

УДК 130.2

doi:10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).16

Что вы здесь видите женского/мужского? (Гендерные стороны художественных коммуникаций)

Светлана Витальевна Мельникова¹, Надежда Ивановна Журавлёва²,
Анастасия Васильевна Булатова³

^{1,2,3}Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия

¹meln-svetlana@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0556-0747>

²<https://orcid.org/0000-0003-4217-567X>

³<https://orcid.org/0000-0001-7255-6583>

Аннотация. В статье исследуются эмоционально-эвокативные возможности арт-медиации как партиципаторной практики и осмысливается роль гендерной составляющей в арт-коммуникациях. Авторы обращаются к опыту VI Уральской индустриальной биеннале современного искусства (Екатеринбург, 2021 г.), активно использующей актуальный партиципаторный формат работы со зрителем. Объектом анализа стал процесс арт-медиации, основанный на предложенной авторами методике, заключающейся в выстраивании трехчастной схемы коммуникации и применении ее к анализу гендерно окрашенных арт-объектов, представленных на биеннале. Авторы преследуют двоякую цель – способствовать эстетическому восприятию и смысловой интерпретации увиденного и, с другой стороны, личностной и групповой идентификации зрителей, переосмыслению ими устоявшихся социальных конструктов и ролей. Дискуссионный характер коммуникации создает для ее участников возможность рефлексии собственного эстетического, социального и экзистенциального опыта, его границ и ограничителей – гендерных стереотипов и установок.

Ключевые слова: арт-коммуникация, партиципаторные практики, арт-медиация, медиатор, искусство, зритель, гендер

Для цитирования: Мельникова С. В., Журавлева Н. И., Булатова А. В. Что вы здесь видите женского/мужского? (Гендерные стороны художественных коммуникаций) // Вестник Гуманитарного университета. 2023. № 2 (41). С. 164–175. DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).16.

What Do You See as Feminine/Masculine Here? (The Gender Aspect of Artistic Communication)

Svetlana V. Melnikova¹, Nadezda I. Zhuravleva², Anastasiya V. Bulatova³

^{1,2,3}Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia

¹meln-svetlana@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0556-0747>

²<https://orcid.org/0000-0003-4217-567X>

³<https://orcid.org/0000-0001-7255-6583>

Abstract. The article explores the emotional and evocative possibilities of art mediation as a participatory practice as well as the role of the gender component in the communication of art. The authors refer to the experience of the VI Ural Industrial Biennale of Contemporary Art (Yekaterinburg, 2021), which actively used the current participatory format of communication with the audience. The object of analysis was the process of art mediation based on the methodology proposed by the authors. The authors designed a three-part communication scheme and applied it to the analysis of gender-colored art objects presented at the Biennale. This process of mediation

has bilateral purpose, on the one hand, to promote aesthetic perception and semantic interpretation of what they see and, on the other hand, to contribute to the personal and group identification of the viewers, their rethinking of established social constructs and roles. The debatable nature of communication creates an opportunity for its participants to reflect on their own aesthetic, social and existential experience, its boundaries and limitations - gender stereotypes and attitudes.

Keywords: art communication, participatory practices, art-mediation, mediator, art, spectator, gender

Введение

Тема статьи объединяет два предметных поля: поле партиципаторных практик и поле гендерных идентичностей. «Что вы здесь видите?» – формула свободной дискуссии о произведении искусства в музее [Иевлева, Потапова 2018], «мужское/женское» – традиционная бинарная формула самоопределения принадлежности к гендерной группе. В своей работе мы исследуем эмоционально-эвокативные возможности арт-медиации как партиципаторной практики на примере произведений VI УИБСИ (биеннале современного искусства, прошедшей осенью 2021 в Екатеринбурге) «Время обнимать и уклоняться от объятий».

Одним из направлений поиска идентичности в современном плюральном мире является гендерная идентичность, определение своей роли как субъекта, демонстрирующего феминный или маскулинный тип поведения. Мужское и женское выходят за рамки дуалистической социальной конструкции, формируя обширное поле индивидуально окрашенных стилей поведения. Современное искусство, отражающее эти процессы, приглашает к активному участию в интерпретации произведений пришедшего на выставку зрителя. Участие подготовленных посредников, стимулирующих проговаривание реакций, ассоциаций, сомнений зрителей в этом процессе позволяет оформиться как личным мнениям участников дискуссии, так и обогащению/проблематизации взглядов отдельных зрителей на тему гендерной принадлежности за счет группового обмена мнениями.

Это определило направленность нашего исследования и инструменты коммуникации со зрителем.

Цель нашей работы – исследовать эффективность коммуникативных инструментов (последовательно задаваемых вопросов) в процессе обсуждения тех произведений современного искусства, которые маркируют автора как принадлежащего гендерной группе; проследить процесс деконструкции стереотипных суждений и оценок участников обсуждения, касающихся этой группы.

Объектом, с которым мы работаем, является арт-медиация. Предметом статьи стала роль гендерной репрезентации в арт-коммуникациях.

Авторы имеют практический опыт арт-медиации, полученный на Уральских биеннале современного искусства, что позволило, с одной стороны, инструментально освоить партиципаторные методы, с другой – собрать экспериментальный материал для исследования.

