

Nauka.me 2013-2024

ISSN 2079-8784

URL - <http://ras.jes.su>

Все права защищены

Номер 2 Том . 2019

‘Ткацкие станки будущего’: место художницы в технологичном искусстве

Холмовая Алина Сергеевна

*Санкт-Петербургский Государственный Университет
Российская Федерация, Санкт-Петербург*

Данцис Мария Самуиловна

*Старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет свободных искусств и наук
Санкт-Петербург*

Аннотация

Статья посвящена философскому осмыслению репрезентации женщин-художниц в институциональных выставочных пространствах, таких как музеи и некоммерческие галереи. Гендерный вопрос в художественном дискурсе часто делит искусство на «женское» и «остальное». Тематизации данной проблематики уже без малого 50 лет, что дает возможность пересматривать ее актуальное положение. С развитием технических видов искусств, таких как видеоарт, медиа искусство, компьютерное и сетевое искусство, мы получаем все больше возможностей оценивать произведения без гендерной констатации, но как показывают исследования, примеры которых приведены в статье, вопрос пола художника является не последним фактором в решении об участии его/ее произведения в выставках и на аукционах. С помощью текстов С. Плант и анализа двух значимых выставок прошлого столетия MAGNA 1975 и «Искусство с своеобразием» («Kunst mit Eigensinn») 1985, организованными венской медиа художницей Вали Экспорт (VALIE EXPORT), авторки рефлексии над аспектами репрезентации художниц сегодня.

Ключевые слова: видео-арт, медиа-искусство, киберфеминизм, постгуманизм, диджитал-арт

Дата публикации: 31.12.2019

Источник финансирования:

Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ "Критик и зритель в современном кинопространстве", ID в системе PURE 37591623

Ссылка для цитирования:

Холмовая А. С. , Данцис М. С. 'Ткацкие станки будущего': место художницы в технологичном искусстве // Nauka.me – 2019. – Номер 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://nauka.me/S241328880008098-1-1> (дата обращения: 24.07.2024). DOI: 10.18254/S241328880008098-1

¹ В 2016 Габриэль Шульц, Каролин Риз и Олаф Циммерманн проводят обширное статистическое исследование о количестве женщин, занятых в культурной, художественной и медиаиндустрии в Европе (Gabriele Schulz, Carolin Ries, Olaf Zimmermann, 2016). Из этого исследования становится очевидным, что квота художниц, выставляемых в крупных музеях и выставочных пространствах Европы, лежит в среднем около 27% в год, а остальные 77% это художники-мужчины. Дирк Луков интендант Deichtorhallen Hamburg в интервью для Kulturjournal говорит, что такая низкая квота выставляемых крупными художественными институциями художниц объясняется тем, что женщины в 70-х не часто получали высшее образование, но исследования не подтверждают эти догадки интенданта. Квота студенток художественных вузов возросла с 50% в 1970 до 58% женщин, учащихся в художественных академиях Европы, в 2007. Последние американские исследования, на которые ссылается журналистка Кира Гантнер подсчитали, что на 500 эстаблированных художников приходится 19 художниц (Gantner, 2019). В 2018 году публикуются междисциплинарные мировые исследования: «Гендер в глазах смотрящего? Идентифицируя культурное отношение с ценами художественных аукционов» (Kräussl, Adams, Navone, Verwijmeren, 2018). Исследование показывает, что мужчины продавали искусство намного дороже в период между 1970 и 2013 годами, чем женщины. «Я действительно этого не ожидал. За картины мужчин на аукционах выплачивалось в среднем 48 212 долларов, а женщинам — 25 262. Мы обследовали 45 стран. В странах с большими гендерным неравенством ситуация еще более экстремальная. Но я бы не сказал, что намного лучше в прогрессивных странах Скандинавии» — сказал Роман Кройssl на презентации этого исследования.

