

Р ART isанка

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ
Заснаваны ў 2002 годзе

pARTisanKA

заснавальнік: Артур Клінаў
рэдактарская рада: Таня Арцімовіч, Вольга Бубіч, Інга Ліндарэнка, Вольга Маслоўская, Лізавета Міхальчук, Леся Пчолка, Каця Рускевіч, Сафія Садоўская, Антаніна Слабодчыкава, Таня Сяцко, Вольга Шпарага
адказная сакратарка: Таня Арцімовіч
пераклад на беларускую мову: Ліда Наліўка, Юля Цімафеева
пераклад на ангельскую мову: Вольга Бубіч, Інга Ліндарэнка
карэктур: Ліда Наліўка
дызайн: Антаніна Слабодчыкава
дызайн і вёрстка: Насця Стальмахава

фатаграфіі © Міхаіл Гулін, Антаніна Слабодчыкава, Жанна Гладко, Даша Бубен, Вольга Савіч, Дзіна Даніловіч, Ганна Бундзелева, Ягор Войнаў, Інга Ліндарэнка, Антон Сарокін, Алеся Жыткевіч, Васіліса Паляніна, Вікторыя Харытонава, Станіслаў Багдзевіч, Качагар Бганцаў, Раман Чмель, Анастасія Ганчарова, Ілона Дзяргач, Вольга Сасноўская, Юля Цімафеева, Аляксандр Пяршай, ВЕХА, Зоя Літвінава, Сяргей Ждановіч, Каця Рускевіч, Вольга Раманава, Ганна Карпенка

Асабліваю падзяку выказваем **Іяланце Кіліян**, з вуснаў якой упершыню і прагучала pARTisanKA.

На вокладцы: Тамара Сакалова. 3 серыі "Прасвет", 2006

the founder: Artur Klinau
the editors: Tania Arcimovich, Olga Bubich, Inha Lindarenka, Lizaveta Mikhalchuk, Volha Maslouskaya, Lesya Pchelka, Katya Ruskevich, Sophie Sadovskaya, Antonina Slobodchikova, Tanja Setsko, Olga Shparaga
the executive secretary: Tania Arcimovich
Belarusian translation: Olga Bubich, Lida Naliuka
English translation: Olga Bubich
proofreading: Lida Naliuka
design: Antonina Slobodchikova
design and layout: Nastya Stalmahova

We would like to thank **Jolanta Kilian**, whom the idea of pARTisanKA belongs to.

On the cover: Tamara Sokolova, Hindurch series, 2006

Падпісана ў друк 20.02.2020. Фармат 70*100 1/8. Папера мелаваная.
Друк афсетны. Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас.
Замова № 2859. Прыватнае выдавецкае ўнітарнае прадпрыемства «Галіяф». Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы, распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/48 ад 03.10. 2013.
Вул. Куйбышава, 22, к. 6, п. 6, 220029, Мінск.

E-mail: vish@bk.ru
www.halijafy.by

ТДА "НоваПрынт". Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдадзенае Міністэрствам інфармацыі РБ 25.02.2014 за № 2/54. Вул. Геалагічная, 59, к. 4, п. 10, 220138, г. Мінск.



I z яе нешта само мімаволі прагаварылася...*

Свае разважанні ў артыкуле “Хто такая феміністка?”¹, прысвечаным узаемаадносінам неалібералізму і фемінізму ў заходніх краінах, аўстралійска-брытанская навукоўца і актывістка Лін Сігал пачынае наступнымі словамі: “Сёння найлепшы і адначасова найгоршы момант заявіць сябе феміністкай... [фігура якой] раптам стала такой папулярнай”. Даследчыца адзначае, што сёння феміністкі раз’яднаныя як ніколі, бо адбываецца сутыкненне феміністычных практык розных хваляў і кірункаў, таму вызначыць адназначна, што такое фемінізм, бадай не магчыма.

Калі напрыканцы восені мінулага года ў Каптарунах сабраліся беларускія мастачкі, куратаркі, даследчыцы, актывісткі, каб абмеркаваць, хто такая партызанка, адным з галоўных канцэптальных пытанняў аkurat стала тое, як мы тут, у Беларусі, разумеем сёння фемінізм. Гучалі розныя думкі, узніклі дыскусіі, але галоўнае – мы адчулі сябе аkurat не-раз’яднанымі: гатовымі адстойваць сваю пазіцыю і адначасова не баяцца яе змяніць. Той давер, адкрытасць і павагу адна да адной, якія ўзніклі падчас размоў у Каптарунах, мы паспрабавалі пранесці праз увесь працэс нараджэння і з’яўлення pARTisanki на свет, што, акрамя канцэптальнага вымярэння, робіць гэтае выданне асаблівым: мы прапануем альтэрнатыву не толькі зместавую, але і з пункту гледжання арганізацыі працы як калектыву з максімальнымі высілкамі пазбегнуць іерархій.

Бо мэта pARTisanki не толькі ў тым, каб абзначыць сімвалічны паварот самага праекта. Нам падаецца, што гэта знак таго, што змяняецца дыскурс сучаснага мастацтва ў Беларусі і публічнага поля ўвогуле. Гэта наша спроба адказаць на пытанне, як мы, пэўная супольнасць, уяўляем сабе фемінізм і ў якім кірунку хацелі б рухацца – разам, паасобку альбо аб’ядноўваючыся з іншымі аднадумцамі. Зразумела, нам хацелася б большага – даць голас тым, хто яго не мае, то-бок максімальна рэпрэзентаваць арт-дыскурс і мастацтва, на якое часта навешваецца ярлык “некананічнае”, узняць пытанні пра правы жанчын і іншых дыскрымінаваных груп на гісторыю і сучаснасць, дэканструюваць паняткі традыцыі і каштоўнасці, пагаварыць пра ўмовы працы і размеркаванне рэсурсаў, палітычныя і экалагічныя праблемы, якія для нас наўпрост звязаныя з фемінізмам. Спадзяемся, часткова нам удалося, але, зразумела, адным часопісам гэтага не ахапіць. Магчыма, мы маглі б маніфеставаць гэта жэстам сучаснага мастацтва, якім ад свайго існавання і быў pARTisan?

Шмат пытанняў, якія мы абмяркоўвалі, у гэтым часопісе не атрымалі свайго развіцця: напрыклад, феномен прывілеяванасці і элітарнасці ў нашым кантэксце, узнаўленне гвалту, які пранізвае амаль усе сферы нашай штодзённасці. Але ў чым мы сышліся падчас нашых размоў, дык гэта ў тым, што для нас партызанка – не наліпка на цішотцы, не сучасны брэнд альбо прыкмета “паспяховасці”. Гэта тая прастора, якая і робіць для нас магчымым маніфеставаць сваё існаванне як рэальных асоб з правам самім вызначыць сваю біяграфію, ламаць яе, калі будзе жаданне, і прымаць неспрэчны ўдзел у напісанні гісторыі, сучасным палітычным жыццём і стварэнні сцэнароў будучыні.

Апісваючы розныя феміністычныя практыкі, Лін Сігал адзначае, што сама прытрымліваецца поглядаў левага кірунку фемінізму, для якога прыярытэтай застаецца барацьба за атрыманне жанчынамі магчымасцей “удзельнічаць у сацыяльным, палітычным і культурным жыцці роўна з мужчынамі, і гэтым пачынаць руйнаваць ці хоць бы маргіналізаваць складаную сістэму самой гандарнай іерархій, забытаную ў капіталістычным класе і расавым панаванні”. Акцэнт на сістэме іерархій, як аказалася, актуальны для нас як ніколі – не таму, што раней так не было. Але цяпер гэта так відавочна, што важным становіцца выявіць гэтыя іерархія, спрабуючы абзначыць стратэгіі для іх падрыву. Мінуючы “мілітарысцкія” тактыкі, хутчэй, шукаць інструменты – іншыя мовы, выявы, гісторыі, прагавораныя з асабістага разнастайнага досведу.

Ці магчымае ўтварэнне такой прасторы, дзе натуральным стане суіснаванне індывідаў? Гэтае пытанне ёсць пэўным выклікам нашай партызанкі. Адказ палягае, напэўна, у досведзе кожна(й)га з нас.

* З рамана Мойшэ Кульбака “Панядзелак: Маленькі раман”. Пер. С. Шупы. Вясна, Прага, 2018.

Паня Арцімовіч, Вольга Бубіч, Інга Ліндарэнка, Лізавета Міхальчук, Вольга Маслоўская, Леся Пчолка, Кацярына Рускевіч, Сафія Садоўская, Антоніна Слободчыкава, Паня Сяцко, Вольга Шпарага

And something unintentionally slipped out of her...*

Australian-British researcher and activist Lynne Segal starts her article ‘Who is a feminist?’¹ on the topic of the relationships between feminism and neoliberalism in Western countries with such words, “It is the best of times and it is the worst of times to declare oneself a feminist today... [whose figure] suddenly seems more popular than ever”. The researcher states that nowadays feminists are more divided than ever due to the conflict of various feminist practices and trends inherent in different waves, thus giving a clear definition of feminism is virtually impossible.

When in the late autumn of 2019 Belarusian artists, curators, researchers and activists gathered together in Kaptaruny to discuss who a female partisan is, one of the main conceptual issues we faced had to do with the way we, here in Belarus, understand feminism today. Various opinions were articulated, discussions took place, but the main thing was clear to all – we did not feel we were divided: ready to defend our standpoint and at the same time not being afraid to change it. We tried to bring the trust, openness and respect for one another that emerged during our conversations in Kaptaruny into the process of ‘pARTisanka’ birth, which, in addition to the conceptual dimension, makes this edition something special. We offer an alternative not to what regards its content, but also in terms of the organization of the work as a collective with a maximum effort to avoid hierarchies.

‘pARTisanka’ aims not only to highlight a symbolic turn of the project itself. We see it as a particular sign of the changes in the discourse of contemporary art in Belarus and public field in general. This is our attempt to answer the question about how we, as a certain community, imagine feminism and in what direction would like to move – together, individually, or as a team of like-minded people. We certainly would like to do more – to give voice to the voiceless, that is, as much as possible to present art that is frequently labeled as non-canonical, to raise questions about the rights of women and other discriminated groups to be a part of history, to deconstruct the concepts of traditions and values, to talk about working conditions and the distribution of resources, as well as political and ecology issues that we see as directly related to feminism. We hope we have partly succeeded but, of course, a magazine format will never manage to cover everything. Perhaps we could manifest it through a contemporary art gesture, which since its beginning ‘pARTisan’ has always been?

A lot of problems we raised in our talks have not found reflection in this issue – for example, the phenomenon of privileging and elitism in our social context, or a violence reproduction, which exists on almost every level of our everyday life. But what we all agreed on during our conversations was the fact that for us a partisan was not about a print on a T-shirt, a cool brand or a sign of ‘success’. It is a space that makes it possible for us to manifest our existence as that of real persons with our right to shape (or reshape – if we want it) our biographies, and take direct part in writing the history of contemporary political life and the creation of future scenarios.

Describing various feminist practices, Lynne Segal mentions her own adherence to Left feminists who try to “enable all women to participate in social, political and cultural life on an equal footing with men, thereby beginning to undermine, or at least marginalise, the complex system of gender hierarchy itself, entangled as it is with capitalist class and racialised domination”. The emphasis on the system of hierarchies, as it turns out, is more than relevant to us, too – but not because it has never existed before. But now it has just become more obvious, so it is important to reveal these hierarchies and try to outline the strategies that would make possible to undermine them. Not to apply ‘military’ tactics, but rather to look out for tools – other languages, images, and stories articulated from the perspectives of various personal experiences.

Can a space where individuals would be able to naturally co-exist actually be formed? This question is a certain challenge that our female partisan faces and the answer is probably to be found in the experience each of us has.

* From Moyshe Kulbak’s novel Monday. Translated by S. Shupa. Viasna, Prague 2018.

¹ Segal, Lynne. Who’s a feminist? Radical Philosophy, RP 2.05 (Autumn 2019). [online] <https://www.radicalphilosophy.com/reviews/individual-reviews/whos-a-feminist>.

¹ Segal, Lynne. Who’s a feminist? Radical Philosophy, RP 2.05 (Autumn 2019). [online] <https://www.radicalphilosophy.com/reviews/individual-reviews/whos-a-feminist>.