В процессе работы со зрителями использована собственная методика, основанная на существующих партиципаторных техниках (медиация, фасилитированная дискуссия), адаптированных к гендерной проблематике.

Гендерная принадлежность художника в предложенной нами методике служит интенциональным основанием коммуникации: поиск гендерных означающих побуждает зрителя анализировать чувственные характеристики арт-объекта; приписываемый автору гендер инспирирует смысловую интерпретацию увиденного; формат открытого диалога активизирует интроспекцию и рефлекссию гендерных установок и стереотипов. Этот процесс стимулируется и направляется с помощью системы открытых вопросов.

В качестве объекта арт-медиации рассматриваются две текстильные работы, представленные на VI биеннале современного искусства (Екатеринбург, 2021), Ш. Камерич

и Кавачи, объединенных использованием сходных материалов (ткань, нити) и выполненных авторами, имеющими разную гендерную идентичность.

Интерпретация выбранных для анализа художественных объектов осуществляется под влиянием феминистской эстетики и гендерных исследований искусства.

Материал для анализа получен методом включенного наблюдения.

Методология

Теоретическими основаниями нашей работы стали три источника: «политическая» эстетика Ж. Рансьера (I), теория социального конструирования гендера (II) и исследования партиципаторных музейных практик (III).

I. **Эстетическая теория Ж. Рансьера** позволила рассматривать проблемы арт-коммуникации в рамках как философского, так и социополитического контекста. Мы опираемся на его концепции «эмансипированного зрителя» и «разделения чувственного», помогающие определить цели и принципы эстетического взаимодействия. Рансьер усматривает в профессиональном эстетическом дискурсе отношение власти – стратегию отупления, что приводит его к требованию эмансипации зрителя от учительствующего субъекта, претендующего на истинное знание. «Логика эмансипации предполагает, что помимо невежественного учителя и эмансипированного ученика всегда есть нечто третье — книга или фрагмент текста, не имеющие отношения ни к тому, ни к другому. Это нечто третье, к чему ученик и учитель могут обращаться, чтобы совместно удостовериться то, что увидел первый, что он об этом говорит и что думает» [Рансьер 2007, с. 18]. Таким образом Рансьер провозглашает отказ от установки на тождественность произведения, художественного замысла и восприятия как со стороны специалиста (учителя), так и со стороны непредвзятого зрителя (ученика). Невежественный учитель и эмансипированный ученик, дополняющие друг друга, – равноправные субъекты эстетического восприятия, их взгляды, освобожденные от шор профессиональной критики, в равной мере конституируют и обогащают художественный объект. основополагающий концепт эстетики Рансьера – «разделение чувственного». «Я называю разделением чувственного ту систему чувственных очевидностей, которая одновременно демонстрирует существование чего-то всем общего и членений, определяющих в нем соответствующие места и части», – пишет Рансьер [Рансьер 2007, с. 14]. Обсуждение объекта позволяет увидеть как другого, так и себя, осознать собственную обусловленность культурой: мнениями, оценками, стереотипами, а также своим и чужим статусом. Эффект обсуждения – «столкновением режимов чувствования», «эстетический разрыв», «диссенсус» – ведет к «освобождению» и учителя, и ученика, к «пересобиранию» картины мира. Действенность искусства «заключается вовсе не в передаче посланий, предъявлении моделей или контрмоделей поведения или дешифровке репрезентаций. В первую очередь она заключается в размещении тел, в разрезании сингулярных пространства и времени, определяющих способы быть вместе или отдельно, напротив или посреди, внутри или снаружи, близко или на расстоянии» [Рансьер 2018, с. 54]. Невежественный учитель может спровоцировать «реконфигурацию чувственных рамок, внутри которых определяются общие для всех предметы» [Там же, с. 59]. Для Рансьера в этом смысле искусство – один из способов борьбы с неравенством социальных групп, так как диссенсус ведет к разрыву чувственной очевидности «естественного порядка», «который привязывает индивидов и группы к командованию либо к подчинению, к публичной жизни либо к частной» [Там же].

II. Идея необходимости самой «реконфигурации» близка к **конструктивистскому подходу в исследовании гендера**, представленному в работах С. Бём, Дж. Барри, Дж. Батлер, И. Гофмана, К. Уэст и Д. Циммермана, где гендер понимается как система межличностного взаимодействия, посредством которого создается, утверждается, подтверждается и воспроизводится представление о мужском и женском как базовых категориях социального порядка [Уэст, Циммерман 1997, с. 97–99]. «Приписывание» индивида культурой к определенному гендеру закрепляет его социальный (и экономи-

ческий, и политический) статус, закрепляя принадлежность к привилегированной или непривилегированной группе и предъявляя усредненный стандарт поведения.

Создатель теории линз культуры (линз гендера) Сандра Л. Бем [Бем 2004] утверждает, что позиция, с которой мы оцениваем, да и познаем новые феномены в культуре, зависит от включения личности в культурный (и политический) контекст. Автоматически личность выделяет из реальности знакомое, привычное, не замечая, что ее оценки несвободны. Любые практики, которые способствуют расшатыванию стереотипов, позволяют личности увидеть мир другим, обогащая стандартизированное культурой видение, а новое видение позволяет усомниться в существующей модели стратификации. Поскольку процесс идентификации личности всегда принципиально не завершен, построение идентичности может оказывать обратное влияние на социальные процессы: формирование новых сообществ и групп и заявление ими своих прав.