² По сей день, гендерно-ориентированные коннотации, которые не подвергаются дальнейшему сомнению и обоснованию, включены в оценку искусства. Женщины-художницы, работающие в поле репрезентации личной идентичности, все еще должны ожидать, что их работа будет рассмотрена в аспекте феминистского или женского искусства, тогда как работы художников-мужчин могут рассматриваться в дискурсе «новаторства». Эту ситуацию подробно рассматривает Дженнифер Джон в своей работе «Белый куб — Гендерный куб» (John, 2010). В исследовании Дженнифер Джон описывает художественную институцию как патриархальную политическую единицу: «Дисциплинарное сообщество истории искусства формируется в разных институциональных местах.

Фуко указывает на дискурсивную продуктивность институтов. Учреждения участвуют в создании художественно-исторического дискурса, эта роль предоставляется с социально-одобренным статусом: художественные музеи, академии, галереи, арт-рынок, художественная критика, художественное образование, а также средства массовой информации, туризм и т. д. — узаконены. Музеи нельзя считать институциями, отделенными от социально-политических дискурсов, поскольку музеи являются частью культурных практик, в которых проявляются репрезентативные потребности, индивидуальные и коллективные нарративы, а также социальные дискурсы и формы знаний». (John, 2010, с. 27-28)

³ Другими словами, женщинам позволяют репрезентировать себя только в поле феминистского дискурса, так называемого женского искусства, как нам показывает процесс легитимизации проведения женской выставки MAGNA в 1975 году, удачно приуроченную к международному году женщин, но в общее поле официальных художественных институций они не допускаются.

4

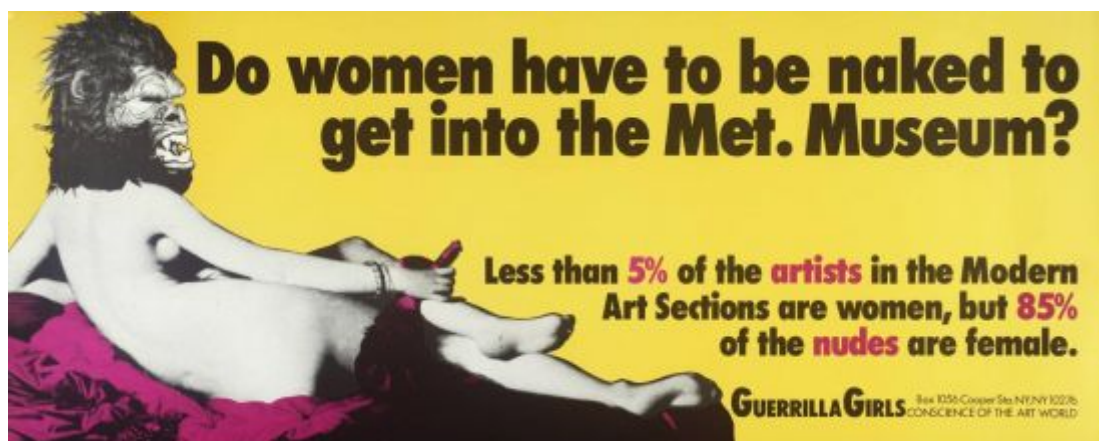


Рис. 1 Guerrilla Girls (Партмизанки), Плакат courtesy www.guerrillagirls.com

⁵ «Идеал Белого Куба сохраняется и по сей день. Одним из эффектов традиционно мужской коннотации «значительного» искусства и артистизма было почти полное исключение женщин-художниц в 1960-х годах. Их работы, как правило, не были ни собраны, ни выставлены. Немногим работам женщин-художниц, которые, тем не менее, были показаны или включены в коллекцию, были даны уничижительные рецензии и, таким образом, подчеркивалась цена работ мужчин-художников. В это время, например, большинство работ женщин-художниц были пожертвованы в коллекцию Kupferstichkabinett (кабинет эстампов), который по сравнению с Gemäldegalerie (картинная галерея) включал в себя работы более низких «художественных жанров» таких, как офорты и гравюры.» (John, 2010, с. 320)