ЗМЕСТ/CONTENT

06/14 **ВОЛЬГА ШПАРАГА.** НОВАЯ ЭМАНЦИПАТОРНАЯ ПАВЕСТКА: КРЫТЫКА ПАТРЫЯРХАТУ, НЕДЫСКРЫМАЦЫЯ, ЭКАЛАГІЧНАСЦЬ, САЦЫЯЛЬНАЕ МАСЦАЦТВА І РЭАЛЬНАЯ РОЎНАСЦЬ
OLGA SHPARAGA. NEW EMANCIPATORY AGENDA: CRITIQUE OF PATRIARCHY, NON-DISCRIMINATION, ECO-CONSCIOUSNESS, REAL EQUALITY AND SOCIAL ART

18 **ВОЛЬГА МАСЛОЎСКАЯ.** “ПЕРШ ЧЫМ УВАЙСЦІ, ПАСПАЎЦЕ, КАЛІ ЛАСКА, ПУТ СВОЙ ПОДПІС, ШТО АЗНАЧАЕ, ШТО ВЫ ЗГОДНЫЯ ЎЗЯЦЬ НА СЯБЕ ГЭПУЮ АДКАЗНАСЦЬ”

24/30 **АЛЬМИРА УСМАНАВА.** ПРА “ПОСТФЕМІНІСЦКУЮ ФАНТАЗІЮ РОУНАСЦІ”: ГЕНДАРНЫЯ ВЕДЫ ПАМІЖ УНІВЕРСІТЭТАМ І МЕДЫЯ
ALMIRA OUSMANOVA. ON THE ‘POSTFEMINIST FANTASY OF EQUALITY’: GENDER KNOWLEDGE IN-BETWEEN UNIVERSITY AND MEDIA

35/40 **АНТАНІНА СЦЕБУР.** СУЧАСНАЕ МАСЦАЦТВА ЯК ПАЛІТЫЧНАЕ МЕСЦА: ЖАНЧЫНА Ў ПОЛІ КААРДЫНАТ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРНАЙ ПРАСПОРЫ
ANTONINA STEBUR. CONTEMPORARY ART AS POLITICAL SCENE: WOMAN IN THE BELARUSIAN CULTURAL FIELD

43/45 **ВОЛЬГА ГАПЕЕВА.** ЧАМУ КУЛЬТУРА – ГЭТА ГВАЛП І ПРЫ ЧЫМ ПУТ МОВА
VOLHA HAPYEVA. WHY CULTURE IS VIOLENCE AND WHAT LANGUAGE HAS TO DO WITH IT

47 **ЮЛЯ ЦІМАФЕЕВА.** КРЫК

49/52 **ТАНЯ СЯЦКО.** BOYS CLUB: (НЕ)ФАРМАЛЬНАЕ БЕЛАРУСКАЕ МАСЦАЦТВА І ФЕМІНІЗМ
TANJA SETSKO. BOYS CLUB: (IN)FORMAL BELARUSIAN ART AND FEMINISM

54/61 **СЛОВА МАЦІ. ЛІЗАВЕТА МІХАЛЬЧУК І АНТАНІНА СЛАБОДЧЫКАВА.** СУМБУРНАЯ ГУТАРКА ПРА МАЦЯРЫНСТВА
MOTHER SPEAKS. LIZAVETA MIKHALCHUK AND ANTONINA SLOBODCHIKOVA. CHAOTIC TALK ABOUT MOTHERHOOD

64/71 **ВОЛЬГА БУБІЧ.** АГОЛЕНАЯ Ў КУХНІ – ЖАНЧЫНЫ Ў “МУЖЧЫНСКІМ КЛУБЕ” БЕЛАРУСКАЙ ФАТАГРАФІІ
OLGA BUBICH. NUDE IN THE KITCHEN – WOMEN AT THE BOYS CLUB OF BELARUSSIAN PHOTOGRAPHY

74 **ЮЛЯ ЦІМАФЕЕВА.** ПРАРАСПАЕ ЎНУТР

78/82 **ІНГА ЛІНДАРЭНКА.** SILENT HUNTING
INHA LINDARENKA. SILENT HUNTING

86 **ВАЛЬЖЫНА МОРТ.** З ПАЭМЫ “СПРОБА РАДАВОДУ”

87 **МАСЦАЦТВА ПРАРАСПАЦЬ. ЭКАЛАГІЧНАЕ ЯК ПАЛІТЫЧНАЕ. РАЗМОВА ІРЫНЫ СУХІЙ І САФІІ САДОЎСКАЙ** ПРА “EVAO PROJECT”

90 **ЛЕСЯ ПЧОЛКА.** ВЯСЕЛЬНАЯ ФАТАГРАФІЯ ЯК НАЙГОРШАЯ ТЭМА ДЛЯ АРХІЎНАЙ КАЛЕКЦЫІ

94 **КАЦЯ РУСКЕВІЧ.** ЧАС, МАНУМЕНТАЛЬНАЕ І АГУЛЬНЫЯ НАПАТКІ АБ ГЕНДАРНЫМ СКЛАДНІКУ

100 **ВАЛЬЖЫНА МОРТ.** НОВЫ ГОД У ВІШНЁЎЦЫ

101 **АЛЯКСАНДР ПЯРШАЙ.** СІНГУЛЯРНЫЯ ЯНЫ: МОВА, ГЕНДАР І НЕБІНАРНАСЦЬ

107 **ВОЛЬГА РАМАНАВА.** “І ЧАГО З-ЗА БАБЫ ШУМ ПАДЫМАЮЦЬ?” ЖАНОЧАЯ ЭМАНЦИПАЦЫЯ І АНАМІЯ Ў САВЕЦКІХ ФІЛЬМАХ 1920 – ПАЧ. 1930-Х ГАДОЎ

111 **ГАННА КАРПЕНКА.** УСПОМНІЦЬ УСЁ. АРХІВЫ Ў ПРАКТЫЦЫ НЕЗАЛЕЖНАГА КУРЫРАВАННЯ І КАЛЕКЦЫЯ ПСІХІЯТРА ВІКТАРА КРУГЛЯНСКАГА

115 **ВАЛЬЖЫНА МОРТ.** ARC POETICA

ШТО ЁСЬЦЬ ТРАДЫЦЫЯ?

...жны мастак, кожнае пака- паўе...
 ...а 90-ч...
 ...Копькі ні...
 ...каха...
 ...шчы...
 ...распабл...
 ...паканра...
 ...збіліся...
 ...скаю...
 ...сі...
 ...Нюга...
 ...вару...
 ...дэ...
 ...выразнас...
 ...харак...
 ...раздраж...
 ...друк...
 ...лаконты...
 ...тацкага...
 ...павая...
 ...шага...
 ...Кандраць...
 ...фрагмент...
 ...войза...
 ...бон...
 ...расказа...
 ...дублікі...
 ...півис...

"...мы мусім стварыць новы саюз – саюз эмансіпацыі і сацыяльнай абароненасці супраць фінансіалізацыі".
 нэнсі фрэзер

Новая эмансіпацарная павестка: крытыка папрыярхату, недыскрымінацыя, экалагічнасць, сацыяльнае мастацтва і рэальная роўнасць культурнай прасторы

вольга шпарага

PORTISANKA #34, 2020

лав
ска
Е
Гру
на
Бс

24 верасня 2019 года ў Нью-Ёрку на саміце ААН па пытаннях змены клімату 16-гадовая экаактывістка са Швецыі Грэта Тунберг выступіла з прамовай, якая ўсхвалявала шматлікіх праціўнікаў далёка не толькі ідэі антрапагеннай абумоўленасці сучасных кліматычных зменаў. Грэту Тунберг абвінавачвалі ў тым, што яна не мае права голасу на такой трыбуне, таму яе "ментальнае здароўе" – Грэта не хавае, што ў яе синдром Аспергера, разлад аўтыстычнага спектра. У сваім твітары на гэты конт экаактывістка піша: "Часам я крэху адрозніваюся ад нормы. І, пры правільных абставінах, быць іншай – гэта суперсіла". Нарэшце, на Грэту Тунберг абрынуліся як на "наглядны прыклад таго, як зараджаюцца таталітарныя рэлігіі і аўтарытарныя рэжымы"², у іншай версіі гэта гучала як прыклад выкарыстання Грэты ў сваіх інтарэсах прадстаўнікамі такога роду рэжымаў³. Са-кіраўнік беларускіх хрысціянскіх дэмакратаў Віталь Рымашэўскі на сваёй старонцы ў Фэйсбуку звязаў усе гэтыя абвінавачванні разам: ён пачаў з таго, што дзіця Грэта Тунберг бессаромна эксплуатаецца ў палітычнай барацьбе, што гэтаму дзіцяці без разбору пакланяюцца "моцныя гэтага свету" – жадаючы дагадзіць настроям грамадства, – а завяршыў тым, што антрапагенная абумоўленасць кліматычных змяненняў навукова не даказаная⁴.

Гэтая гісторыя ў чарговы раз дазволіла выразна ўбачыць ключавую лінію расколу (або палярызаванні) таварыстваў у першае дзесяцігоддзе XXI стагоддзя. Гэтая лінія праходзіць з аднаго боку, паміж крытыкамі, з іншага – абаронцамі самых розных сацыяльных іерархій: гендарных, узроставых,

расавых, абумоўленых псіхічнымі і фізічнымі адрозненнямі паміж людзьмі, а таксама ўзроўнем іх дастатку і краінай / месцам пражывання або паходжання. У сувязі з узмацненнем увагі да антрапагенных кліматычных зменаў – і ў прыватнасці з падпісаннем у 2015 годзе Парыжскага пагаднення па клімаце, – гэтыя іерархіі выразна дапоўніліся яшчэ адной – паміж сацыяльным і прыродным светам, а таксама паміж краінамі, якія ў большай ступені адказныя за кліматычныя змены і пактуюць ад іх.

Яшчэ адной важнай рысай сучаснай праявы гэтага расколу з'яўляецца яго інстытуцыянальнае палітычнае выражэнне. Абаронцы пералічаных іерархій, або правыя папулісты, атрымалі ў 2010-я гады месцы ў парламентах дэмакратычных краін, што было складана ўявіць яшчэ дзесяцігоддзе таму. У шэрагу краін, такіх як, напрыклад, ЗША, Польшча, Венгрыя або Турцыя, яны ўзначалілі ўрады, што прывяло да ўзмацнення там сэксісцкай, расісцкай, ксенафобнай, гамафобнай і скептычнай у дачыненні кліматычных зменаў рыторыкі.

Неаліберальная глабалізацыя і рэальная роўнасць

Сітуацыя палярызаванні грамадстваў у першае дзесяцігоддзе XXI стагоддзя ўжо стала прадметам шматлікіх даследаванняў, у першую чаргу звязаных з неаліберальнай, "высокай глабалізацыяй" (новым этапам глабалізацыі перыяду 1988–2008)⁵, а таксама з глабальнай няроўнасцю⁶, – палярызаванні грамадстваў і правыя папулісты, што прыйшлі да ўлады, ёсць прадуктам менавіта гэтых з'яў. Калі ў некалькіх словах

¹ Твітар Грэты Тунберг [прагляд 13.11.2019]: // https://twitter.com/GretaThunberg?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Cwterm%5E1167916177927991296&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.gazeta.ru%2Fscience%2F2019%2F09%2F25_a_12685327.shtml.
² Растаев Д. Растаев: "Так начинается страшное", 25.09.2019 // <https://gazetaby.com/post/rastayev-tak-nachinaetsya-strashnoe/156933/>.
³ Параўн., да прыкладу: Латынина Ю. Пионерка Грета Тунберг, 26.09.2019 // <https://www.novayagazeta.ru/articles/2019/09/26/82123-pionerka-greta-tunberg>.
⁴ Пост палітыка ад 26.09.2019 [прагляд 10.11.2019] // <https://www.facebook.com/RymasheuskiVital/photos/a.217209345437481/669251523566592/?type=3&theater>.
⁵ Напрыклад, у версіі заўважнага тэарэтыка глабальнай няроўнасці Бранка Міланавіча (нар. Бранко Миланович. Глобальное неравенство. Новый подход для эпохи глобализации. М., 2017, с. 25).
⁶ У шэрагу найважнейшых і шырока цытаваных кніг на гэтую тэму, нароўні з кнігай Міланавіча, – кнігі Дэвіда Харві "Краткая история неолиберализма. Актуальное прочтение" (М., 2007), Томаса Пікеці "Капитал в 21-м веке" (М., 2016), Пола Мэйсана "Посткапитализм. Путевое"

New Emancipatory Agenda: Critique of Patriarchy, Non-discrimination, Eco-consciousness, Real Equality and Social Art

On September 24, 2019, Greta Thunberg, a 16-year-old eco-activist from Sweden, gave a speech at the United Nations Climate Action Summit held in New York, which agitated numerous opponents not only of the idea of anthropogenic conditioning of current climate change. Greta Thunberg was accused of having no voting right on such a platform because she was a schoolgirl. The second important complaint was her 'mental health' – Greta does not keep her Asperger syndrome secret, openly speaking about this autism spectrum disorder. In this regard the eco-activist tweeted the following, "I'm sometimes a bit different from the norm. And – given the right circumstances – being different is a superpower."¹ Finally, Greta Thunberg was attacked described as "a vivid example of how totalitarian religions and authoritarian regimes are born"², in another version it sounded like an example of how Greta was used by such regimes representatives in their interests.³ On his Facebook page the co-head of the Belarusian Christian Democrats Vital Rymasheuski brought all these accusations together, starting with the fact that the kid was shamelessly exploited in the political fight and indiscriminately worshiped by "the mighty of this world" – wishing to match the social mood – and concluding that the anthropogenic conditionality of climate change was not been scientifically proven⁴.

