

Корнєєва Т. О.

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧОГО ЯК ТРАВМИ В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ ЛУЇЗИ БУРЖУА, ХАННИ ВІЛКЕ, ЛІЗИ МОРОЗОВОЇ ТА АНІ ЗУР

Статтю присвячено дослідженню жіночих проектів, зокрема перформансів, де відтворюється специфіка репрезентації індивідуальної та колективної жіночої травми. В теоретичному зрізі цієї теми концепт «жіноча травма» розглянуто як індивідуальний мистецький досвід художниць та перформерок, зокрема, Луїзи Буржуа, Ханни Вілке та перформансів Марини Абрамович, Лізи Морозової та Ані Зур, що демонструють переосмислення колективної жіночої травми на прикладі автобіографічної розповіді як способу наблизитися до Іншого та актуалізувати травматичний досвід у структурі власної ідентичності з метою його подальшого переосмислення.

Ключові слова: Інший, перформанс, індивідуальна та колективна пам'ять, «жіноча травма», жіночий перформанс.

Актуальність статті полягає у необхідності дослідження жіночих арт-проектів, зокрема перформансу, та прирощення теоретичного інструментарію в термінах психоаналізу, гендерної теорії та теорії пам'яті, яка полягає у впровадженні поняття «жіноча травма», що використовується з метою осмислення індивідуальної та колективної жіночої пам'яті, пов'язаної з травматичним досвідом. Саме поняття «жіночої травми» дає змогу конституювати проблему взаємозв'язку суб'єкта та Іншого на символічному рівні та виявити наслідки травматичних ситуацій, виражених у жіночих арт-практиках, а також прослідкувати метод переживання травматичного досвіду та включення його до структури власної ідентичності. Травматичні події створюють відбиток, котрий стає однією з рушійних сил для створення творів мистецтва. Сприймаючи колективний жіночий наратив як травму в контексті патріархальної культури, можна виокремити механізми його втілення в необхідності постійного творчого процесу та певного зациклення на власній травматичності. Коли художник/художниця створює твір мистецтва та демонструє його глядачеві, відбувається або прийняття з подальшим корегуванням для широкого загалу, де індивідуальне соціалізується, а культура відшліфує смисли так, щоб глядач мав змогу зрозуміти автора, або повне відкидання запропонованої митцем ідеї. Достатньо згадати виставки та арт-проекти, які не проходили цензуру та вилучалися з експонування. Зокрема, це виставка «Українське тіло», що відбулася у 2012 році

в Музеї НаУКМА, або ж скандал навколо виставки фотографа Джока Стерджеса, яку було заборонено. Однак найкраще межі колективного та індивідуального прослідковуються в перформансі, який хоча й містить певний сценарій, проте є експериментальним та може закінчитися зовсім неочікувано як для самого автора, так і для глядача. Саме реакція на перформанс як твір візуального мистецтва народжує новий дискурс, або ж повністю відкидає його. Перформанс є одночасно рефлексією індивідуальною та колективною. Як самостійний засіб вираження ідей перформанс отримав визнання у 1970-ті роки, хоча ще футуристи на початку ХХ століття використовували перформативні прийоми, наприклад опера «Перемога над Сонцем» 1913 року, створена Олексієм Кручених, Казимиром Малевичем та Михайлом Матюшиным, що була спробою продукування нового естетичного канону. В 1970-ті роки концептуалізм робить акцент на продукуванні ідей або на створенні таких робіт, які б не могли стати предметом купівлі-продажу [2], але, безперечно, були способом прирощення символічного капіталу в галузі мистецтва. Концептуалізм переживав підйом, а перформанс нерідко виступав у ролі демонстрації ідей та їх втілення у життя. Перформанс розглядався як спосіб втілення формальних та концептуальних ідей, на яких ґрунтується створення мистецтва. Твір може бути представлений одним художником або групою, з освітленням, музикою чи візуальними ефектами, створеними художником чи у співавторстві. Виконуватись перформанс може