С теорией гендерных линз С. Бем согласуется теория гендерного дисплея И. Гофмана [Гофман 2000]. Проявления феминности и маскулинности, отражающиеся в поведении, габитусе, я-концепции, не являются биологически обусловленными – это социальный и культурный конструкт. В социальном и межличностном общении гендерный дисплей позволяет идентифицировать партнера и репрезентировать себя.

В перформативной концепции гендера, сформулированной Дж. Батлер, не только гендер, но и тело, пол осмысляются в категориях социального конструктивизма. Гендер, с точки зрения Батлер, не является аутентичным ядром идентичности, выступает не сущностью, а перформативной репрезентацией [Батлер 2018].

Представления о «гендерно маркированной субъективности» [Жеребкина 2001, с. 50], выработанные в рамках феминистских и – шире – гендерных исследований, выступают в роли методологического принципа, используемого нами в процессе арт-коммуникации.

III. Культура участия (*participatory culture*), реализующаяся в последние десятилетия в музейных пространствах, потребовала методик и соответствующих профессиональных навыков в работе с посетителями художественных выставок (см., напр.: [Саймон 2017; *Time for Cultural Mediation* 2013]). «Задача партиципаторных техник – дать зрителям возможность активного соучастия... вместо того чтобы сообщать всем одно и то же, партиципаторный музей собирает и распространяет разнообразный, постоянно меняющийся персонализированный контент, генерируемый совместно с посетителями», – формулирует принципы коммуникации с посетителями Н. Саймон [Саймон 2017, с. 13]. Культура участия, начинаясь с разговора у экспоната в музее или на выставке, ведет к изменению социального поведения субъекта, делая его заинтересованным в формировании сообществ, в осознании собственной социальной роли, в гражданской активности.

Принципы медиации как посредничества, «навигации» в коммуникации с искусством и специфика применения партиципаторных методов в музейной среде раскрываются в работах Ф. Йенавайна, А. Хаузен, М. Линд, Н. Саймон, К. Мёрш, Д. Н. Маликовой, Н. В. Иевлевой и М. В. Потаповой.

Понятие «*cultural mediation*» – «культурная медиация» – вошло в сферу музейной педагогики в начале 2000-х. К. Мерш, координатор проекта «*Time for Cultural Mediation*» [Time for Cultural Mediation 2013], осуществленного швейцарским фондом Pro Helvetia в 2009–2012 гг., обращает внимание на разные смысловые нюансы использования термина в национальных культурах и выявляет основу его понимания как стимулирующего к обмену мнениями посредничества.

Культурная медиация стала составной частью Европейской биеннале «Манифесты 10», проходившей в 2014 г. в Санкт-Петербурге. Это способствовало утверждению и осмыслению нового формата в отечественной музейной коммуникации. Практика арт-медиации использовалась во время проведения биеннале (УИБСИ) в Екатеринбурге с 2015 г. что привело к возникновению Школы медиации в Екатеринбурге под руко-

водством Д. Н. Маликовой и популяризации этой методики на выставочных площадках города (см., напр.: [Маликова 2019]).

Медиация – это совокупность коммуникационных технологий, объединенных общей стратегией. Арт-медиатор – человек, не дающий собственной оценки произведениям искусства, но участвующий в процессе ее формирования у зрителя. Его роль – содействовать диалогу и обмену знаниями между зрителями, создавать коммуникативную ситуацию, участники которой смогли бы, не боясь осуждения, высказываться и общаться, ведь «эмансипированное сообщество – это сообщество рассказчиков и переводчиков» [Рансьер 2018, с. 24]. Не будучи «знатоком» (медиатор может не иметь квалификации искусствоведа), он становится «провокатором», который имеет право ошибаться и высказывать сомнительные интерпретации произведения, возбуждая тем самым протест или поддержку зрителя, стимулируя его искать собственные аргументы *pro et contra*. Принимая на себя роль «невежественного учителя», медиатор призывает учеников к путешествию в лес «вещей и знаков», к разговору о том, «что они видели и что они об этом думают» [Там же, с. 14], к окрашиванию произведения личным, и в том числе житейским, опытом [Там же, с. 20]. Посетители выставки вовлекаются в свободный диалог, что помогает им не только внимательнее «читать» послание художника, но и заглядывать в мир своих убеждений и принципов.

Наша методика

Оправдан ли вопрос о женском/мужском в разговоре со зрителем, пришедшим на выставку? Экспликация гендерных значений в современном искусстве, инспирированная, в том числе, постмодернистской стратегией и феминизмом третьей волны, казалось бы, делает вопрос, очевидно отсылающий к бинарной гендерной системе, неуместным. Но в инструментарии арт-медиатора он – эффективная провокация, имеющая целью обеспечить арт-коммуникацию и позволяющая решить ряд задач:

во-первых, предложить интригу, способную удерживать внимание зрителя на арт-объекте, – побудить рассматривать форму, фактуру, материал, объем произведения, обращаясь к собственному опыту;

во-вторых, спровоцировать эмоциональную реакцию, втянуть в разговор, затрагивая остросоциальные темы. С точки зрения С. Бем, «гендерная идентичность – идентичность первого порядка в становлении нашей личности», так как «нет другой такой дихотомии в человеческом опыте, имеющей такое большое количество связей, как различие между мужским и женским» [Бем 2004, с. 314]. Размышляя о мужском/женском, любой индивид «вытягивает» на поверхность важные именно ему жизненные установки и принципы;

в-третьих, посредством свободной дискуссии, открывающей новое понимание увиденного, показать социокультурный характер гендерного конструкта. Появление эффекта «диссенсуса», способность увидеть устоявшийся социальный расклад совсем не таким очевидным, как казалось, основано на обмене мнениями, допущении разных точек зрения. Возможно, расширение контекста будет способствовать не только новой интерпретации контента, но и избавлению от стереотипов и предрассудков, от искажающих «гендерных линз».