This case once again made it possible to clearly see the crucial line of the split, or polarization of societies in the first decade of the XXI century. This line divides critics and advocates of a variety of social hierarchies related to gender, age, race and those determined by mental and physical differences between people, as well as their income level and country/place of residence or origin. Due to the increased attention to anthropogenic climate change (related to the signing of the Paris Agreement in 2015, in particular), these hierarchies were clearly complemented by another one – that dealing with the opposition between the social and natural worlds and the countries to a greater extent responsible for climate change and those suffering from it.

Another important feature of the current manifestation of this split is its institutional political expression. In the 2010s, the defenders of these hierarchies, or right-wing populists, got seats in parliaments of democratic countries – a thing hard to imagine even a decade ago. In some of those states, as, for example, in the USA, Poland, Hungary or Turkey, they headed the government, which led to the rise of sexist, racist, xenophobic, homophobic, and skeptical climate change rhetoric.

Neoliberal Globalization and Real Inequality

In the first decade of the XXI century, the situation of societies polarization has already become a subject of numerous studies – primarily of those related to neoliberal, or 'high globalization' (new stages of globalization from 1988–2008)⁵, as well as global inequality⁶ – it is precisely these phenomena that polarized societies and right-wing populists now in power resulted from. In a nutshell, social transformations that have occurred over the past 25–30 years are meant, which, in their turn, were triggered by economic and political reforms of the 1970s.

In 1974, Friedrich von Hayek was awarded the Nobel Prize in Economic Sciences, Milton Friedman – in 1976 thus making neoliberal theory academically recognized. Its most important advocates were the Mont Pelerin Society in Switzerland, the Institute of Economic Affairs in London and the academic community of the University of Chicago (so-called 'Chicago Boys'). These ideas began to come into effect in the late 1970s – with Margaret Thatcher coming to power in the UK and Ronald Reagan – in the USA, following the implementation of radical changes in monetary policies by Paul Volcker in the latter. However, the first experiment of neoliberalism establishment was carried out by the above-mentioned economists invited to Chile from Chicago: Pinochet introduced them in his government in 1975. The scheme they were using and which first led to economy revitalization and then to its collapse in 1982, consisted in the following: state owned assets privatization and making natural resources such as forests, fisheries, etc. open to private and deregulated development (often using force against the local population); social security system privatization and the introduction of incentives for direct foreign investment and free trade; the state ensuring the right of overseas companies to export profits from operations performed in Chile; and finally, focus on export, not on import substitution⁷.

However, it took this strategy another 20 years to become dominant across the globe – later it got the name 'the Washington Consensus'. This type of consensus replaced another one, the so-called 'embedded liberalism', a form of post-war consensus between labor and capital, which survived the crisis of the early 1970s and found a 'solution' in the strategy of deregulation, privatization and withdrawal of the state from the sphere of social security.

It is worth mentioning that the Washington Consensus has long been seriously and extensively criticized meeting no public support. In order to get it, neoliberal theory supported by large corporations was put forward not only at the level of research centers and universities, but also by the whole neoliberal mass culture. Its linking idea was the justification of economic, legal and political changes

" ... WE SHOULD BE BUILDING A NEW ALLIANCE OF EMANCIPATION AND SOCIAL PROTECTION AGAINST FINANCIALIZATION" Nancy Fraser

OLGA SHPARQA 14

PORTISANKA #34, 2020 15

aimed at abandoning the idea of social justice in favor of the idea of absolute individual freedom⁸. This idea was expressed in the formulae 'each person for themselves' and 'self-made man' – personal responsibility instead of social security in all the areas of life without exception. Market exchange has become the basis for "a holistic system of ethical standards, sufficient to regulate all human actions, which has replaced all the previous ethical standards"⁹. In the 1980s, financialization became the most important mechanism served to support it – an unlimited increase in the amount of fictitious or unsecured capital in the financial system. Paul Mason described as one of its most significant manifestations the phenomenon of "loans replacing salaries that didn't grow"¹⁰, obtained also by those who were not able to return them due to financial difficulties.

The financial crisis of 2008 was the most obvious phenomenon that resulted from this policy. It revealed a new state of social inequality generated by neoliberal theory and practice: for example, the ratio of the top manager's average salary in an American corporation increased from 30:1 (in the early 1970s) to almost 500:1 by 2000.¹¹ However, the concentration of wealth and power in the hands of a small group of people with a parallel stagnation of middle-class salaries occurred all over the globe. Its most important result was a decline or total erosion of the middle class in democratic countries, among the most important consequences of which was an increase in the influence and weight in politics and social life of the interests of an insignificant part of rich and super-rich people primarily interested in maintaining their status quo regardless of all other people and social groups¹². It also became a blow to emancipatory agenda that together with the formation of the post-war welfare state reached a new level and had to do with the struggle of people and groups previously invisible and voiceless – among them a significant role was performed by women.

The Prehistory of the Current Emancipatory Agenda, or Back to the 1970s

A new stage of emancipation after World War II occurred alongside with changes in the structure of employment – from blue-collar workers and physical labor to white-collar ones and employment in the service sector. The sphere of employment also expanded, traditionally seen as 'female' and including education, social work, services sector, health care, and advertising. Mass education also gave women new opportunities. However, although encouraging women to participate in wage labor, employers found it unbeneficial to have these employees "striving for career advancement and higher wages, thus the belief that work should be secondary to home" was encouraged¹³.

These changes primarily concerned young white women – educated and living in cities of democratic countries¹⁴. Their struggle for liberation, also described as the second wave of feminism, focused on the demands of changing women's self-

awareness, as well as family relations and, first of all, equal participation of men and women in domestic chores (and on labor market, respectively), ensuring women's rights to their own bodies and changing the way of their public representation. Both the most important goals and then achievements of this struggle had to do with the state's social policy towards women – from social benefits to state-funded educational projects and kindergartens. However, this state policy began to curtail from the mid-1970s in the context of the neoliberal policy described above. The women's liberation movement started to decline and get fragmented, the same was happening with the gay liberation movement that had also emerged in big cities in the late 1960s¹⁵.

Nowadays these changes to the feminist agenda are considered to be a part of new social movements emerged in connection with the transition from industrial to post-industrial society accompanied by criticism of racism, colonialism and militarism and the rise of the Green agenda. From the sociological perspective the reaction to accelerated post-war modernization and its contradictions was meant – primarily between industrial and post-industrial forms and lifestyles. Thus, the green wave of the 1970s in the Nordic countries had to do with the displacement of a significant part of the youth outside the cities¹⁶ also accompanied with their interest in farming – sometimes as a part of part-time employment – and was associated with the introduction of new forms of collective daily life and/or ambitions in art and politics. "It was part of a broader 'alternative movement' that was criticizing industrial urban forms of alienated life."¹⁷

During the same period, in Dusseldorf the German artist Joseph Beuys who coined the term "social sculpture" and became a central figure of the social turn in art¹⁸ that also stimulated the development of independent art in Belarus in the 1970s–1980s¹⁹ proposed – first in Germany, and then during his art residences to the USA – his concept of alternative social development. According to the German social art researcher Karen van den Berg, it focused on cosmological expansion of human consciousness going beyond the agenda of new social movements. However, Beuys still was connected with these movements due to the intersection of the ideas of universal, cooperative creativity, direct democracy, consumption criticism and environmental friendliness in his art practices, which resulted in his participation in the creation of German's Green Party in 1980. Thus, social sculpture turned out to be "an impetus for the establishment of the universal connection between natural elements, artifacts, people, and also animals and plants".²⁰ Gender issues were also one of its dimensions²¹.

From the 1980s to the Present, or on the Return of Justice as a Part of High Globalization

Since the 1980s, the feminist, and generally emancipatory, agenda has undergone new transformations associated with the criticism of second-wave feminism as focused on the

⁸ Ibid, c. 58–89.

⁹ Ibid, c. 12.

¹⁰ Мейсон, П. Посткапитализм. Путеводитель по нашему будущему. М., 2016, e-version, c. 45.

¹¹ Харви, Д. Краткая история неолиберализма, с. 29.

¹² Миланович, Б. Глобальное неравенство, с. 261. It is worth mentioning that, nevertheless, this decline turned out to be uneven in different countries due to the resistance to neoliberalism with Sweden being among the leaders in this field. Ibid, c. 262–263.

¹³ Кесслер-Хэррис, Эллис. Женский труд и социальный порядок. В Антология гендерной теории. Под ред. Гаповой Е. и Усмановой А., Мн., 2000, с. 185.

¹⁴ Compare: Olofsson, G. After the Working-Class Movement? An Essay on What's "New" and What's "Social" in the New Social Movements. In Acta Sociologica, Vol. 31, № 1 (1988), pp. 15–34.

¹⁵ Коннелл, Р. Гедер и власть. Общество, личность и гендерная политика. М., 2015, с. 369.

¹⁶ Which, however, never took a massive scale. Compare: Olofsson, G. After the Working-Class Movement?, p. 25.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Van den Berg, Karen. Socially Engaged Art and the Fall of the Spectator since Joseph Beuys and the Situationists. In The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond. Ed. By Van den Berg, K., Jordan Cara M., Kleinmichel Ph. SternbergPress, 2019, p. 26.

¹⁹ I was told this by Olga Sazykina during an interview while describing the practices that brought together independent Belarusian artists in the 1970–80s around the figures of Ihar Kashkurevich and Ludmila Rusava. See: Шпарага, Ольга. Демократический потенциал культурных практик в условиях авторитаризма: случай Беларуси. В Постсоветская публичность: Беларусь, Украина. Под ред. Фурс В. Вильнюс, ЕГУ, 2008, с. 162.

²⁰ Van den Berg, Karen. Socially Engaged Art and the Fall of the Spectator since Joseph Beuys and the Situationists, p. 32.

²¹ Jordan, Cara M. Joseph Beuys and Feminism in the United States: Social Sculpture Meets Consciousness-Raising. In The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond, p. 145. It is worth mentioning that American feminists extensively criticized Beuys' art practices – namely the fact of considering individual personalities as central characters of art and social changes. The second-wave feminists, in their turn, assigned the same role to collectives. Ibid, p. 146.

¹ Greta Thunberg's Tweeter [Accessed: 13.11.2019]: https://twitter.com/GretaThunberg?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwtterm%5E1167916177927991296&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.gazeta.ru%2Fscience%2F2019%2F09%2F25_a_12685327.shtml.

² Растаев, Дмитрий. Так начинается страшное. Салідарнасць, 25.09.2019. [online] <https://gazetaby.com/post/rastayev-tak-nachinaetsya-strashnoe/156933/>.

³ See, for example, Латынина, Юлия. Пионерка Грета Тунберг. Новая газета, 26.09.2019. [online] <https://www.novayagazeta.ru/articles/2019/09/26/82123-pionerka-greta-tunberg>.

⁴ A Facebook status update made by the politician on 26.09.2019 [Accessed: 10.11.2019]: <https://www.facebook.com/RymasheuskiVital/photos/a.217209345437481/669251523566592/?type=3&theater>.

⁵ For example, as seen by the prominent global inequality theorist Branko Milanović. See his book: Global inequality: A New Approach for the Age of Globalization, Harvard University Press, 2016, p. 30.

⁶ Among the most significant and widely quoted books on this issue, alongside with Milanović's book, there are books by David Harvey. A Brief History of Neoliberalism, Oxford University Press, 2005; Thomas Piketty. Capital in the Twenty-First Century, Harvard University Press, 2014; Paul Mason. PostCapitalism: A Guide to Our Future, Penguin, 2015. In 2019 in Germany the Suhrkamp publishing house issued the collection Geiselberger, H. (Hsg.), Die grosse Regression. Eine internationale Debatte ueber die geistige Situation der Zeit, bringing together texts written by Arjun Appadurai, Zygmunt Bauman, Donatella della Porta, Nancy Fraser, Ivan Krastev, Bruno Latour, Paul Mason, Slavoj Žižek and others.

⁷ Харви, Д. Краткая история неолиберализма. Актуальное прочтение. М., 2007, с. 21.