⁶ Довольно легко проследить подобное в области медиа искусства. Вторая волна феминизма и появление портативной видеокамеры Sony Portapak дали буквальную видимость художницам. В начале 1970-х годов женщины-художницы начинают работать с видео. Видео может быть рассмотрено как идеальный инструмент эмансипации, так как в данном контексте оно является еще не предвзятым по отношению к социальным и институциональным правилам. Благодаря своим техническим особенностям, видео, в отличие от аналогового

кинематографа, не требует химической обработки и ручного монтажа, что сокращает время постпроизводства до минимума. Сама камера не велика в размерах и удобна в использовании, что создает идеальные условия для интимного процесса, где художник и камера остаются наедине друг с другом. Таким образом видеоискусство, во времена его начала, дает ощущение абсолютной включенности в действительность, по сути, видеоискусство в тот период наделяется предикатом наблюдателя времени. В 1972 году Ульрика Розенбах (Ulrike Rosenbach) стала первой художницей в Германии, которая работала с этим медиумом. Она смоделировала себя и свое тело через видеоперформансы. «Не верь, что я амазонка» (1976) стала одной из классических работ в истории немецкого видео-арта. В этом видеоперформансе Ульрика Розенбах целится луком на средневековый портрет Мадонны, который представляет для художницы воплощение идеального образа женщины, действительного до настоящего времени: «всегда молодой и без морщин, невинный и красивый, с глазами, опущенными на землю». (Rosenbach, 1982)

⁷ Фредерики Пецольд (Friederike Pezold) создает видеоскульптуру «Искусство половых губ» (1973–1976), в концепции представлен «Новый символический язык жестов»: женское тело, его детали, минималистичные графические символы языка телесности. Видео Марта Рослер (Marta Rossler) «Семиотика кухни» (1975) — это феминистское размышление о приготовлении пищи, а также о домашнем контексте женской работы, который художница переводит на кухню и снимает на видео в стиле популярного кулинарного шоу. Идеальная телевизионная домохозяйка, представляет алфавитный словарь из кухонной утвари. Джоан Джонас (Joan Jonas) «Вертикальный рулон» («Vertical Roll») (1972) — одна из самых ранних и известных работ художницы. Манипулирование синтаксисом камеры создает впечатление крайне запутанного физического пространства. Это пространство служит метафорой нестабильной идентичности женской фигуры, которая непрерывно пересекает вертикальное изображение по экрану, проходя через нижний край изображения. Технические помехи, используемые в качестве визуального языка, не дают зрителю взглянуть в лицо художницы, сосредоточится на нем и запомнить его.

⁸ В начале 1970-х пространство репрезентации искусства изменилось и стало, благодаря процессам социальной демократизации, более открытым. Но все же институции и крупные музеи не спешили представлять женщин-художниц. В 1975 году Вали Экспорт (VALIE EXPORT) делает первую крупную выставку MAGNA в галерее st. Stephan в Вене. Выставка сопровождалась симпозиумом, показом фильмов современных режиссерок, проходили дискуссии, встречи с художницами. Идея выставки женского искусства возникла у Вали Экспорт еще в 1973 году, но ни одну институцию в Австрии на тот период такой проект не заинтересовал, пока UNO не объявили 1975 год международным годом женщин (Kaiser, 2017), именно после этого выставка смогла состояться. Подробно историю создания этой выставки описывает Моника Кайзер в своей книге, посвященной истории женского выставочного процесса в Америке и Европе. Девизом выставки Вали Экспорт стало исследование творчества женщин, а так же картографирование феминистского современного художественного процесса. Были приглашены радикально разные художницы: от Мария Лассниг (Maria

Lassnig) до Мерет Oppenheim (Meret Oppenheim). Одним из значимых явлений на выставке была инсталляция документации AUF – Eine Frauenzeitschriif (Женская газета) AUF – акция независимых женщин, которая проводила уличные перформансы, акции протестов против государственной политики в отношении абортов в Европе. Также было представлено множество художниц, работающих с темой репрезентации женской идентичности, такие как Биргит Юргенсон (Birgit Jürgenssen), представившая технологичную модификацию женского тела «Hausfrauen - Küchenschürze» (Домохозяйка - Кухонный передник). На этой выставке были показаны видео работы, как самой Вали Экспорт, так и других медиа-художниц.