в найрізноманітніших місцях, від художньої галереї, музею до альтернативного простору, театру, кафе, бару або навіть на вулиці. На відміну від театру, виконавець перформансу і є художником, дуже рідко митець виконує певну роль, а зміст дії майже ніколи не підпорядковується традиційному сюжету або наративу [2, с. 7–8]. Проте у разі вираження художником травматичної ситуації як частини індивідуального наративу пам'яті, вона може не включатись до колективного досвіду, хоча її частини репрезентуються у межах взаємодії художник–глядач. Художниця Олена Ковиліна в перформансі «Чи не хочете ви чашечку кави, або Спали світ Буржуазії» накривала на вулиці стіл, готуючи все для чаювання, розставляючи навколо стільці, а після того, як глядачі-«гості» приєднувались до чаювання, підпалювала скатертину [2, с. 288]. Концептуальне рішення перформансу пов'язане з особистою історією авторки, що готувалась до приходу гостей та вирішила вразити їх вмінням накривати стіл, але в процесі у авторки загорілась скатертину. Ідея проекту – продемонструвати переміщення художника із статусу агресора в статус жертви [2, с. 288]. Суб'єкта випадкових обставин у контексті політичного режиму можна сприймати як колективний нарратив, але обраний метод репрезентації є індивідуальним.

Перформанс Ані Зур «Вулиця Інститутська» (2014) є певним включенням індивідуального переживання в колективну пам'ять, і таким чином твір мистецтва стає частиною колективного дискурсу пам'яті. В цьому випадку слід виокремити поняття «жіночого перформансу» як спроби відтворення травматизму суб'єкта в контексті історії. Індивідуальне не може існувати за межами колективного, адже певні соціальні події, в цьому випадку революція, а згодом і війна, що змушує людину відчувати себе відчуженою, безпорадною, формують рефлексію художника, що, розгортаючись із сувою червоного кольору, вносить власне особисте сприйняття та індивідуальну пам'ять в історичний та культурний контекст. Аналогічним за наповненням можна вважати перформанс «Балканське бароко» Марини Абрамович. І Ані Зур, і Марина Абрамович ставлять на перше місце власний травматичний досвід — особисте переживання суспільних, політичних, культурних проблем, і через мистецтво реактуалізують питання, що ніби відійшло у минуле, але історія має закономірність повторюватись, фабрикуючи

нові штучні сценарії. Ані Зур розповідає власну історію, використовуючи тему, закарбовану в колективну пам'ять. Проте Ані Зур та Марина Абрамович формують власний, індивідуально жіночий погляд на суспільні, політичні та культурні події. Індивідуальне в перформансах згаданих авторок проявляється у специфіці реалізації ідеї, а також у спробі задовольнити той розрив у структурі ідентичності, що виник у процесі отримання травматичного досвіду. А тому необхідно виокремити концептуальні особливості художнього методу, який використовують художниці, та прослідкувати колективне жіноче крізь призму індивідуального мистецького досвіду кожної з авторок. Колективний досвід знаходить своє відображення в колективному наративі, а індивідуальний досвід – у біографії, що здається унікальною формою, проте містить типізовані форми розповіді. Процес згадування будуватиметься на протилежних категоріях – часі та фінальності, історії, що розповідається, та її смислі. Смісл виникає з метою означення замкнутого характеру нарративної системи, тобто її зв'язності та завершеності [6, с. 107–108].

Жертвам насилля, або ж людям, котрі пережили травматичну ситуацію, набагато складніше розповідати про травму (ніж тим, хто скоює насильницький акт), а тому їхній особистий нарратив може бути розірваним і неструктурованим. Травматичний досвід формує новий погляд на різноманітні ситуації та може викликати ідеалізацію життя до травми, або ж «забування» певних деталей минулого та взагалі його замовчування [6, с. 108–109]. Якщо травматизм суб'єкта нерозривно пов'язаний з фігурою Іншого, суб'єкт намагатиметься максимально близько наблизитися до Іншого задля повторного переживання травматизму або ж переосмислення всієї ситуації, переосмислюючи власний досвід. Однією з перших травм, що отримує суб'єкт у процесі конструювання ідентичності, є відокремлення від матері. Відділення дитини від матері є травмою для обох, а тому вони постійно намагатимуться повернутися до іншого-материнського, використовуючи різноманітні варіанти символізації та метафори. Оскільки завжди є певний залишок, те, що Лакан називає *об'єкт а*, повне переживання та нівелювання травми неможливе. Саме пам'ять про травматичну ситуацією є лакуною, що формує увесь спектр подальшого становлення ідентичності суб'єкта. Наприклад, у графічних роботах Луїзи Буржуа (серія «Жінки-будинки») відтворено дитячий спогад про