Дорогие гости!

Сарай, в котором происходит выставка Органическая работа, находится в ветхом состоянии.

Если вы согласны войти в него, чтобы посмотреть произведения, находящиеся внутри, то это ваше личное решение и ваша личная ответственность.

Прежде чем войти, поставьте пожалуйста здесь свою подпись, что означает, что вы согласны взять на себя эту ответственность.

Спасибо за понимание!

Сарай як выставачная прастора пачаў функцыянаваць у 2017 годзе. З аднаго боку, гэта было даволі спантаннае рашэнне. Але з іншага — яго абумовілі мае папярэднія інтарэсы і пріярытэты ў мастацтве ды іншых сферах.

Як мастачку і куратарку мяне заўсёды цікавілі тэмы самааналізу, межаў, выключэнняў, маргінальнасці. Для мяне было вельмі важным узаемадзеянне з месцам і кантэкстам, максімальнае ўключэнне ўсіх навакольных элементаў, скрыжаванне з рознымі абласцямі ведаў. Вялікая частка майго мастацкага досведу на працягу амаль 20 гадоў была звязана з групай “Бергамот”, якую мы з Раманам Трацюком стварылі ў 1998-м. Мы займаемся перформансам, відэа, аб’ектамі, куратарскай дзейнасцю. У нашай самай доўгай серыі “Арганічнае жыццё” нас цікавяць тэмы камунікацыі, гвалту, гендарных адносін. Серыя “Біяфілія” прысвечана ўзаемадзеянню з прыродай, мімікрыі пад прыродныя працэсы, у тым ліку сэксуальнасць як частка прыроды чалавека. У самым апошнім цыкле “Арганічная праца”, які мы пачалі ў 2009 годзе, мы разважаем над зменай статусаў — куратара / выканаўцы / мастака / аўтара і гледача. Так мы аб’явілі адкрыты конкурс на ідэю альбо сцэнар перформансу для групы “Бергамот”.

“...Незалежна ад прапанаваных тэм, усе канкурсанты як публіка атрымліваюць ролю мастака, які выступае ў ролі выканаўцы; а аўтары конкурсу, якія браліся за ролю выканаўцы, як стваральнікі аказваюцца ў ролі публікі. Такія трансфармацыі персоны нікога не турбуюць, бо мы не бачым у іх пагрозы для аўтаномнасці і цэласнасці «я». У некаторай ступені мы падрыхтаваныя да іх прысутнасці ў мастацтве, паколькі ў штодзённасці прымаем пластычнасць сваёй сутнасці і дапускаем няспыннае перасоўванне межаў як уласных, так і чужых. «Бергамот» толькі

¹ | Беларуская-польскі фестываль сучаснага мастацтва і фестываль “Border line” адбыліся ў Брэсце, “Апісанне аднаго месца”, “Inner Spaces” і “Alien Art” у Познані, фестываль “Рэальнасць гульні” быў запланаваны ў Бяла Падляску, але ў выніку з-за ціску беларускіх уладаў прайшоў анлайн. — Заўв. рэд.

“Сарайныя” выставы мастачкі і куратаркі Вольгі Маслоўскай для беларускай культурнай прасторы — з’ява ўнікальная. Руйнуючы спэраматыпы і дэцэнтралізуючы мастацкае поле, вельмі хутка Вольга змагла прыцягнуць увагу культурных дзеячаў брэсцкіх, мінскіх і не толькі. Акрамя таго, што ўнутры “сарайнай” прасторы нараджаліся ўнікальныя мастацкія праекты, феномен Сарая ўпісваецца ў глабальныя заходнія дыскусіі, прысвечаныя крытыцы арт-інстытуцый, спраце творцамі аўтаноміі ўнутры гэтага поля і ў прынцыпе ролі мастака і мастачкі ў кантэксце неаліберальнай эканомікі, для якой прэкарнасць і рыначныя ўзаемаадносіны сталі нормай.

скарываўся нашым экзістэнцыяльным досведам... Пасля... мяжа паміж перформерамі і гледачамі, мастацтвам і жыццём стала разрывацца, практычна знікла...”

Эва Харноўска,
“Бергамот. Гульні з персонай: мяжа”

Нашы куратарскія і сакуратарскія праекты ў асноўным былі прэзентацыяй сучаснага беларускага мастацтва, напрыклад I Беларуская-польскі фестываль сучаснага мастацтва, “Апісанне аднаго месца”, “Inner Spaces”, “Alien Art”, “Рэальнасць гульні”, “Border line”. Практычна ўсё гэта адбылася не ў Беларусі! У нейкі момант мне падалося, што мне надалучыла ўвесь час кудысьці ездзіць, каб паказаць сваё мастацтва і глядзець замежнае. Таксама змяніліся абставіны майго жыцця. Мне сталі цікавыя працэсы дэцэнтралізацыі ў многіх галінах, у тым ліку ў мастацтве. Захацелася паспрабаваць выкарыстоўваць рэсурсы, якія маю. Адным з іх стаў сарай у маім двары.

Ён нагружаны шматлікімі лакальнымі культурнымі і сацыяльнымі сэнсамі, валодае многімі фізічнымі і канцэптуальнымі рэсурсамі. Размешчаны ў самай цэнтральнай гістарычнай частцы горада, ва ўнікальным зацішным месцы, акружаны гістарычна і архітэктурна значнай забудовай канца XVIII — пачатку XIX стагоддзя (у Брэсце гэта адзін з самых старых захаваных будынкаў, таму што горад цалкам быў перанесены з тэрыторыі цяперашняй крэпасці ў другой палове XVIII стагоддзя). На жаль, сітуацыя з захаваннем гістарычнай спадчыны і рэстаўрацыяй архітэктурных помнікаў у Беларусі жахлівая. Таму стварэнне культуры з аб’екта, які аб’ектыўна не мае каштоўнасці, у такім кантэксце мне бачыцца цалкам магчымым. Як удзельніцу мастацкіх працэсаў мяне цікавяць усе складнікі, уся інфраструктура мастацтва. І выкарыстанне свайго сарая як эксперыментальнай пляцоўкі для прэзен-



¹/ Вольга Маслоўская. Як дома, перформанс. У межах Кангрэса-перформанса работнікаў і работніц культуры, Мінск, 2019. Фота: В. Харытонава, STATUS: The role of Artists in Changing Society. / Volha Maslowskaya. Like at Home, performance. The Congress-Performance of Cultural Workers, Minsk, 2019. Photo by V. Kharitonova, STATUS: The role of Artists in Changing Society.

²/Света Гусакова. 7 куртак, 1 перформанс, 1 фільм, 7 куртак, 14 малюнкаў, 19 вершаў, 23 фота. Выстава, Брэст, 2018. Фота: С. Багдзевіч. / Sveta Gusakova, 7 jakets, 1 performance, 1 film, 7 jakets, 14 images, 19 poems, 23 photos, exhibition. Brest, 2018. Photo: S. Bogdevich.

³/ Раман Аксёнаў. Непосредственные, фільм. 7 куртак, 1 перформанс, 1 фільм, 7 куртак, 14 малюнкаў, 19 вершаў, 23 фота. Выстава, Брэст, 2018. Фота: С. Багдзевіч. / Raman Aksionau. Primiries, film. 7 jakets, 1 performance, 1 film, 7 jakets, 14 images, 19 poems, 23 photos, exhibition. Brest, 2018. Photo: S. Bogdevich.

⁴/ Качагар Бганцаў. Пейзаж зімні, інтэрактыўны аб'ект. Арганічная праца, выстава. Брэст, 2019. Фота: К. Бганцаў. / Kochegar Bgantsev. Winter Landscape, interactive object. Organic Work, exhibition. Brest, 2019. Photo: K. Bgantsev.

⁵/ Карэн Карнак. Абісінія, асемічная паэма. Перформанс. Арганічная праца, выстава. Брэст, 2019. Фота: К. Бганцаў. / Karen Karnak. Abyssinya, Asemic poem. Performance. Organic Work, exhibition. Brest, 2019. Photo: K. Bgantsev.



ВОЛЬГА МАСЛОЎСКАЯ

20



PARTISANKA #34, 2020

21

⁴/ Раман Аксёнаў. Несостоявшееся, праект. 7 куртак, 1 перформанс, 1 фільм, 7 куртак, 14 малюнкаў, 19 вершаў, 23 фота. Выстава. Брэст, 2018. Фота: Р. Чмель (Биноклъ, гарадскі часопіс пра Брэст). / Raman Aksionau. Might-Have-Been, project. 1 performance, 1 film, 7 jakets, 14 images, 19 poems, 23 photos. Exhibition. Brest, 2018. Photo: R. Chmel (Binokli, Brest city magazine).

⁷/ Сямён Маталянец. Нельяззя. Выстава. Брэст, 2017. Фота: К. Бганцаў. / Semyon Motolyanets. One CaN(O)T. Exhibition. Brest 2017. Photo: K. Bgantsev.

On the 'postfeminist fantasy of equality': Gender Knowledge in-between University and Media

Feminism in and out of academia: a few inconvenient questions

2019 year marked the 70th anniversary of the release of the landmark book **The Second Sex** of Simone de Beauvoir: the epochal book that paved the way for the feminist deconstruction of the concept of 'female essence', of various cultural myths, ideological dogmas and everyday prejudices associated with a woman and female existence, many of which to this day figure either as 'the law of nature', or as a 'historical a priori' (if to use Michel Foucault's definition). Simone de Beauvoir was among the first theorists of the 20th century who created the conditions for feminist thought, enabling many women to speak on behalf of the first person. We inherited from her the privilege of being the Subject of thinking, yet we have to constantly remind ourselves of the value of this precious gift as well as of its fragility. In this sense not only **The Second Sex**, but the intellectual biography of its author also reminds us that women still have to struggle for their right to engage in intellectual activity and to be heard as scholars.

If today, seven decades after the release of **The Second Sex**, we would ask ourselves, whether we have managed to overcome those patriarchal prejudices that Simone de Beauvoir thoroughly analysed and disavowed (those which have prevented her of making an academic career), we would have been surprised, of how many of them still persist, being presented as common truths, even when they are not articulated in overtly verbalized form, for they are often taken for granted. This becomes especially noticeable in relation to the structures of economic and political power that either produce or exploit knowledge. The field of scientific production and the spaces of academic life are no exception, although the processes of intra-institutional hierarchization and gender specific issues in the production of scientific knowledge (depending both on the economy and on political factors) are usually invisible to an outsider. These spaces are historically marked as non-political – **but they are not**.

In 2017, prominent feminist thinker Sara Ahmed published a book under the title **Living a Feminist Life** which can be read as a feminist manifesto of the new century, for it allows us to rethink the feminist idea and "revisit the feminist consciousness" under the current conditions. The belief that feminism has brought "sexism, sexual exploitation and sexual oppression" to an end (in a formulation of bell hooks) forms the core of the "post-feminist fantasy of equality" (Ahmed 2017: 5), but we should not mislead ourselves – we, as feminists, still have a lot of work.

Perhaps, it would be appropriate to recall some of the circumstances, which unfolded at about the same time as her work on the book was in progress. Unlike Simone de Beauvoir, who was deprived of the possibility to teach in the university, Sara Ahmed deliberately stepped out: in

2016 she resigned from her post as a Professor of Race and Cultural Studies at Goldsmiths, University of London, in protest of the institution's failure to address the sexual harassment of students. She did not want to make a choice between **Exit or Voice**: she did **both**. In an open letter on her resignation, she wrote:

What I had been asked to bear became too much; the lack of support for the work we were doing; the walls we kept coming up against. [...] I did not just feel like I was just leaving a job, or an institution, but also a life, an academic life; a life I had loved; a life I was used to. And that act of leaving was a form of feminist snap: there was a moment when I couldn't take it anymore, those walls of indifference that were stopping us from getting anywhere; that were stopping us from getting through. (Ahmed 2016)

For many of us, feminist scholars who work in academic institutions (be it in the West or East), that what Sara Ahmed voiced in her letter, sounds very familiar (as one of those serious problems that are hidden under the surface of academic life'), but very few would be ready for making the radical step out – to exit not because of family reasons and not due to the new/different career opportunities, but because of the impossibility to adhere to the principles of 'living a feminist life' – life, in which solidarity, empathy, the demand of equal rights, self-respect and the respect to others are at the first place. After all, job position, wages, family situation and career path – too many things are at stake. Sara Ahmed did not conceal that her decision to resign depended upon having material resources and security, but she also explicitly stated that the "resignation can be an act of feminist protest. By snapping you are saying: [...] I will not reproduce a world I cannot bear, a world I do not think should be borne" (Ahmed 2016).