⁹ Выставка уникальным образом собрала максимальное количество техник и методов репрезентации женского искусства, тем самым и отделив его от мужского. Женское искусство репрезентирует женскую идентичность, мужское искусство — инновации и универсальность, мужчина-художник может говорить за всех, в то время как женщина-художница может говорить только в пространстве, отведенном женщинам. С одной стороны, медиаискусство делает женщину видимой, с другой стороны, сразу ставит рамки феминистского дискурса идентичности, когда же мы видим на экране Вито Аккончи (Vito Acconci) или Брюса Наумана (Bruce Nauman), мы не думаем о репрезентации мужской идентичности, а вспоминаем о причастности медиаискусства к эстетике нарциссизма, по Розалинд Краус «в противоположность другим визуальным искусствам, видео в состоянии фактически одновременно фиксировать и показывать – осуществляя мгновенную обратную связь. Тело, таким образом, оказывается между двумя машинами, одна из которых открывает, а другая – закрывает скобки. Первая из них – это камера, вторая – монитор, который проецирует образ перформера с той же синхронностью, что и зеркало» (Krauss, 1976). Лакановская стадия зеркала, важный момент для становления теории видео арта и совершенно губительный для включения в эту теорию художницы. Мы снова сталкиваемся с патриархальной риторикой белого куба, где мужчина на экране воспринимается как субъект рефлектирующий, а женщина объект репрезентирующий.

¹⁰ В 1975 году Вали Экспорт вставкой MAGNA заявляет только о существовании огромного пласта невидимого художественного поля. В 1985 в своей следующей выставке «Искусство с своеобразием» («Kunst mit Eigenninn»), которая так же рассмотрена в этой статье, она аффелирует тесную связь женщины и машины, художницы и техники, раскрывая универсальность художественного процесса, вне зависимости от гендера.

¹¹ Без сомнений, тут стоит обратиться к Сэди Плант, которая в своей работе «Ткацкие станки будущего: ткущие женщины и кибернетика» рефлектирует над сходством женщины и техники. Если мы будем препарировать Субъекта, естественно мужчину, который воспроизводя платоновский миф, выходит из пещеры к Солнцу, становится причастным к Благу, создавая свою культуру. Конечно, мужчина не делает это в одиночку, он нуждается в женщине как в среде, как в посреднике. Плант пишет: «Мужчина ничего не может сделать в одиночку: тщательно скрытая женщина всегда продолжает функционировать как основа и возможность его погонь за идентичностью, агентностью и самоконтролем» (Плант, 2018).

12 Конечно, женщина не может стать Субъектом. Ей остается только имитация, и женщина становится настолько совершенна в симуляции, что почти любая функция может быть ей симитирована. Если мы посмотрим на компьютер, то мы увидим очень похожие технологии имитации. Человек видит экран, который предстает в удобном для человека графическом виде, экран же скрывает за собой информационную бездну вычислений, математических функций и сетей данных. Безусловно, мужчина настаивает на этом сокрытии. «Софт, другими словами, также имеет свои экраны: у него есть приветливое [user-friendly] лицо, которым он поворачивается к мужчине, и для него — так же, как и для женщины — это всего лишь камуфляж» (Плант, 2018). Но скрыть посредников становится все тяжелее, женщины совместно с технологиями образуют свои сети и не могут быть больше скрыты как «среда» для становления Субъекта-мужчины и его Культуры. Сейчас мы можем видеть компромисс, Субъект-мужчина не допускает женщину в свое поле, и онтологически он ставит репрезентацию ее практик в один ряд, скажем, с презентацией новых дронов. Встает вопрос о репрезентации женских практик, на выставке 1975 года феминизм понимают, с точки зрения современности, «олдскульно». Киберфеминистка Фэйс Вилдинг описывает такой феминизм, «как монументальный, часто стесняющий (политкорректный), вызывающий чувство вины, эссенциалистский, анти-технологичный, анти-сексуальный и не принимающий новые технологии и отношения женщин вообще в расчет» (Wilding, 1998). Для нашей работы важным является следующая выставка Вали Экспорт, в 1985 году в Венском музее 20 века, художница снова делает выставку женского искусства, критикуя сама себя и свой концепт 1975 года. В этот раз Вали Экспорт осознанно погружается в новые технологии. И название выставки говорит само за себя «Искусство с своеобразием» («Kunst mit Eigencinn»).