Направляемый арт-медиатором процесс арт-коммуникации – сложный, поэтапный процесс, в котором чередуется несколько **стадий**, каждая из которых предполагает определенный алгоритм вопросов, необходимых для того, чтобы направить внимание зрителя и стимулировать обсуждение увиденного. (В диалоге со зрителем мы использовали элементы фасилитированной дискуссии – методики, разработанной Н. В. Иевлевой и М. В. Потаповой в Русском музее [Иевлева, Потапова 2018]):

1. Стадия чувственного восприятия объекта (рассматривание)

Взаимное самопредъявление, демонстрация себя посредством широкого спектра индикаторов, считываемых в процессе коммуникации – залог ее эффективности. Сообщая о себе доверительную информацию, художник создает «коммуникативный мост»,

приглашая и зрителей сделать то же. В этом случае в качестве «гендерного дисплея» предстает произведение/арт-объект. Рассматривая его – форму, материал, цвет, композиционное решение, посетитель выставки ищет ответ на поставленные арт-медиатором вопросы: «Что мы здесь видим?», «Какой материал использовал автор?», «Насколько трудоемкая эта работа?», «Можно ли по внешнему виду объекта определить, кто его создавал, мужчина или женщина?»

Иногда художник намеренно подчеркивает свою гендерную идентичность. Однако определить гендерную принадлежность автора не всегда легко. То, что может быть считано зрителем как естественное проявление феминности, может оказаться культурной конвенцией, подкрепленной системой кодов, укоренившейся в искусстве с XX века. Перечисленные еще в 1980 г. Люси Липпард [Липпард 2005] «капканы» женского искусства – характерные образные клише, материалы (ткани и бумага), подходы (неэлитарность), чувства (боль, гнев, материнство), наивность и тенденциозность, по-прежнему не разжаты – ни для авторов, ни для зрителя, привычно соотносящих их с феминным самовыражением. Отсутствие очевидных знаков, раскрывающих гендер автора, интригует зрителя, как и их нарочитая явленность, в них чудится подвох, постмодернистская игра в переодевание, имеющая двусмысленную цель – сокрытие гендерной принадлежности или, наоборот, своего рода coming-out. Репрезентация queer-идентичности в художественном акте балансирует между аффирмацией и субверсией. Queer-искусство, стремящееся выскользнуть из-под власти господствующего бинарного дискурса и выработавшее, будучи маргинальным, систему визуальных кодов, предназначенных для посвященных, за рамками гомоэротизма зачастую оказывается неидентифицируемым. Это объясняется как отсутствием адекватных означающих в гетеронормативном дискурсе, так и «нормализующим» взглядом неосведомленного зрителя, интерпретирующим увиденное в привычных категориях гендерной дихотомии.

2. Стадия конструирования смысла

Предположение о биологическом поле автора, сделанное на основе интерпретации чувственных характеристик арт-объекта, и непосредственная эмоциональная реакция становятся основой для дальнейшей, уже смысловой «разгадки» произведения. Имеющие разную гендерную идентичность, разные гендерную и эстетическую чувствительность зрители вовлекаются медиатором в поиск смысла увиденного. Ключевые вопросы медиатора – «Что нам дает основание так считать?», «Кто-нибудь видит это по-другому?», «Как это отзывается в нас?» – подталкивают и к всматриванию, и к рефлексии. Предпонимание, достигнутое в результате даже ошибочной гендерной атрибуции художника, открывает возможность соотнести увиденное с собственным опытом и представлениями. Коммуникативный процесс на этой стадии – полилог, в который вовлечен арт-объект, способный, помимо воли автора, продуцировать новые смыслы и вызывать неожиданный эмоциональный отклик, и зрители, чья гендерно обусловленная субъективность становится основой для его интерпретации.

3. Стадия деконструкции

Выскользнув за ограничения искусствоведческого дискурса, разговор, направляемый арт-медиатором, становится пространством догадок и озарений, рационализации бессознательных образов и эмпатии, местом, где пересекаются разные «способы видения» и гендерные установки. Освоение произведения посредством ассоциаций с личным опытом и приобщение к опыту Другого, происходящие в процессе свободной дискуссии, расширяют диапазон видения, а развенчанные референциальные иллюзии зрителя становятся, возможно, той платой, которая позволяет смотреть не сквозь линзы гендера, а на них [Бем 2004].