This story makes us think of many things. Somehow the sad thoughts are prevailing: if a distinguished feminist theorist, who occupies a prominent status in the world scientific ranking and holds a good position at her university, considered such decision as the only possible way out, then what's wrong with the universities? Is it about the continuing 'path-dependency' in a long time-span – for it is an institution, where women were not allowed to gain knowledge almost until the end of the 19th century? How could it be that the universities are not capable to part with patriarchal prejudices and racist practices in the 21st century?² What do we feel, when we open the official documents entitled 'On the Equal Opportunities Policy', which have been endorsed in many Western universities, and read them with the full awareness that these documents are almost irrelevant in our realities, since in practice the decision-makers (when deciding on staff appointments, promotion and firing in contemporary university) can masterly circumvent any of the clauses of the Regulations of this kind³, and often that is being done

under the pretext of the improvement of academic quality or administrative reform. 'Nothing personal' in any case. I know that many women in academia would not support my pessimistic statement. And here could be various advantages and benefits in not-recognizing the problem and not 'speaking out', as it depends on age, status within academic institution, the type of working contract and many other factors. For many young women in academia every opportunity to get promoted (be it teaching position, or opportunities for academic mobility, or the chance for getting research fellowship) looks like a recognition of their own merits, not necessarily related (as they are inclined to think) to their young age and the inferior position in the academic hierarchy, which in practice implies the shameless exploitation of their time and enthusiasm.

Thus, that what I would like to discuss in the given text, relates to the gender aspects of the **politics of knowledge** that are born not in the sterile space of the scientific world, but are the product of a particular social order, which is due to the configuration of the political and economic powers, and in these days depends on the role of media. Any of us, who has been for quite long affiliated with the field of gender studies and who works at the University, may ask oneself – what is my own position vis-à-vis the changing realities of contemporary academia?

Thinking of how gender studies – as an interdisciplinary field, as a sociocritical discourse, as a form of 'engaged knowledge' affected the institutional context in the academia in former socialist countries, I would have been glad to represent our recent past in terms of the 'happy marriage' between feminist gender studies and post-Soviet universities. However, the current state of affairs prevents me to do this: neoliberal academia, having fully adopted the rhetoric of gender equality, skilfully manipulates the discourses of equality and inclusion, but in reality everything looks different.

Yes, it looks different for a feminist scholar, who started an academic career in the early 1990s in one of the former socialist countries and continues to work in academia till now, commuting between the EU and non-EU countries. Reviewing my own notes and published texts, I can trace, how my views were changing together with geopolitical, cultural, institutional contexts, in which I live and work. That what seemed to be most important in the agenda of East-European feminist scholars some ten-twenty years ago, ceased to be relevant. And, on the contrary, those questions which then looked infinitely distant to us, at some point suddenly turned out to be the questions 'about us'.⁴

For instance, this concerns the reflection on the relations between Feminism and Marxism. In the first decade after the collapse of socialism post-Soviet scholars desperately needed fresh theories and new languages for their analytical work. The 'importing' of Cultural Studies, Gender and Postcolonial theory to the postsocialist academy in the middle of the 1990s, was clearly marked by the 'trauma of birth', as they came and got established "on the ruins of marxism-leninism" (Ousmanova, 2003:37). However, in the conditions of cognitive, bio-, communicative capitalism, given the complexity of forms and methods of exploitation in the sphere of immaterial labour, we can witness the revival of interest to marxist theory, including the renewal of the debates on the relations of marxism and feminism. It means that liberal feminism, which placed individual freedom at the forefront, faces new challenges in contemporary circumstances. Another threat that we are facing now and that makes East European feminism to shift more to the leftist pole, is nationalism, which also seriously impacted academic sphere. Marxism, as an eternal enemy of any forms of nationalism, returns as a natural ally of Feminism.

opportunities to all employees in what concerns the conditions of employment, promotion, re-and up-grading and so on, without discrimination on the grounds of gender, marital status, religion, age, disability, race. Should we consider it as a sign of progress? Or is it also a bureaucratic trick that disguises the gender insensitivity of a contemporary university – starting from the absence of female names in the reading lists for different courses (including core curriculum), the division of labour (and its remuneration), the issues of informal contribution as non-paid work done by women, and proceeding to the of-no-effect complaints of students to the Committees of Ethics, the homosocial composition of governing bodies of the University and so on? At the same time, I should acknowledge, that the adoption of such documents in the universities that are based in the EU countries is in a certain sense an obligation (according to the EU politics of gender mainstreaming), whereas in the Universities in the countries that are non-EU members (like Belarus), it is not even considered to be an issue.

⁴ See the special issue of the journal 'Crossroads' under the title 'Post-Socialist Anxiety: Gender Studies in Eastern Europe in the Context of the Conservative Backlash', which contains the articles and interviews with gender researchers of different generations from Belarus, Ukraine, Russia, Lithuania, Poland and other countries: https://ru.ehu.lt/wp-content/uploads/2017/10/CrossRoad_2017_1_2.pdf.

WHEN YOU BECOME A FEMINIST, YOU FIND OUT VERY QUICKLY: WHAT YOU
CANNOT BRING TO AN END SOME DO NOT RECOGNIZE AS EXISTING. (Ahmed, 2017: 5-6)

OLMIRA OUSMANOVA

30

PORTISANKA #34, 2020

31

¹ In 2018 'The Chronicle of Higher Education', amid mounting revelations of sexual harassment published dozens of materials (interviews, articles) under the generic 'The Awakening: Women and Power in Academy'. The editors asked senior and junior scholars and professors, as well as women at the top administrative positions, to take on the theme of women and power in academe: <https://www.chronicle.com/interactives/the-awakening>. The journal also collected and published the feedbacks from the readers, and the discussion continued. See more here: 'Readers React to 'What It's Like to Be a Woman in the Academy': <https://www.chronicle.com/article/Readers-React-to-What/243038>.

² One should take into account, that many universities, in both West and East, are still governed by 'old boys clubs': I am speaking not of age, but of the specificity of these network relations, in which men support and promote other men. However, these networks have their own life period and, therefore, 'age': I refer here to the informal relations between men, that have been developing during many years in a milieu that is marked by the subconscious or overt patriarchal view on the division of labour between men and women.

³ In my University (European Humanities University in Vilnius) such a document has been adopted only in 2019. Like similar documents in other universities in EU, it contains a long list of definitions, from 'gender discrimination' to 'sexual harassment' and promises to ensure equal

change the agenda for the academia. And that is why no one should be surprised, that many young women who may be poorly acquainted with the history of the feminist movement and did not have any special courses in the universities, who may not be familiar at all with the classics of gender theory, are not afraid to claim themselves to be feminists.

Where do they get this knowledge? These days it sounds like a rhetorical question. Few decades ago, one would assume that the knowledge (together with a feminist worldview) must have been drawn from texts and transferred from teacher to student. Nowadays this approach is not just out-dated, it is almost irrelevant: new generation acquires a feminist point of view through Internet communication – knowledge is often transmitted through peers, social media and feminist blogs are its major ‘transporters’. And it is not merely a matter of learning right things in theory and for the sake of theory. This is more about living and acting as feminists, using the social networks as a powerful and efficient tool for “empowerment through empathy”⁵.

The global movement #MeToo literally shook the world in 2017 (although the hashtag has been in use since 2006) and broke the silence on sexual harassment, non-consensual sex and abuse in various institutional contexts (from film industry and business to universities and politics). The campaign revealed the scale of the problem and manifested the unprecedented scope of solidarity and support of many people all over the world (“by the mid of October 2017 #MeToo had been tweeted more than a half a million times”, France, 2017). But it has become phenomenal also because the problem of abuse and sexual harassment, together with other institutionalized mechanisms of patriarchal power, the campaign itself, its pre-history and its aftermath have soon become a subject for scholarly research and for artistic practices (books, articles, public lectures, courses, art projects, theatre performances, films, etc.). The debates on whether “the rallying cry has been converted into real-world change?” are still going on, but, together with the launching of such important initiatives as Time’s Up Legal Defense Fund, what has definitely happened is that #MeToo brought “the idea of sexual harassment and assault into the public consciousness” (Seales, 2018).

It did change the feminist discourse as well. Few years ago (in between 2013 and 2017) it has become common to say that we have entered the age of the Fourth wave of feminism which, due to the on-line practices of distant non-participation in public life, and because of the growing interest towards the genres of popular culture (which have long been considered as opposing feminist politics, as they were reluctant to transmit the feminist messages), has got the reputation “as being lazy” (Chamberlain 2017: 1-3). Can we consider #MeToo as the phenomenon of the Fourth wave of feminism (if this ‘levelling’ makes sense at all, given the asynchronous development of feminism in different countries), which, at the same time, has nothing to do with laziness?

For feminist scholars it is a kind of old news that media play a crucial role in the formation of gender identities, but new media and network culture, indeed, have shaped a new reality. The #MeToo movement made us rethink the question, formulated by feminist researchers in the 1970s – **What do women do with the media?** Initially, this was more a question of the biased representations of gender roles, of the exploitation of sexualized images and the symbolic annihilation of women in mass media, but gradually the feminist research agenda has changed, together with media industries, technologies, and channels of distribution and patterns of consumption. During the last two decades the problem shifted towards the discussions on how social media have changed feminism itself and how women (of different colour, class, age, generations) are using social media for changing the public discourse.

Correspondingly, if we talk about how media influence the

academic life, then the #MeToo movement is an exemplary case: white men in power can no longer evade ‘uncomfortable questions’ and pretend that feminism exists only in the inflamed imagination of a few angry women. Personal has become political even for non- and anti-feminists. However, it is important to note that despite the global nature of the #MeToo campaign, in many post-Soviet countries it did not gain much visibility; especially in those states, where, during next decades after the collapse of the USSR, a conservative traditionalist order was established and where even the brutal cases of domestic violence are being silenced.

Universities are no exception. Despite the increasing visibility and significance of feminism in the public sphere, universities in the post-Soviet space remain strikingly conservative. Moreover, that patriarchal power is embedded in the established power hierarchies inherent to the academic world (professors – assistants, lecturers – students, administrators – teachers). And even when the mechanisms and structures of the patriarchal power in the academia, due to some glaring cases⁶, becomes the subject of discussion in the media, in the universities themselves this does not change anything. As Sara Ahmed puts it, “We are talking about how sexual harassment becomes normalized and generalized – as part of academic culture. We are talking about what we are not talking about” (Ahmed, 2016). In other words, by not talking about it, we reinforce the patriarchal power in the universities, and the ‘hidden injuries’ of academia are only getting multiplied.

The issue of having access to and of obtaining a certain kind of knowledge is key to understanding how gender identities are being shaped. Most of the knowledge and practical skills associated with self-awareness and our gender identity we gain in various institutionalized spaces of socialization – such as family, kindergarten, school, university, work. But, unfortunately, in most post-Soviet countries, these instances, practices and loci of socialization remain largely patriarchal.⁷ It is not surprising that for the teenagers of the 2010s, the main source of knowledge about oneself and one’s own sexuality is the Internet space or other spaces of informal, network communication.

It is worth mentioning that the classic works of feminist theorists on gender and media were written long before the participatory culture has become possible due to the development of technologies of media production. In the 1970–1980s television was considered to be the most influential media, and a lot of scholarly texts had been published on the impact of TV on the formation of gender identities. In the age of new media many young people never watched TV – for them television is an old media, suitable for aging people. Thus, again we see here the reverse impact of media onto the university: cyberculture and social media became the focus of feminist media studies, – even if the very question, probably, persists: what do women and men do with media?

These days, thanks to social media, in addition to the opportunity to speak in the first person, and not sporadically, but in a mode of constant presence (as video bloggers or active FB users do), new feminist generation can react publicly to stupid sexist jokes or disturbing news. It may seem strange at first glance, when the heated discussion suddenly may outburst as a reaction to the awkward, unintentionally yet overtly sexist advertising, produced by some company specialized on underwear, but this phenomenon is quite telling. I think that in order to understand the culture of media-feminism, the following factors must be taken into account:

1) The postfeminist sensitivity of a young audience, that has been shaped by contemporary pop culture and cinema (in previous decades the audiences would have just swallowed a commercial, without even noticing a ‘snare’, but not these days): as a result, many users and their readers who have

⁵ The famous motto of the campaign “Empowerment through empathy” is the phrase of Tarana Burke, the founder of the #MeToo movement.

⁶ As an example, in Saint Petersburg last year a professor of history (a Napoleon expert) has murdered female graduate student and dismembered her corpse. See: <https://www.bbc.com/russian/features-50421317>.