знування батька над матір'ю художниці. Саме така сімейна драма стає однією з рушійних сил творчості Буржуа, що упродовж життя пов'язувала себе з фігурою матері, навіть намагаючись учинити самогубство після її смерті. «Жінки-будинки» – це промальовані графічними матеріалами високі жіночі фігури-багатоповерхівки, що мають в основі прямий спогад авторки, яку батько називав маленькою. В цій серії є певна іронія, адже вертикальне хоча і сприймається традиційно чоловічим, однак на глибинному рівні пов'язане із жіночим, а тому авторка певною мірою деконструє традиційний патріархальний дискурс. Скульптури Буржуа відтворюють багатогранність жіночої тілесності та пов'язані з тематикою жіночого-материнського, з яким ідентифікує себе авторка. Твори демонструють характерну для жіночої травми істеризацію, коли певна частина жіночої тілесності (груди, вагіна) використовується як основний мотив. Деякі художниці, зокрема Джорджія О'Кіф та Ханна Вілке, зображують квіти, але такі квіти нагадують сам феномен переживання жіночої травми – протяжність та невизначеність. У роботах О'Кіф включене коло, котре ніби входить всередину зображення як спіраль чи лабіринт без кінця та краю. З приводу Ханни Вілке у мистецтвознавців, зокрема у феміністки Люсі Ліппард, склалось неоднозначне враження. Ліппард звертає увагу на те, що твори Вілке нагадують роботи в глянцевиx журналах того часу, а тому є певною дискредитацією феміністичного мистецтва, що тяжіє до бодіпозитивних настроїв та зображення тіла у звичному, не постановочному середовищі. Проте роботи Вілке є безперечно способом деконструкції глибокої особистісної травми та драми в житті всіх жінок, які не мали рівних прав та страждали від патріархального гніту.

Якщо індивідуальний наратив не відтворюється, виникає небезпека того, що травмовані залишаться у полоні пережитого, ніби під арештом пережитого, без можливості абстрагування та дистанціювання від нього. І в такому випадку навряд чи можливо пережити минуле як те, що відрізняється від теперішнього. Акт відтворення ставить минуле в розповіді в осучаснену дистанцію про сучасність, створюючи темпоральний розрив [6, с. 109]. Розповідь є формою перевтілення чужого в близьке, де незнайоме стає знайомим і самому розповідачеві, і слухачеві. Від травматичних подій у минулому неможливість розповіді призводить до вторинної

травматизації, що виникає після часу страждання або ж посилюється ступінь травматизації [6, с. 109–110]. Для деяких художниць подібний досвід переведення особистісного наративу в колективний є ключовим моментом у спробі детравматизації. Проект Ханни Вілке «СОС» (Серія об'єктів стратифікації) [8] являє собою спробу символізації колективного жіночого досвіду. Художниця створила серію автопортретів, на яких вкрила своє тіло жувальними гумками у формі жіночих статевих органів. Такий тип «маркування» жінок нагадує практику татування та шрамування жінок в африканських племенах, де кількість подібних знаків виражає стан жінки в общині, її матеріальне становище та красу.

Ілля Калінін у статті «Історичність травматичного досвіду: буденність, революція, репрезентація» визначає специфіку поняття «травми» на індивідуальному та колективному рівні. Автор досліджує феномен революції та його вплив на суб'єкта революції, а також на суспільство в цілому. Використовуючи як приклад репрезентації травми в культурі, автор зазначає, що травма концептуалізується на рівні теми, але не контамінується самою формою репрезентації. Будь-яка зміна буденності підвищує рівень зовнішніх подразників та викликає необхідність підключення додаткових механізмів захисту. Від процесів подібної інтенсивності залежить закінчення драматичної зустрічі з історією. Автор виокремлює декілька способів переживання травматичного досвіду, де 1) працюють механізми символічної компенсації, котрі врівноважують травматичний досвід змін; 2) травма стає частиною психіки, змінюючи ідентичність суб'єкта; 3) ізолювання травматичної події, фіксуєчись за межами смислових та афективних зв'язків з іншими подіями та ідентичністю суб'єкта [3]. Отже, репрезентація власного травматичного жіночого досвіду, використовуючи історичний факт (дискримінація жінок у племенах Африки), є способом перебудови власної ідентичності після особистих подій. Загалом для феміністичних проектів характерне складання автобіографії та винесення на всезагальний огляд різноманітних практик, фізіологічних особливостей, котрі табуювалися традиційною патріархальною культурою. Автобіографічним для Ханни Вілке був проект «Intro Venus» 1992–1993 [8], котрий вона присвятила власній смерті. Авторка документує на фотографіях власну хворобу від початкових стадій до смерті, наближаючись до межі. Тілесне