Таким образом, арт-медиация становится посредником, помогающим реализовать принципы и цели феминистского искусства, как его понимают Дж. Барри и С. Флирман-Люис: «Стратегия, задействованная этим четвертым типом искусства, превращает зрителя из пассивного потребителя в активного производителя смысла, вовлекая его в процесс открытия, а не выдавая ему жестко сформулированные истины. Более

того, такое искусство стремится предложить критическую позицию, которая ставит под вопрос абсолютные или конкретные категории и определения женщин. Если цель искусства – сломать считающиеся традиционными и естественными представления о женщинах, то оно должно вынести на свет как социальную конструкцию женского, так и психоаналитическое конструирование различия полов» [Барри, Флиттерман-Льюис 2005, с. 160].

Пример из практики медиации

«Телесность» главной темы Биеннале-2021 в Екатеринбурге («Время обнимать и уклоняться от объятий») привлекла большое количество произведений, выводящих на гендерные проблемы. Это обусловило как направленные гендерные высказывания, так и косвенное обращение к теме, а также присутствие на выставке произведений queer-представителей. Приведем небольшую статистику. Всего в основном проекте Биеннале участвовало более 50 художников из 20 стран. Было показано 73 произведения на разных площадках, из них 15 перформансов на площадке Цирка. Сколько же произведений (с нашей точки зрения) непосредственно связано с темой гендерных идентичностей? Мы можем назвать 5 из 15 перформансов и 13 неперформативных произведений, которые напрямую «проговаривали» гендерные проблемы.

Рассмотрим произведение, которое сразу заявило о своей «женскости», делая очевидным присутствие «гендерной линзы» в культуре. Это произведение Шейлы Камерич «Hooked: Опасная работа» (рис. 1).



Рис. 1. Шейла Камерич. Hooked: Опасная работа. 2010/2021. Инсталляция. (Источник: [Kameric 2021])

Художница Шейла Камерич родилась в Югославии в 1976 году. Живя в Сараево, она пережила травматичный опыт Боснийской войны 1992–1995 гг. Именно в это время Шейла получала художественное образование. В 1993 девушка в составе группы молодых художников-дизайнеров Trio начала создавать открытки и художественные фотографии для привлечения международного внимания к ужасающей ситуации в осажденном Сараево. Пережитый опыт становится главной темой ее творчества и дальше. Сегодня художница работает с видео, фотографией и рисунком, обращаясь к неоднозначным историческим событиям и личным историям и исследуя травматическую память, способы сопротивления и, в частности, особенности женской борьбы.

«Hooked: Опасная работа» – тема художественного цикла, начатого Камерич в 2010 году. Он состоит из 14 масштабных связанных крючком изделий, которые вступают в диалог с окружающим пространством; несколько работ из этого цикла были пред-

ставлены на двух биеннальных площадках в Екатеринбурге, в Цирке и на Уральском ОМЗ. В дополнение к готовым изделиям, на биеннале перформативно создавалось еще одно, его вязали волонтеры-женщины, сидя на арене Цирка по несколько часов в день.

В пространство заводского цеха было помещено самое большое полотно, 11,5 м в диаметре, связанное из белых хлопковых нитей. Оно располагалось у входа в цех, не заметить лежащее на полу огромное ажурное полотно было невозможно, и, тем не менее, посетители часто наступали на него, иногда пытаясь пересечь его, «не видя», были случаи, когда женские каблочки запутывались в его ячеистой фактуре, это был «половичок».

За время работы на выставке в качестве медиаторов авторы этой статьи несколько раз вели диалоги с посетителями, находясь рядом с работой. Диалог обычно начинался с вопроса «Что вы здесь видите?» (первая стадия, рассматривание). Зрители отвечали: «коврик», «салфетку», «вязание», «вязаное полотно», «чистоту», «белизну», «сеть». Они удивлялись: «какая-то странная салфетка», «валяется под ногами», «зачем она тут, занимает столько места», «она такая красивая, что она делает на заводе?», «сколько же человек вязало это?», «как можно такое белое класть на пол?», «как это неудобно, все же наступают». Затем следовал вопрос медиатора: «Величина полотна случайна, или ее можно считать необходимой?» В ответ посетители обычно искали аргументы в пользу необходимости: «если бы салфетка была маленькой, она была бы обычной и не привлекала внимания», «красивая изящная вещь на заводе звучит, как вызов машинам», «это уникально и непохоже на заводское массовое производство», «может быть, это про коллективный труд, требующий взаимодействия и согласованности, ведь такое не связать в одиночку». Далее медиатор задавал вопрос: «На что это похоже? Не напоминает ли эта вязаная вещь вам что-то еще?» Медиаторы собрали такие ответы (мы перечисляем аналогии, ранжируя по количеству совпадений): паутина, сеть, рыболовная сеть, скатерть, скатерть-самобранка, солнце, солнечная система, развернутый земной шар с меридианами и параллелями, вселенная, социальная сеть, социальные взаимосвязи, корпорация, лабиринт, страховочная сеть, круги на воде, мишень, прицел, ядерный гриб, кора головного мозга. Чаще всего упоминались аналогии с сетью, запутыванием. Противоположных по смыслу упоминаний связи полотна с вселенским порядком (планеты, система) также оказалось немало, ведь вязаное полотно воспроизводит узор, многократно повторяя одну и ту же схему. Военные аналогии (мишень, прицел), не создающие, а разбивающие порядок, также присутствовали. Интересно, что их предлагали посетители-мужчины.