⁷ In many Post-Soviet universities and colleges, it is hardly possible to find a Gender Studies course in the curriculum. Instead and not accidentally the importance of such subjects as ‘Psychology of family relations’ or ‘Family studies’ is growing (it is the so called ‘Sem’jevedenie’). It means that the state and its ideological apparatuses try to promote the values of heteronormative patriarchal family, through all possible channels, deliberately silencing any other views.

never heard in their life about the concepts of ‘male Gaze’ and ‘visual pleasure’, nevertheless, perceive themselves as Subjects of a Gaze, as women who ‘take issue’ and who are trying to grasp through the online discussions the meanings of such concepts as sexism, objectification, pornography;

2) An interactive mode of reception of any message in the context of new media: network culture forces us to switch from a position of passive observer to active (and, preferably, multi-platform) participant in the production of media messages; this implies that their/our voices will be heard (even in the modus of ‘like/dislike’) and the feedbacks will be read by many;

3) The discovery of ‘gender trouble’ as a significant issue for the media, and as a result – the recognition of feminist theorists as experts in this field.

This new situation makes us think of whether representations are the key question in the ‘society of spectacle’ when it comes to the problems of mis- and non/recognition of the issue of sexual inequality. We might get an impression that the political stakes of feminism are getting lost in a mixture of pop feminism and pop psychology, which are formed at the intersection of academic, media and commercial discourses. Yet we are speaking of the generation of Internet users for whom the acquisition of feminist optics begins precisely with the everyday spectacle of gender as its core experience. Also we should take into account that the main egalitarian demands (economic, political, professional) of early feminism have been implemented, but, as Julia Kristeva puts it, **the Symbolic question** remains in the agenda for new generations of feminists – that is, the question of the translation of sexual difference “in the relationship to power, language and meaning” (Kristeva 1981:21).

The ‘union’ of technologies and ideologies and the gendered aspect of the invisible labour in academia

However, the question of new issues and challenges that academic feminism is facing today is not confined to the problems discussed above.

Thinking of feminist teaching and research in contemporary university, one should not forget that during last thirty years the universities have undergone drastic changes that were caused, on the one hand, by the swift development of digital technologies, and on the other, by the on-going structural transformation of the system of management of higher education. These tendencies are closely interrelated. The University is undergoing both quantitative and qualitative changes – in the most literal, though not obvious sense. This problem involves many perspectives – from changing the teaching practices and ‘expanding’ the university through various online platforms – to the role that new technologies played in the ever-growing gap between the universities of the first and second world and in asserting the management model we call ‘managerialism’.

How are digital university and academic work related? The emergence of a new generation of technological tools, educational software, platforms for online education, datification of research and many other effects of the digitalization have had considerable impact on academic life. The situation on the academic job market, job cuts and growing insecurity (due to the “preponderance of temporary, intermittent and precarious jobs”, Gill, 2009: 230), intensification of work for those who are lucky with continuing contracts (although the possibilities to obtain such type of contract is constantly diminishing), considerable changes in the functional division of labour, the sophistication of the disciplinary techniques (such as “self-monitoring and individual goal-setting”, Gregg, 2011:13) – this is the reality in which we live and work.

Feminist scholars claim that we should “turn our lens upon our own labour processes, organisational governance and conditions of production”; we need to “make links between macro-organisation and institutional practices on the one

hand, and experiences and affective states on the other, and open up an exploration of the ways in which these may be gendered, racialised and classed” (Gill 2009: 229). This agenda goes against the vision of university managers (Work more, relax less! – otherwise you will lose your job, and there will be no where to rush), although they themselves are the ‘victims’ of this situation.

In the digital age the university lecturer is a teacher and researcher, secretary and typist, technical assistant and project manager in one person. The boundaries between work and leisure time, office and home, between professional and personal identities have virtually dissolved. Scholars describe the “function creep” (Melissa Gregg) as the imperceptible but steady increase of the duties of a teacher in a digitalized educational environment, which has become especially obvious with the ubiquitous switching to online platforms – WebCT, Blackboard, Moodle, etc., that teachers themselves must manage, in addition to the traditional duties and work forms of a lecturer.

There are also other aspects of the digital revolution in academia that cannot be left without attention, as they directly relate to the neoliberalization of universities that is happening before our eyes. Each of us knows well how strongly an academic career depends on effective communication skills: this is not directly related to the actual quality of work and time of meaningful work, but visibility and efficiency undoubtedly contribute to the career success. As Rosalind Gill notes, that we are “embedded and enmeshed” in the unending flow of communications: the proliferating e-mails, the minutes of meetings, the job applications, the peer reviews, the promotion assessments, [...] the student feedback forms, even the after-seminar chats” (Gill 2009: 229).

For many teachers and researchers in postsocialist countries who joined the network culture in the 1990s, this factor was often decisive in their careers (increasing their mobility and fostering the international collaboration). At that time communication and networking were perceived as undoubtedly positive things, brought by the technologies. We came to understand much later that “networking is an additional form of labour that is required to demonstrate on-going employability” (Gregg 2011: 13). This situation must be critically examined in a broader context. Post-marxist theorists claim that communication has become a form of capitalist production. According to Jodi Dean, “just as industrial capitalism relied on the exploitation of labour, so does communicative capitalism rely on the exploitation of communication” (Dean 2010: 4).

Speaking of the “hidden injuries” of neoliberal universities, Rosalind Gill argues that apart from the intensification of work, we also witness the extensification of the University across time and space: “work in today’s universities is, it would seem, **academia without walls**”, but it would be more correct to say that University has transformed into the academic “factory without walls” (Gill 2009: 237). This seems to be convenient for us (and women in particular, due to the child care and extra-work, performed at the household), but even more “convenient” it is for the employers: we appear “to be model neoliberal subjects whose working practices and ‘psychic habitus’ [...] constitute us as self-regulating, calculating, conscientious and responsabilised. The ‘freedom’, ‘flexibility’ and ‘autonomy’ of neoliberal forms of governmentality has proved far more effective for extracting ‘surplus value’ or at least vastly more time spent working, than any older modalities of power (though, of course, feudal and other forms co-exist quite comfortably with these in the operation of Universities)” (Gill 2009: 237).

In other words, neoliberalism has made universities hostage to market logic everywhere, the practices of (self)discipline and (self)control have penetrated all the pores of university life, but without modern technological tools this would hardly have been possible.

In response to this tendency, the authors of the well-known manifesto **For Slow scholarship** (Mountz et al. 2015) delineate the key issues for Feminist Politics of Resistance through Collective Action in the Neoliberal University. Taking as a starting point the fact, that “neoliberal university requires high productivity in compressed time frames”, the group of feminist scholars in this collective statement argues that “good

scholarship requires time to think, write, read, research, analyse, edit, organize”. They propose to explore the “alternatives to the fast-paced, metric-oriented neoliberal university” and the possibilities to resist the growing administrative and professional demands that disrupt these crucial processes of intellectual growth and personal freedom.

Scholars in both – West and East – are now facing the same (or very similar) challenges in their academic environment. Feminist scholars are particularly interested in analysing the micro–politics of power in the academia, proposing to look at the operations of power at different levels (institutional, personal) in the contemporary University. Any aspect of our daily academic routine is important in this sense (from the promotion to the workload). East-European feminist scholars have started only recently to research these issues, but I have no doubt that given the current situation, the critical reflection on how can we cope with these new realities becomes of crucial importance.

Being concerned by the growing gender insensitivity of the P.S. universities, and by how imperceptibly feminist agenda disappeared from academic life, I do think that our attention to the processes of neoliberalization and marketization of the university, all together with the effects of digitalization, can help us to understand why this is happening.

Feminist Ethos, Solidarity and Academic Life

When faced with the multiplicity of the invisible partitions in today’s universities, while coping with the increasing requirements for scientific productivity, or dealing with the intensification of teaching work, concluding short-term contracts, experiencing the pressure of academic hierarchies (old and new ones), observing job cuts and the increased competition on the academic job market, – one can, perhaps say that the concept of ‘solidarity’ is not applicable to academic life. Yet I agree with Sara Ahmed’s statement that “feminism needs to be everywhere” (Ahmed 2017: 3), it brings people together, and we must defend feminist community – even in those circumstances where the institutional context does not encourage it at all.

Feminist gender studies are not only the form of the ‘engaged’ knowledge that shapes a view of the world. It also creates a spirit of community and implies a particular ethos (probably, in the same way as being a doctor means to follow the Hippocratic Oath). Being a feminist means articulating solidarity and empathy in any situation created by injustice, but it also means recognizing power mechanisms and systemic suppression tools where others prefer to speak of the psychology of interpersonal communication, the laws of

the market economy or the status quo, as if it is ‘determined’ by nature itself. Without sharing this ethos one cannot teach or conduct a research on gender-related topics, without it feminist gender studies are not possible by definition.

In conclusion, I would like to formulate several questions concerning the situation of gender researchers in post–socialist countries. I think that these issues are relevant also in a broader context. Did gender studies in this part of the world manage to incorporate into the academia? Yes, in one-way or another. Have gender studies succeeded in making an institutional ‘reset’ in post–Soviet universities? No, and this can hardly happen in the foreseeable future (due to the logic of the development of neoliberal universities, described above). Does this mean that the knowledge, which we sowed, has not sprouted? No, it does not. Sara Ahmed notes that the power of the feminist movement manifests itself in different ways: as teachers, we witness the “increasing numbers of students who want to identify themselves as feminists, who are demanding that we teach more courses on feminism; and the almost breath-taking popularity of events we organize on feminism, especially queer feminism and trans feminism. Feminism is bringing people into the room” (Ahmed 2017: 3). I can only add to this that when young people enter university programs on gender studies or take a course on feminism in order to make their life experience intelligible and the disparate knowledges coherent, when they learn how to bring them into a logically connected system and start understanding how this knowledge then can be used for changing social relations and culture, they also learn how to become feminist scholars.

And last but not least: whether feminism is a **powerless knowledge**? Not, if we are talking about how feminist theory and practice are changing the world before our eyes. And yes, it is, if powerlessness is understood not as an incapability or helplessness, but as a deliberate rejection of ‘the will to power’. Several decades ago Julia Kristeva formulated two questions, which are crucial for understanding the position of many feminists in the relationship to Power: “What happens when women come into power and identify with it? What happens when, on the contrary, they refuse power and create a parallel society”? (Kristeva 1981: 26) We know, that feminist **counter-power** can take different forms. In other words, to be a feminist (and to “live a feminist life,” as Sara Ahmed would say) means not to accept the position of the subject of power, to be free from the desire to dominate and to seek for egalitarian modes of the decision-making under any circumstances. **ка**

Bibliography:

- Ahmed, Sara (2017): *Living a Feminist Life*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ahmed, Sara (2016): ‘Speaking Out’. Open letter: <https://feministkilljoys.com/2016/06/02/speaking-out/>.
- Bessie, Adam (2013): *The Answer to the Great Question of Education Reform? The Number 42*. Truthout, October 15, 2013: <https://truthout.org/articles/the-answer-to-the-great-question-of-education-reform-the-number-42/>.
- Chamberlain, Prudence (2017): *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. Macmillan, Palgrave.
- Dean, Jodi (2010): *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. Cambridge: Polity Press.
- France, Lisa Respers (2017): ‘#MeToo: Social media flooded with personal stories of assault’. CNN, October 16, 2017: <https://edition.cnn.com/2017/10/15/entertainment/me-too-twitter-alyssa-milano/index.html>.
- Gill, Rosalind (2009): ‘Breaking the silence: The hidden injuries of neo-liberal academia’. In Ryan-Flood, Roisin and Gill, Rosalind (Eds.): *Secrecy and Silence in the Research Process: Feminist Reflections*. London: Routledge, pp. 228 – 244.
- Goldberg, Michelle (2014): ‘Feminism’s Toxic Twitter Wars’. *The Nation*, January 29, 2014: <https://www.thenation.com/article/feminisms-toxic-twitter-wars/>.
- Giroux, Henry A. (2014): ‘Public Intellectuals Against the Neoliberal University’. Truthout, October 29, 2014: <http://www.truth-out.org/news/item/19654-public-intellectuals-against-the-neoliberal-university>.
- Gregg, Melissa (2011): *Work’s Intimacy*, Cambridge, UK: Polity Press.
- Haraway, Donna (1988): ‘Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives // *Feminist Studies*’. 14 (3), pp. 575 – 599.
- Kristeva, Julia, Et Al. (1981): ‘Women’s Time’. *Signs*, vol. 7, No. 1, pp. 13–35.
- Mountz, A., Bonds, A., Mansfield, B., Loyd, J., Hyndman, J., Walton-Roberts, M...Curran, W. (2015): ‘For a slow scholarship: A feminist politics of resistance through collective action in the neoliberal university’. In *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, 14, pp. 1235–1259.
- Ousmanova, Almira (2003): ‘On the Ruins of Orthodox Marxism: Gender and Cultural Studies in Eastern Europe’. In *Studies in East European Thought*, Vol.55, No.1, 2003, pp. 37 – 50.
- Seales, Rebecca (2018): ‘What has #MeToo actually changed?’ BBC News, May 12, 2018: <https://www.bbc.com/news/world-44045291>.