проживання власної хвороби, її документування та репрезентація як твір мистецтва є прикладом істеричних жіночих стратегій отримання права на власне тіло. Художниця відкидає традиційні канони жіночої краси, демонструючи реальність, в якій тіло може бути хворим та неідеальним, але такий жест був сміливим мистецьким актом, а тому через подібну істеризацію тематики смерті Вілке має змогу відтворити власну тілесність у ракурсі жіночого, а не чоловічого дискурсу.

Найпоширенішою спробою включення травми до структури ідентичності є символізація та метафоризація через сновидіння. У праці «Соціальні рамки пам'яті» Моріс Хальбвакс стверджує, що сновидіння є невід'ємною частиною дискурсу пам'яті. На відміну від теоретиків психоаналізу, котрі ділять групи снів на мотиви, символи тощо, Хальбвакс стверджує, що сні є частиною дискурсу пам'яті: уві сні, що може бути дещо видозміненим для підтримки ілюзії (сновидіння) та початково непізнаваним, відтворюються пережиті людиною події. Проте автор зауважує, що повної трансляції спогадів уві сні не відбувається [7, с. 33–34]. Вказана теза дає нам, своєю чергою, можливість говорити про існування певної фіксації на окремих частинах події, слів, переживань, що були травматичними для окремої жінки. Таку пам'ять можна вважати індивідуальною, адже сприйняття людини може відрізнитись залежно від рівня соціалізації, освіченості, професії, хоча, безперечно, така людина входить до певних груп, які можуть перетинатися між собою, хоча й дуже рідко, але характерним для жінки-художниці буде переживання та ретрансляція травматичної ситуації в творчості. Доречно згадати перформативний досвід московської художниці Лізи Морозової. Перформанс «Спідне» (рос. «Исподнее»), що відбувся в 2012 році в рамках виставки «Шлях-дорога» (куратор Михайло Седлін), є своєрідним способом переживання травматичного досвіду та власної жіночої історії, жіночої пам'яті. Художниця ходить по битому склу і читає власні щоденники, починаючи з дитинства і до моменту створення проекту. Перформерка ніби проходить свій життєвий досвід, ключові та найбільш травмуючі переживання, що відбувались в одночасно зі становленням самої художниці. Це були різні події – розлучення батьків, вагітність, успіхи та промахи в творчості, брак грошей та власна рефлексія політичної ситуації та проблеми

арт-ринку в Росії. Всі описані події переплітаються між собою та створюють певну нескінченність сюжету, а повторення спогадів, написаних у щоденнику, можна порівняти з дослідями Марини Абрамович, що намагалася віднайти граничну межу між життям та смертю. Ліза Морозова наближається до цієї межі, проте не в радикальному розумінні (як Марина Абрамович та Ханна Вілке), а через метафору, через повторне переживання найбільш негативних подій минулого. І саме таке переживання є парадоксальною жіночою насолодою – *joissance*, котра наближує авторку до метафоричної смерті – зіткнення з травмою, але водночас її відчуження через мистецтво. Хоча такі спогади й залишаються у авторки, вони дещо видозмінюються з часом, відтворюючись у снах та перформативних практиках. Проте Ліза Морозова не досягає в перформансі кінцевої мети – задоволення бажання, що можна пояснити й іншими перформансами, де повторюється мотив читання особистих щоденників. Текст, котрий читає авторка у процесі перформансу, є водночас прикладом «жіночого письма». Намагаючись надати текстові певну хронологію, Ліза Морозова складає певний сюжет, певний вузол та мереживо, що є достатньо гострим та болючим, як те бите скло під ногами. Загалом жіноче письмо Лізи Морозової виражає її особистісне ставлення, картину світу, спробу осягнути себе та репрезентувати себе для Іншого, в ролі якого виступає глядач.