13 Приглашенные художницы — медиахудожницы, видеохудожницы, художницы - фотографы. Если на выставке MAGNA в 1975 году Вали Экспорт легитимизирует женскую повседневность, тематизирует тело женщины, его трансформации в домашнем быту и социуме, то в 1985 году Вали Экспорт обращается к той территории, где женское искусство может освободиться от рутины и общественных догм, посмотреть на женскую бытность через технологии.

14 Среди многочисленных художниц такие как Дженни Хольцер (Jenny Holzer), работающая с текстом и плакатом как коммуникативным городским медиумом, Адриан Пайпер (Adrian Piper) видео- и медиахудожница, исследующая социологические аспекты гендера, Нэн Хувер (Nan Hoover), художница-перформансистка, работающая с видео и световыми инсталляциями, Магдалена Жетелова (Magdalena Jetelová), работающая с камнем и деревом, создающая скульптуры для открытых пространств, Моника Брандмейер (Monika Brandmeier), работающая с металлом и стеклом. Фотография была представлена такими художницами, как Синди Шерман (Cindy Sherman), Барбара Крюгер (Barbara Kruger), Барбара Блум (Barbara Bloom) и другими.

15 Иронично отстраненное, технически компетентное, но совсем не триумфальное — это отношения художниц с техникой стало очевидно через выставку «Искусство с своеобразием» («Kunst mit Eigensinn») . Утонченность в выборе „подрывных средств“ как новое развитие после преданного,

«идеологически серьезного» женского искусства семидесятых. Но кто говорит, что участие феминисток в искусстве должно иметь только определенные формы и темы? Выставка со всей очевидностью продемонстрировала, что женщины-художники не поддаются определению и присвоению им тематических областей ответственности. Вали Экспорт создала поле критики вызвав противостояние ожесточенному дискурсу о термине «женское». Киберфеминизм — движение, которое развивается в это время, делает важный шаг, ставя с одной стороны женщин в один ряд с технологиями (постгуманизм Плант), а с другой стороны перенося взаимодействие в Интернет, киберпространство, которое изначально рассматривалось как внутренне свободное от старых гендерных отношений и конфликтов. Так возникают новые условия, где каждая новая программа — «это миграция контроля от человека», как пишет Мишель Деланда, а в самой сети больше нет централизованного управления, также как и нет места Субъекту. Возникает вопрос, что тогда в этом становящемся мире делает Субъект? Плант, цитируя Иригарэ, пишет: «субъект» более не знает, куда ему деться, к кому или к чему обратиться, среди всех этих бесчисленных очагов «освобождения» И коль скоро он из этой концепции видел лишь инструмент, рычаг и, во многих случаях — способ своего удовлетворения, объекты его господства, похоже, и привели этот субъект к гибели. И вот, теперь, мужчина борется за то, чтобы быть наукой, машиной, женщиной... чтобы они не отказали в службе ему и не нашли ему замену». (Irigaray, 1985, с. 232; цит. по: Плант, 2018) Безусловно, это борьба бессмысленна, женщина не может быть чем угодно, но женщине доступна технология имитации. «Эти миметические способности относят женщину к всеобщности неизвестной и непознаваемой для того, кто думает, что знает, кто он; она может выполнить любые инструкции, но при этом станет чем-то отличным от обычного их исполнителя, которому подражает.» (Плант, 2018)