Автор «Hooked» не скрывала, что произведение связано с ее гендерной (и биологической) женскостью. Медиаторам следовало «навести» зрителей на размышления в этом направлении (стадия 2, рефлексия). «Автором является мужчина или женщина?» – «Женщина, потому что здесь надо много терпения, это кропотливый труд», «Женщина, потому что это тонкая работа», «Отчего же, это может быть и мужчина, я знаю мужчин, которые любят вязать». Однако большинство посетителей считало, что это была женская работа, которая позволяла вязальщице проявить свое мастерство и терпение. Разговор с медиатором побуждал зрителей к размышлению о том, есть ли разница между мужским и женским трудом, по каким признакам работу, например вязание, можно назвать «мужской» или «женской». Иногда гости вспоминали миф от Арахне, которая тягалась в мастерстве с Афиной. Тогда они предполагали, что работа – образец виртуозности вязальщицы, ее искусности, и именно поэтому попала на выставку. Вязание как практика и крючок как инструмент – традиционно женские атрибуты, однако «hooked» можно перевести как «подцепленный», «на крючке», что вызывает коннотацию несвободы, порабощения (абсолютно феминистскую).

«А вам нравится заниматься рукоделием?» – продолжался диалог (третья стадия). Ответы были противоречивы: с одной стороны, это «приятно», «успокаивает», «дает отдых голове», с другой – «надоедает», «приедается», «вынужденное повторение одного и того же похоже на рабство», «мужчины считают, что это безделье и ничего не

стоит». В этом контексте «салфетка» напоминала о рутинной работе, которая обычно выпадает на долю женщин.

«Если рутинная работа надоедает, то почему автор вязала такое большое полотно?» – продолжали интересоваться медиаторы. Варианты ответов: «наверное, женщине, которая вязала, нужно было отвлечься, забыться», «может быть, она занимала себя работой, чтоб разгрузить мозг», «она хотела кого-то поймать, запутать», «она хотела изобразить целый мир».

Но почему «hooked», «на крючке»? О социально-политическом характере высказывания художницы можно было догадаться только после знакомства с ее биографией. «Камерич предупреждает и в то же время создает сильные политические высказывания», – сказано в экспликации к ее работе [Время обнимать ... 2021]. Арт-критика обращает внимание именно на то, что «на крючке» означает социальное порабощение женщин. Еди Мука (Edi Muka), критик из Албании, проводит аналогию качества Камерич не с Арахной, а с другой мифологической ткачихой, Филомелой, женскую трагедию которой описал Овидий. Изнасилованная и изувеченная Тереем Филомела, утратив способность говорить, высказывается с помощью рукоделия, своим полотном обличая насильника. Е. Мука видит в огромных, лишенных декоративного смысла полотнах Камерич «защитый» плач множества боснийских женщин, пострадавших от насилия, оскорбленных. «Акт плетения, таким образом, сам по себе становится актом сопротивления. И именно здесь можно найти тонкую грань сходства между работой Филомелы, женщины-ткачихи – художницы (а не мстительной жертвы, какой хотел бы видеть ее миф), и гигантскими вязаными крючком и вышитыми петлей полотнами Шейлы Камерич», – утверждает критик [Мука 2021]. Индивидуальное высказывание художницы становится голосом множества униженных женщин: «Она индивидуализирует общие проблемы с точки зрения женщины, в то же время обращаясь к нам с абстрактной и универсальной позиции ее как Женщины» [Ibid.]. Знакомые домашние изделия, связанные своими руками, трансформируются в объекты, символизирующие женское социальное угнетение. Их огромный размер, возможно, говорит о попытке освободиться от навязанных ограничений, выходя за пределы. В этой критической статье Камерич видится как представительница «слабого пола», угнетенной группы, от имени которой она высказывается.

Чтобы выйти к социально-политическому контексту произведения, медиатору необходимо познакомить посетителей с индивидуальной историей художницы. Эта практика информирования, как практика «бэкграунда», обязательной ступени в рассмотрении произведения, описана в методике «Tabula rasa» Оссиана Уорда [Уорд 2021]. Для Уорда «background» – третья обязательная ступень в постижении смысла произведения после долгого внимательного рассматривания (time) и обмена ассоциациями (association). Мы полностью согласны с ним, так как понимание произведения и себя самого требует культурного контекста, дополнительных знаний, расширяя тем самым культурное поле ищущего.

Как же видит свою работу сама художница? Вот что она рассказывает о ней: «*Это начинается как создание чего-то, имеющее цель. По мере роста паутины цель становится одержимостью. В цикле повторяющегося поведения кроется надежда. Быть на крючке (вязать, being hooked) означает одновременно и быть свободным, и быть порабощенным*» [Kameric 2021]. Художница делится своими состояниями, амбивалентностью переживаний.

Если интерпретировать произведение с позиции полотицизированной личности (личности, воспитанной с однозначно бинарной гендерной идентичностью) (см., напр.: [Бем 2004, с. 317–322]), то оно выглядит очевидно «женским», каким и описывает его критик Мука. Л. Бредихина, специалист в области феминистских практик, отмечает, что женское искусство «не может существовать без личной вовлеченности и экзистенциально пережитого опыта» [Бредихина 2005, с. 7]. Если акцентировать внимание на травме и способах ее изживания («в цикле повторяющегося поведения кроется наде-

жда»), то вязание окажется универсальной психотерапевтической практикой. Полотно будет свидетельством работы с внутренним миром по преодолению травмы, одновременно напоминая о губительности любой дискриминации.