Отже, можна виокремити декілька рис, характерних для жіночого способу трансформування травми у мистецьких практиках, зокрема у перформансі. Це, насамперед, зв'язок індивідуального та колективного жіночого досвіду, котрий проявляється через травматичну ситуацію. По-друге, жінка-художниця є динамічною в своїй творчості, адже для встановлення певної особистісної цілісності (включення травми в структуру психіки та переживання її на тілесному рівні), становлення власної ідентичності вона має постійно бажати творити і діяти. По-третє, художниця, яка досягає певного закінчення в роботі (закінчується перформанс або ж дописується картина) відчує певне відчуження від роботи як у матері від дитини в процесі дорослішання, а тому ми можемо говорити про «символічне недосяжне» бажання, втратити яке можна лише створюючи наступний проект. Феномен жіночої пам'яті пов'язаний з колективним (чоловічим), що продукує певні

правила, ідеалізує, відчужує, а тому індивідуальна жіноча пам'ять завжди пов'язана з колективним жіночим дискурсом, сформованим у рамках патріархальної культури. Відображенням такого колективного слугують мистецькі практики, які можуть відрізнятися за стилісти-

кою, тематикою та візуальними засобами, проте будуть схожими в своїй глибинній структурі, адже міститимуть протяжність, акцентуватимуть на процесі та матимуть певну частину перебільшення як способу виходу за межі півного культурного та мистецького дискурсу.

Список літератури

1. Васильев А. Memory studies: Единство парадигмы – многообразие объектов [Электронный ресурс] / Алексей Васильев. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2640>. – Заглавие с экрана.
2. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузи Голдберг. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 320 с.
3. Калинин И. Историчность травматического опыта: рутин, революция, репрезентация [Электронный ресурс] / Илья Калинин // НЛО. – 2013. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/4145>. – Заглавие с экрана.
4. Лакан Ж. Семинары. Книга 20. Ещё / Жак Лакан ; [пер. с франц. А. Черноглазова]. – М. : Гнозис/Логос, 2011. – 175 с.
5. Лакан Ж. Семинары. Книга 17. Изнанка психоанализа / Жак Лакан ; [пер. с франц. А. Черноглазова]. – М. : Гнозис/Логос, 2008. – 272 с.
6. Рождественская Е. Словами и телом: травма, нарратив, биография / Елена Рождественская // НЛО. – 2009. – С. 108–133.
7. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Морис Хальбвакс. – М. : Новое издательство, 2007. – 348 с.
8. The Art of Hannah Wilke [Electronix resource]. – Mode of access: <http://www.hannahwilke.com/index.html>. – Title from the screen.

T. Kornieieva

REPRESENTATION OF “FEMALE TRAUMA” IN ARTISTIC PRACTICE OF LOUISE BOURGEOIS, HANNAH WILKE, LIZA MOROZOVA AND ANI ZUR

The article explores the women art-projects which indicate the specifics of individual and collective representation of “female trauma”. Relevance of the article is the need to augment theoretical tools in terms of psychoanalysis, gender theory, and the theory of memory, which introduce the concept of «female trauma.» This term is used for understanding individual and collective experiences formed under the influence of experienced traumatic situation. The concept of female trauma constitutes the problem of the relationship of the subject and Other on the symbolic level and isolates the effects of traumatic situations which manifest themselves through artistic practice.

Traumatic situations make the mark which is one of the driving forces for creating art works, where the performance art serves as a way of re-experiencing of trauma and traumatic situations, including the structure of its own identity. Perceiving the women’s collective narrative as the injury in the context of the patriarchal culture, we can select the mechanisms for its implementation in the need of a creative process and some cycling on their own trauma. The phenomenon of women’s collective memory associated with the male, which produces certain rules of idealizing, alienating, and therefore individual woman’s memory, is always associated with women’s collective discourse formed by the patriarchal culture. Artistic practice is reflected in the collective women experience, which can be different in style, theme, and visual means, but will be similar in their deep structure. The introduced concept of “female trauma” is illustrated by the artistic projects of Louise Bourgeois, Hannah Wilke, and the performances of Marina Abramovic, Liza Morozova, and Ani Zur.

Keywords: Other, performance, female trauma, individual and collective memory, woman art.

Матеріал надійшов 16.08.2017