40%

40% — столькі складае розніца паміж сярэднім заробкам жанчыны ў сферы мастацтва і сярэднім заробкам мужчыны. Дарэчы, гэтак жа, як і сфера забавы і адпачынку, мастацтва і культура з’яўляюцца сферамі з самым вялікім разрывам аплаты працы па гендарнай прыкмеце¹. Аб чым нам гаворыць гэтая лічба? Справа не столькі ў тым, што мужчына і жанчына атрымліваюць розныя заробкі на адных і тых жа пасадах, хоць такая практыка таксама існуе. Важна, што лічба 40% сведчыць пра няроўнае размеркаванне не толькі фінансаў, але і ўлады, сімвалічнага капіталу, сувязяў, прызнання ў поле мастацтва. Прытым што жанчын у сферы мастацтва традыцыйна больш, чым мужчын. Вядома, што ў 2017–2018 годзе з універсітэтаў па спецыяльнасцях, звязаных з мастацтвам і дызайнам, было выпушчана жанчын у некалькі разоў больш, чым мужчын, адсоткавыя суадносіны выглядаюць наступным чынам: 29,9% студэнтаў і 70,1% студэнтак². Аднак лічба 40% у розніцы заробкаў азначае, што, нягледзячы на колькасную перавагу жанчын, кіруючыя і найбольш прывілеяваныя пасады ў гэтай сферы ўсё яшчэ належаць мужчынам.

У гэтым сэнсе мастацтва ўяўляецца не метафізічным і ўзнёслым, яно ўпісана ў саму тканіну ідэалагічных, палітычных, сацыяльных, эканамічных працэсаў, якія разгортваюцца ў грамадстве. Яно, як люстэрка, адбівае беларускае грамадства, і нават у больш канцэнтраваным выглядзе, чым многія іншыя сферы жыцця. Паколькі ў сферы мастацтва сутыкненне паміж старымі, дзяржаўнымі, бюракратычнымі структурамі і новымі, неаліберальнымі ўмовамі працы, вытворчасці і функцыянавання твораў мастацтва праяўляецца з асаблівай ступенню інтэнсіфікацыі. Постсавецкая структура дзяржаўных музеяў і інстытуцый узаўяляе патрыярхальны парадак. Напрыклад, вядома, што на манументальны жывапіс у Беларускаю акадэмію мастацтваў жанчын у савецкі час практычна не прымалі, і гэта захавалася й цяпер. Марына Напрушкіна, мастачка, якая скончыла акадэмію ў 2000 годзе, успамінае: “Дзяўчатам заўсёды было цяжка паступіць на манументалку, нават калі на ўступных іспытах яны паказвалі лепшы вынік. Тлумачылася гэта мужчынамі–настаўнікамі <...> так: навошта вас вучыць, калі вы потым выходзіце замуж і дзяцей нараджаеце? Сапраўдным мастаком мог стаць толькі мужчына. Дзяўчат калі і бралі, то адну на групу, каб сачыла за парадкам у майстэрні і за хлопчыкамі, каб тыя моцна не п’янствавалі”³. Разам з тым неаліберальны парадак таксама аказваецца падпарадкаваным патрыярхальнай іерархіі і ў пэўнай ступені аднаўляе структуру сучаснага мастацтва, дзе ў цэнтры знаходзіцца вялікі мастак–мужчына. “Постдэмакратычны ўрад набліжаецца да бязладных паводзін мачо–генія–мастака, — сцвярджае Хіта Штэерль. — Ён непразрысты, карумпаваны і цалкам не падсправаздачны. Абедзве мадэлі існуюць унутры мужчынскага кумаўства”⁴. Беларускае поле сучаснага мастацтва адчувае падвойную патрыярхізацыю: з аднаго боку, гэта руіны і артэфакты савецкай бюракратычнай сістэмы, з іншага — сучасны парадак, у сэрцы якога змешчана прэкарная праца, што з’яўляецца паскоранай сістэмай эксплуатацыі, ад якой у першую чаргу пакутуюць жанчыны. Інакш кажучы, мужчыны ў такой сістэме атрымліваюць кіруючыя або прывілеяваныя пазіцыі мастакоў і кіраўнікоў, то–бок пасады, звязаныя з сацыяльным і фінансавым капіталам. Жаночая армія працы, што і складае большую частку культурных работнікаў, аказваецца ў ролі абслугі, займаючы пасады менеджараў, каардынатораў, медыятараў, навуковых супрацоўнікаў і г.д.

Аднак нават у тых выпадках, калі жанчына бярэ на сябе актыўную ролю мастачкі, яе пазіцыя нестабільная. Яна трапляе ў своеасабліваю сляпую зону, дзе сістэматычна падвяргаецца выключэнню. Такое выключэнне не адбываецца запланавана, а з’яўляецца прыкладам таго, што Сесілія Л. Рыджэй вызначае як гендарны фрэйм, дзякуючы якому актывізуецца працэдура ўключэння / выключэння, адпаведнасці / неадпаведнасці на аснове гендарных стэрэатыпаў, гэта значыць “пра-

¹ Женщины и мужчины Республики Беларусь: статистический сборник. Мн., 2018, с. 140.

² Там жа, с. 95.

³ Цыт. Марыны Напрушкінай па артыкуле: Соломатина, Ирина. “Мастерская женского творчества”: упущенные возможности. Новая Эўропа, 10.11.2019. [анлайн] http://n-europe.eu/article/2012/02/28/masterskaya_zhenskogo_tvorchestva_upushchennye_vozmozhnosti.

⁴ Штейерль, Хито. Политика искусства: современное искусство и переход к постдемократии. Spectate, 03.07.2019. [анлайн] <https://spectate.ru/art-policy/>.

Сучаснае мастацтва як палітычнае месца: жанчына ў полі каардынат беларускай культурнай прасторы

антаніна сцебур



Анастасія Ганчарова.
12 нажоў у спіну рэвалюцыі, інсталляцыя, 2017.
Фота А. Ганчаровай.

Anastasia Goncharova.
12 Knives in the Back of the Revolution, installation, 2017.
Photo by A. Goncharova.

дузятасць, якую ён [гендарны фрэйм. — заўв. А.С.] уводзіць, вызначае тое, як людзі выконваюць гэтыя дзеянні і як яны за-паўняюць прабелы, не выразна вызначаныя інстытуцыянальнымі правіламі”⁵.

Прыкладам такога ўзорнага выключэння можна пры-весці амбітны праект “Радыус нуля. Анталогія арт-нулявых”, прысвечаны мінскаму мастацтву 2000-х. Адзінаццаць экс-пертаў, восем з якіх жанчыны⁶, вызначылі мастакоў, што “сталі найбольш значнымі для мастацкага поля горада ў 2000–2010 гады”⁷. Сярод пятнаццаці выбраных твораў маста-ка была толькі адна — Марына Напрушкіна. У якасці другой жанчыны-мастачкі можна пазначыць Жанну Грак, якая ўва-ходзіла ў групу Revision і не была абраная як самастойная артыстычная адзінка. У спіс важных для артыстычнага поля актараў не ўвайшлі Людміла Русава, Наталля Залозная, Вольга Сазыкіна, Антаніна Слабодчыкава, Тамара Сакалова, Таццяна Радзівілка і іншыя. Дзеянне васьмі экспертаў-жанчын, якія вы-значалі спіс найважнейшых мастакоў, нельга апісаць як міза-гіннае, але можна акрэсліць як стэрэатыпнае, што выявілася і на ўзроўні мовы, і на ўзроўні нашых уяўленняў. У беларускім арт-асяроддзі мастак мысліцца як мастак-мужчына. Адказва-ючы на пытанне аб гендарнай праблематыцы выставы, адна з куратарак праекта “Радыус нуля” Вольга Шпарага вельмі дакладна сфармулявала гэтую праблему: “Улічваючы кансер-ватыўнасць беларускага арт-асяроддзя, мы павінны былі прадугледзець, што без на-паміну аб тым, што мастаком у Беларусі можа быць і з’яўля-ецца не толькі мужчына, экс-перты не ўспомняць пра жан-чын. Так і здарылася”⁸.

Іншымі словамі, у патрыяр-хальных структурах грамад-ства жаночыя імёны мастакаў ды іншых актыўных інфраструк-турных персон жаночага полу заўсёды рызыкуюць быць вы-ключанымі з асноўнага нара-тыву, маргіналізавацца, стаць забытымі. Патрабаванні, якія ў 1969 годзе “Кааліцыя ра-ботнікаў мастацтва” ў ЗША прад’явіла музеям, у полі бела-рускага мастацтва сёння гучаць усё яшчэ актуальна: “Музеі павінны падтрымліваць жанчын-мастакі ў пераадоленні той шкоды, якая на працягу стагоддзяў наносілася вобразу жан-чыны як мастака. Музеі павінны забяспечыць роўную прад-стаўленасць абодвух палоў пры арганізацыі выстаў, закупцы твораў і фарміраванні адборачных камітэтаў”⁹.

Дзяўчынка і маці

У сваім артыкуле “Палітыка мастацтва: сучаснае мастацтва і пераход да постдэмакратыі” Хіта Штэйерль даволі жор-стка апісвае працэс эксплуатацыі ў сферы мастацтва, які для яе ў першую чаргу звязаны з нябачнай жаночай працай. Яна піша: “Я мяркую, што, калі не браць у разлік хатнюю га-спадарку і клопат пра тых, хто мае патрэбу, мастацтва — гэта індустрыя з найбольшай канцэнтрацыяй неаплачанай працы. Яно падтрымліваецца часам і высылкамі бясплатных стажораў, і самаэксплуатаваных практычна на ўсіх узроўнях і ў любой функцыі. Бясплатная праца і нястрыманая эксплуата-цыя — гэта нябачная цёмная матэрыя, дзякуючы ім культурная сфера яшчэ існуе”¹⁰. Беларускае поле мастацтва распазна-

ецца праз тыя ж самыя коды эксплуатацыі і нябачнай працы. І як відаць са статыстыкі, гэтая нябачная, нізкааплата пра-ца гендарна абумоўленая. Большасць пачатковых і кар’ер-наступіковых пазіцый у прыватных і дзяржаўных інстытуцыях у сферы мастацтва займаюць жанчыны. Тут разгортваецца сістэма адносін, пры якой дырэктарам, кіраўніком праекта або інстытуцыі выступае мужчына, а персанал, што выконвае адміністрацыйную, камунікатыўную, афектыўную працу, — жанчыны. Прычым у беларускім кантэксце практычна не мае значэння падзел на дзяржаўныя і прыватныя інстытуцыі, калі гаворка заходзіць аб гендарным дысбалансе. Напрыклад, ды-рэктарамі Нацыянальнага мастацкага музеяі Рэспублікі Бела-русь і Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў выступа-юць двое мужчын — У.І. Пракапаў і С.Я. Крыштаповіч, у той час як большая частка адміністрацыйнай, навуковай і мене-джарскай каманды — жанчыны. Амаль такая ж сітуацыя раз-гортваецца ў прыватных інстытуцыях: напрыклад, кале-кцыю Белгазпрамбанка ўзначальвае Аляксандр Зіменка, галерэяй ХО і яго зборам кіруе Сяргей Елістратаў, а дырэктар-ам Месяца фатаграфіі выступае Андрэй Лянкевіч. Мужчын-скія кіруючыя і рэпрэзентатывыя пасады трымаюцца на ніз-кааплатай, нябачнай жаночай працы. Прыватная ініцыятыва аказваецца таксама гендарна неадчувальнай, хоць і паўтарае іншую, у параўнанні з дзяржаў-нымі інстытуцыямі — неалібе-ральную мадэль. Выключэннямі з гэтай практыкі могуць слу-жыць толькі невялікая колькасць дзяржаўных музеяў — скажам, музей З. Азгура з дырэктаркай Аксанай Багданавай, — і не-калькі прыватных ініцыятыв, напрыклад праект “ЦЭХ” і га-лерэя сучаснага мастацтва “У”, стваральніцамі і кіраўніцамі якіх выступаюць жанчыны — Юлія Дарашкевіч, Валянціна Кісялёва і Ганна Чыстасерда-ва. Аднак наяўнасць жаночага кіруючага складу не выключае эксплуатацыю жаночай працы ў сферы мастацтва на пазіцыях, не звязаных з фінансавым і сім-валічным капіталам.