Рис. 2. Кавачи. *I cleaned* (Я вымыл). 2018.
Кухонное полотенце, акрил, 475 × 102 см
(Источник: [Время обнимать ... 2021])

Интересно сравнить «Hooked» Камерич с другим текстильным произведением, «I cleaned» (Я вымыл/а), художника из Турции Кавачи. Работа представляет собой текстильное полотно длиной около 5 м, сшитое вручную из кухонных полотенец, на полотенец черной краской нанесены надписи, перечисляющие, что именно вымыл художник: «I cleaned the salad spinner», «I cleaned the spatula», «I cleaned the ice cream scoop» и т. д. Что мы читаем в этикетке? «Одно время Кавачи работал посудомойщиком. Утомительный монотонный процесс мытья посуды лег в основу этого произведения. Оно отражает внутренний конфликт между тем, что художник, призванный заниматься искусством, вынужден был работать посудомойщиком» [Время обнимать ... 2021].

Звучание имени художника, Кавачи, не имеет индикатора пола, название работы на английском, I cleaned, также не указывает на род. Могут ли зрители определить пол художника, просто рассматривая работу? Выяснилось, что нет. Чаще всего зрители считывали работу как женскую, ведь для полотицизированной личности [Бем 2004] мытье посуды – атрибут женской работы, шивание полотенец, да еще и вручную, также аргумент в пользу «женскости» произведения.

Вопрос к аудитории: «Что вы видите общего в работе Шейлы Камерич “Hooked” и в работе Кавачи “I cleaned”?» Ответы: «В том и другом случае повторяются одинаковые ячейки», «В обеих работах текстиль», «В обоих произведениях скучная рутина». Вопрос: «Бывают ли у вас периоды, когда хочется делать такую работу?» Ответы: «Я вообще люблю мыть посуду в конце рабочего дня», «Я так отдыхаю», «Руки заняты, голова свободна», «Ритмичная однообразная работа расслабляет нервную систему». Важен ли тут гендер и гендерная роль? Скорее нет, работа не про то, что только женщины моют посуду, а про то, как и в случае с «Hooked», что повторяющаяся рутинная активность амбивалентна: «Попадание на крючок одновременно освобождает и порабощает». Художник Кавачи представил на выставке несколько текстильных произведений, графику и перформанс. Он позиционировал себя как открытый гей, но это никак не влияло на оценку его художественных работ. Перформанс «Звук вырывания волос», во время которого художник на глазах у зрителей вырывал из своих рук волосы и выкладывал ими антимилитаристское высказывание, вызывал удивление у отечественной публики, привыкшей негативно относиться к представителям queer-сообществ. Но, видя, что твор-

чество и призывы Кавачи глубоко гуманны, многие начинали испытывать симпатию к художнику, выходили в своих оценках за рамки сложившейся установки.

Вопрос о гендерной принадлежности автора становится интенциональным основанием коммуникации: поиск гендерных означающих побуждает зрителя анализировать чувственные характеристики арт-объекта, приписываемый автору гендер инспирирует смысловую интерпретацию увиденного, дискуссионный характер коммуникации создает возможность рефлексии собственного эстетического, социального, экзистенциального опыта, его границ и ограничителей – гендерных стереотипов и установок. Разговор о гендере позволяет подвергнуть рефлексии и другие стереотипы, ведь, по словам Бем, «нет другой такой дихотомии в человеческом опыте, имеющей такое большое количество связей, как различие между мужским и женским» [Бем 2004, с. 314].

Заключение

Результатом совместного обсуждения произведений становится некая «креативная коллаборативная истина» [Гудова, Рубцова, Симбирцева 2021], когда «мы переходим от чувственного мира к другому чувственному миру, который определяет другие горизонты допустимого и недопустимого, иные способности и неспособности» [Рансьер 2018, с. 66]. Процесс преодоления сложившихся психологических установок обычно сложен, он требует особого опыта и социальной поддержки, именно это и обеспечивает арт-медиация.

Применение позиций «невежественного учителя» и «эмансипированного зрителя» Рансьера в практике медиации позволяет участникам дискуссии не ждать готовых решений и интерпретаций от сопровождающего, активно привлекать к пониманию произведения собственный индивидуальный и социальный опыт, заявляя активную позицию, по-новому ощущать и заявлять свою идентичность, переосмысление которой может быть начато с гендерной роли.

Помощь медиатора дает возможность посетителям, контактируя с произведениями, увидеть многообразие мира, не укладывающееся в матрицу социальных стратификаций. Гендерные размышления запускают идентификационную активность зрителей, обмен ассоциациями между ними позволяет расширить границы допустимого, преодолеть бинарность в пользу множественности, оценить собственную социальную роль, переосмыслить свою принадлежность к группе. То, что начиналось с проговаривания социального и символического неравенства людей, принадлежащих к разным биологическим полам, сегодня становится утверждением разных форм субъективности, где деление женское/мужское оказывается уже слишком поверхностным и грубым, требует переосмысления и уточнения.