Библиография:

1. Wilding, Faith. Where is Feminism in Cyberfeminism? n.paradoxa. Volume 2, 1998.
2. Плант, С. Ткацкие станки будущего: ткающие женщины и кибернетика. Ч. 1. Пер.: Лика Карева // Сайт syg.ma. 2018 (<https://syg.ma/@lika-kareva/sedi-plant-tkatskiiestanki-budushchiegho-tkachiestvo-zhienshchin-i-kibiernietika-1>). Просмотрено: 20 августа 2019.
3. Плант, С. Ткацкие станки будущего: ткающие женщины и кибернетика. Ч. 2. Пер.: Лика Карева // Сайт syg.ma. 2019 (<https://syg.ma/@lika-kareva/sedi-plant-tkatskiiestanki-budushchiegho-tkushchiie-zhienshchiny-i-kibiernietika-2-chast>). Просмотрено: 20 августа 2019.
4. John, J. White Cubes – Gendered Cubes. Einschreibungen von Geschlecht in die diskursiven Praktiken von Kunstmuseen. Eine Untersuchung am Beispiel der Hamburger Kunsthalle. Universitat Oldenburg, 2010. (<http://oops.uni-oldenburg.de/1427/>).

5. Adams, Renee B. and Kraeussl, Roman and Navone, Marco A. and Verwijmeren, Patrick. Is Gender in the Eye of the Beholder? Identifying Cultural Attitudes with Art Auction Prices, 2017. Available at SSRN: (<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3083500>).
6. Rosenbach, U. Video als Medium der Emanzipation. Videokunst in Deutschland 1963–1982, Wulf Herzogenrath (ed.), Stuttgart, 1982, pp. 99–102.
7. Kaiser, M. Neubesetzungen des Kunst-Raumes : feministische Kunstaussstellungen und ihre Raume, 1972-1987. Bielefeld: Transcript-Verl, 2013.
8. Krauss, R. Video: The Aesthetics of Narcissism. 1976. (<https://doi.org/10.2307/778507>).
9. Schulz, G. Ries, C. Zimmermann, O. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge. Berlin: Deutscher Kulturrat -Verl, 2016.
10. Gantner, K. «Wenig Kunst von Frauen in norddeutschen Museen» Kulturjournal от 25.02.2019 (https://www.ndr.de/kultur/kulturdebatte/Gendergap-Wenig-Frauen-stellen-Kunst-in-Museen-aus_gendergap100.html). Просмотрено: 20 августа 2019.

'Looms of the future': the artist's place in technological art

Alina Kholmovaia

*Saint Petersburg State University
Russian Federation, Saint Petersburg*

Maria Danzis

*Assistant Professor, Department of Interdisciplinary Studies and Practices in the Field of Arts, SPSU
Russian Federation, Saint Petersburg*

Abstract

The paper examines reflection on women-artist representation in institutional exhibition spaces, such as museums and nonprofit galleries. Gender question divides art on 'women' and 'the rest'. Throughout the emergence of technological art such as video-art, media-art, digital-art, this gives us more and more capacity to assess art without gender connotations. However, contemporary researches indicate that gender issue still takes a significant place in the decision of artist participation in exhibitions and auctions. Referring to Sadie Plant's texts and reflecting on two significant exhibitions of media-artist VALIE EXPORT, authors focus on aspects of women-artists representation today.

Keywords: video art, media art, cyberfeminism, posthumanism, digital art

Publication date: 31.12.2019

Citation link:

Kholmovaia A., Danzis M. 'Looms of the future': the artist's place in technological art // Nauka.me – 2019. – Issue 2 [Electronic resource]. URL: <https://nauka.me/S241328880008098-1-1> (circulation date: 24.07.2024). DOI: 10.18254/S241328880008098-1