Список источников

1. Барри Дж., Флиттерман-Льюис С. Текстуальные стратегии: политика художественно-го производства / пер. А. Матвеевой // Гендерная теория и искусство : антология : 1970–2000 : пер с англ. / под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М. : РОССПЭН, 2005. С. 146–161.
2. Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собрания / пер. с англ. Д. Кралечкина. М. : Ад Маргинем Пресс, 2018. 248 с.
3. Бем С. Линзы гендера: трансформация взглядов на проблему неравенства полов / пер. с англ. Д. Викторовой. М. : РОССПЭН, 2004. 336 с.
4. Бредихина Л. М. Предисловие // Гендерная теория и искусство : антология : 1970–2000 : пер с англ. / под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М. : РОССПЭН, 2005. С. 5–14.
5. Время обнимать и уклоняться от объятий : 6-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства. 02.10–05.12.2021 : официальный сайт. URL: <https://uralbiennial.ru/> (дата обращения 25.12.2021).
6. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни : пер. с англ. А. Д. Ковалева. М. : Канон-пресс-Ц : Кучково поле, 2000. 304 с.

7. Гудова М. Ю., Рубцова Е. В., Симбирцева Н. А. Коммуникационные тренды в эпоху постграмотности: от креативности человека к креативности искусственного интеллекта и человекомашинных гибридов // Известия Уральского федерального университета. Серия 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2021. Т. 27, № 2. С. 235–249. DOI 10.15826/izv1.2021.27.2.048.

8. Жеребкина И. Феминистская теория 90-х годов: проблематизация женской субъективности // Введение в гендерные исследования : хрестоматия : в 3 ч. Харьков : ХЦГИ ; М. : Алетейя, 2001. Ч. 1. С. 49–79.

9. Иевлева Н. В., Потапова М. В. Свободная дискуссия: как говорить с молодежью в музее // Музей : научно-практический журнал. 2018. № 1-2. С. 78–81.

10. Липпард Л. Спарринг-обмен: Вклад феминизма в искусство 1970-х гг. / пер. А. Патрикеева // Гендерная теория и искусство : антология : 1970–2000 : пер с англ. / под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М. : РОССПЭН, 2005. С. 162–174.

11. Маликова Д. Н. Медиация: концепция и опыт Уральской индустриальной биеннале современного искусства // Экономика впечатлений: музейный, событийный, туристический менеджмент : материалы Всерос. конференции. Пермь, 14–15 марта 2019 / сост. : Е. Н. Шестакова и др. Пермь : Изд-во ПНИПУ, 2019. С. 47–52.

12. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2007. 264 с.

13. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель / пер. с фр. Д. Жукова. Нижний Новгород : Красная ласточка, 2018. 128 с.

14. Саймон Н. Партиципаторный музей / пер. А. Глебовской. М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. 368 с.

15. Уорд О. Искусство смотреть. Как воспринимать современное искусство. М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2021. 176 с.

16. Уэст К., Циммерман Д. Создание гендера / пер. с англ. Е. Здравомысловой // Гендерные тетради : Труды Санкт-Петербургского филиала Института социологии РАН / науч. ред А. А. Клецин. Вып. 1. СПб. : С.-Петерб. фил. Ин-та социол., 1997. С. 94–124.

17. Kameric S. Hooked, 2010-2021. Series of black and white crochets // Kameric Sejla : official website. URL: <https://sejlakameric.com/works/hooked/> (access date: 10.01.2023).

18. Muka E. The voice of shuttle revisited : Notes on Sejla Kameric's exhibition No More Drama // Kameric Sejla : official website. 2021. URL: <https://sejlakameric.com/writings/the-voice-of-shuttle-revisited/> (access date: 02.01.2023).

19. Time for Cultural Mediation / ed. by C. Mörsch, S. Fürstenberg, A. Chrusciel. Institute for Art Education of Zurich University of the Arts (ZHdK), commissioned by Pro Helvetia, 2013. 329 p. URL: <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=e> (access date: 10.01.2023).

Информация об авторах

Светлана Витальевна Мельникова, канд. филос. наук, доцент, доцент кафедры культурологии и дизайна, Уральский федеральный университет (Екатеринбург, Россия). SPIN 49403049, melnsvetlana@mail.ru.

Надежда Ивановна Журавлёва, канд. филос. наук, доцент, доцент кафедры культурологии и дизайна, Уральский федеральный университет (Екатеринбург, Россия). SPIN 45540470, nadic1@mail.ru.

Анастасия Васильевна Булатова, канд. филос. наук, доцент, доцент кафедры культурологии и дизайна, Уральский федеральный университет (Екатеринбург, Россия). SPIN 61914057, a.v.bulatova@urfu.ru.

Information about the authors

Svetlana V. Melnikova, Cand. Sci. (Philosophy), Assoc. Prof., Department of Culturology & Design, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia). SPIN 49403049, melnsvetlana@mail.ru.

Nadezda I. Zhuravleva, Cand. Sci. (Philosophy), Assoc. Prof., Department of Culturology & Design, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia). SPIN 45540470, nadic1@mail.ru.

Anastasiya V. Bulatova, Cand. Sci. (Philosophy), Assoc. Prof., Department of Culturology & Design, Ural Federal University (Yekaterinburg, Russia). SPIN 61914057, a.v.bulatova@urfu.ru.

Статья поступила в редакцию | The article was submitted 12.01.2023.

Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 13.02.2023.