Большасць работніц куль-туры выяўляюць сябе ў сітуацыі “ліпкай падлогі” — на нізкаа-платай пасадах, з размытымі прафесійнымі абавязкамі, без перспектывы кар’ернага росту. У рабоце “Куратар абавязаны”, якую ў 2018 годзе Ілона Дзяргач і Таццяна Гаўрыльчык пака-залі на выставе ў майстэрні Антаніны Слабодчыкавай і Міхаіла Гуліна, праблематызуецца тэма нябачнага, размытага ў сваіх абавязках куратара і, часцей за ўсё, жаночай працы. На ёй ку-ратар выставы мае падлогу і батарэі галерэі, гэта значыць прайграе пераважна жаночую практыку клопатаў і прыборкі дома. Куратар аказваецца не прафесійным актарам, які рас-працоўвае канцэпты, выбудоўвае камунікацыю з мастаком, стварае выставу, то-бок займаецца нематэрыяльнай працай, а, уключаны ў сістэму мастацтва з самых яго нізоў, выконвае нізкакваліфікаваную і нізкааплата працу.

Большасць жанчын — працаўніц культурнага поля ў Бе-ларусі выступаюць у такой сітуацыі. На ўзроўні мовы армію жанчын, якія выконваюць нябачную і адначасова няўдзяч-ную працу, маркіруюць як “дзяўчынкі”, чым падкрэсліваюць адначасова і нізкі прафесійны статус, і пагаршаюць сістэму ўладных адносін. У сваім даследаванні ўмоў працы ў сферы мастацтва Яўгенія Абрамава падкрэслівае: “«Дзяўчынка» —



Джучы “Турыйскі Пурпур”
на выстаўцы “Радыус Нуля”
Слабодчыкава А. 2012 г.

⁵ Риджуэй С. Как гендер формирует социальные отношения. Doxa, 28.04.19. [анлайн] https://doxajournal.ru/translations/gender_frame.
⁶ Итоговый список экспертов и критиков: экспертная комиссия проекта. У:Радиус нуля. Онтология арт-нулевых. Мн.: Логвинов, 2013, с. 496.
⁷ Концепция выставки и список мероприятий. У: Радиус нуля. Онтология арт-нулевых, с. 502
⁸ Гулевич, Виктория. “Нулевые” на “Горизонте”. Artaktivist, 26.02. 2012. [анлайн] <http://artaktivist.org/radius-nulya-2000-2010/>.
⁹ Коалиция работников труда. Цыт. па Липпард, Люси. Коалиция работников искусства: это не история. Художественные журнал № 79/80. [анлайн] <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/coalition/>.
¹⁰ Штейерль, Хито. Политика искусства: современное искусство и переход к постдемократии.

гэта знак падпарадкавання, эксплуатацыі, знявагі. Вечнае дзіця, не-дарослы, залежны (чалавек), які паступіў у рас-параджэнне іншага”^[…]. Цікава, што ў шматлікіх мовах слова “дзяўчынка” нікага роду, што маркіруе сістэму патрыярхаль-най іерархіі і выбудоўвае дыспазіцыю ўлады. “Дзяўчынка” — гэта прыніжальнае найменне, якое не толькі пазбаўляе жан-чын прызнання іх прафесіяналізму, а такім чынам і кар’ернага росту, але таксама спрыяе развіццю залежных адносін паміж ёй і кіраўніком / кіраўніцай, размыванню яе службовых абавязкаў.

Падобнае нівеліраванне ролі жанчыны ў сферы мастацтва на ўзроўні мовы ўласцівае не толькі незлічоным прафесій-ным або паўпрафесійным пазіцыям, звязаным з сістэмай абслугоўвання машынерыі мастацтва. Такая практыка рас-паўсюджваецца і на вялікія жаночыя постаці ў гісторыі маста-цтваў — на мастачак ці тых жанчын, якія стваралі цэлыя ін-фраструктуры, якія пакінулі свой значны ўклад у гэтай сферы. Калі паглядзець на тры важныя асобы ў бліжэйшай гісторыі беларускага мастацтва — Алена Аладава, Валерыя Бархатава і Ірына Сухій, — можна выявіць на ўзроўні апісання і распове-ду пра іх адзіную лінію. Кожная з гэтых жанчын адыграла істот-ную ролю ў гісторыі. Алена Аладава была заснавальніцай На-цыянальнага мастацкага музея, сабрала ядро калекцыі музея, больш за тое — яна ў абыход камісіі і Саюза мастакоў набыва-ла тыя творы мастацтваў, якія ў савецкі час былі маркіраваныя як нонканфармісцкія або не зусім падпадалі пад канон сац-рэалізму. Так дзякуючы Аладавай у калекцыі музея апынуўся Ізраіль Басаў. Валерыя Бархатава^[2] была важнай інфраструк-турнай персонай у фотаклубным руху ў Беларусі. Калі ў 1960 годзе Язэп Салавейчык рэалізоўваў ідэю стварэння першага аматарскага фотаклуба, ён знайшоў у асобе Валерыі Барха-тавай чалавека, які падзяляе яго інтарэсы і можа з боку бюра-кратыі задзейнічаць неабходныя рэсурсы, каб сам клуб стаў магчымым. Бархатава таксама займалася аб’яднаннем усіх фотаклубаў Беларусі, дапамагала з арганізацыяй знакамітай “Фатаграфікі”^[3]. Ірына Сухій^[4] з’яўлялася не толькі фатографкай, удзельніцай вядомай арт-фота-рок-асацыяцыі “Беларускі клімат”, яна была постаццю, вакол якой збіраўся фатаграфічны рух канца 1980–х, менавіта дзякуючы яе сувязям і намаганням адбыліся паездкі не толькі “Беларускага клімату”, але і іншых мастакоў і фатографаў за мяжу.

Гэтыя тры жанчыны сыгралі вялікую ролю ў фарміраван-ні інфраструктуры, былі значымі і бачнымі актаркамі ў полі мастацтва. Аднак агульным у апісанні гэтых фігур з’яўляецца тое, што журналісты, калегі, крытыкі, удзельнікі падзей пада-юць іх дзейнасць праз прызму мацярынскага клопату. Аляк-сандр Ласмінскі, старшыня фотаклуба “Гродна”, называе Валерыю Бархатаву “нашай мамай”^[5]. Валерыі Лабко апісвае Ірыну Сухій як “маму маладой беларускай фатаграфіі”^[6]. І на-ват такую інстытуцыйна фундаментальную постаць, як Але-на Аладава, уяўляюць скрозь опытку клопату, гасціннасці — яе часта апісваюць як гаспадыню і маці.

Апісваючы жанчын праз метафару маці, мы зніжаем яе ролю, уклад — перамяшчаем яе са сферы прафесій-най, публічнай дзейнасці ў прыватную сферу дому і побыту. Маці — гэта захавальніца хатняга ачага, яе праца апісваецца не ў тэрмінах прафесійных дасягненняў. Фактычна такім чы-нам яе дасягненні, унёсак, намаганні прачытваюцца як пра-ява саміх па сабе зразумелых любові і клопату. Такі ўклад не павінен быць запісаны, заархіваваны, захаваны ў гісторыі, агучаны. Такое апісанне прафесійнай дзейнасці жанчыны ў тэрмінах мацярынскага клопату, на думку Грызельды По-лак, “гарантавала, што сотні жанчын, якія сапраўды ствараюць

мастацтва — і гэтым зарабляюць на хлеб, — ніколі не будуць прызнаныя вялікімі мастакамі і не атрымаюць вялікіх сродкаў да існавання. Яно таксама дзейнічала ідэалагічна, умацоўва-ла абсалютную полавую іерархію, заснаваную на сям’і”^[7]. Праз называнне жанчыны ў якасці маці музея, клуба або асобнага напрамку ў мастацтве адбываецца выключэнне або прынамсі змяншэнне ролі дзяячкі. Часта гэта прычына таго, што губляюцца імёны, галасы і гісторыі такіх жанчын. Напры-клад, мы не чуем голасу Ірыны Сухій не толькі калі гаворка за-ходзіць пра гісторыю “Беларускага клімату”, якая апісваецца выключна мужчынамі, мы таксама нічога не ведаем пра яе ін-фраструктурную дзейнасць перыяду канца 1980–х — пачатку 1990–х гадоў. Бо сфера клопату, у адрозненне ад сферы пра-фесійных адносін, не мае памяці.

Той, хто называе жанчыну метафарычнай маці, не столькі выказвае ёй пашану, колькі падкрэслівае ўладнае стаўленне, задае патрыярхальную іерархію. У відэапрацы мастачкі Волі Сасноўскай “Нашых жанчын” (2015) праз цялесныя і афектыў-ныя вобразы паказваецца, як ствараецца і замацоўваецца патрыярхальны парадак, дзе жанчыне адводзіцца роля дач-кі або маці. У гэтым відэа мастачка задае важнае пытанне: “Як нехта любіць таго, хто яму падпарадкаваны?”^[8] У гэтым пытанні-парадоксе змяшчаецца і перадусталаяваная іерархія і сістэма патранажу–апекі, праз якую выяўляецца ўлада.

У ізаляцыі

1 лістапада 2017 года напярэдадні 100–годдзя святкавання Кастрычніцкай рэвалюцыі ў Цэнтры сучаснага мастацтва ў Ві-цебску адкрылася планавая выстава “Іншае пакаленне ёсць іншая прастора. Час жанчын”. Аднак ужо праз тры дні выстава закрылася з-за скандалу вакол аднаго з экспанатаў. Гэта была інсталяцыя віцебскай мастачкі Анастасіі Ганчаровай “12 на-жоў у спіну рэвалюцыі”. Для гэтай інсталяцыі мастачка ства-рыла 700–грамовы халадзец у форме бюста Леніна. Аددзел культуры і ідэалогіі Віцебска палічыў дадзеную інсталяцыю абразлівай. Для перастрахоўкі адміністрацыя Цэнтра спачат-ку прыбрала інсталяцыю Анастасіі з экспазіцыі, а потым за-крыла і ўсю выставу.

Мастачка апынулася пад прыцэльным агнём. З аднаго боку яе атакуюць медыя, якія счытваюць яе жэст выключна як хуліганскі і іранічны, з іншага — дзяржаўныя інстытуццыі з мэ-тай запалохвання: спрацоўвае сістэма перастраховак. Насту пагражаюць звольніць з асноўнага месца працы, шукаюць шчыліны для таго, каб утаймаваць яе: напрыклад, адміністра-цыя школы, дзе яна працуе, прымушае яе ісці за свой кошт на курсы, каб атрымаць неабходную кваліфікацыю. Яе абвіна-вачваюць усё — ад работнікаў Цэнтра, што ладзілі выставу, і мастакоў, у якіх з-за бюста Леніна выставу закрылі, да калег і людзей, ускосна звязаных з арт–полем, за тое, што праз мастачку, магчыма, зробіць больш жорсткімі ўмовы дзейна-сці культурных работнікаў у Віцебску. Паступова Анастасія Ганчарова аказалася ў поўнай ізаляцыі. Яе не падтрымліва-юць публічна ні куратаркі выставы Алена Ге і Алена Гурына, ні адна з мастачак–удзельніц. Перад ёй закрываюць дзверы ўсе дзяржаўныя выставачныя пляцоўкі, а на перыяд 2017 года ўсе выставачныя пляцоўкі, звязаныя з сучасным мастацтвам у Віцебску, належаць дзяржаве. Такім чынам, мы назіраем узорны прыклад не–салідарнасці.

Іранічна тое, што праца “12 нажоў у спіну рэвалюцыі” пра-блематызавала трансфармацыю прыватнай сферы ў палітыч-ную і зваротны працэс — пераход палітычных абмеркаванняў у прыватную сферу. Пунктам адліку работы Анастасіі Ган-

чаровай паслужыла вядомая фраза, якую прыпісваюць Леніну: “Любая кухарка можа кіраваць дзяржавай”. Гатаван-не як выключна жаночая сфера штодзённага бытаво-га абслугоўвання сям’і стала цэнтральным элементам яе інсталяцыі. Адначасова з гэтым бюст Леніна такса-ма адсылае да сфармаванай культуры кухонных гута-рак пра палітыку, калі крытыка гучыць, аднак не выхо-дзіць з прыватнай сферы ў публічную. Іранічна таксама і тое, што ўздзеянне прыватызацыі палітычнага адчула на сабе мастачка. Многія мастачкі і культурныя работніцы і ра-ботнікі падтрымлівалі яе ў асабістай гутарцы, на ўзроўні кухонных размоваў, але ніхто не салідарызаваўся з ёй публічна. Салідарнасць у выглядзе крытычнага артыкула, выставы ў прыватнай інстытуцыі іншага горада маглі стаць для Анастасіі той ахоўнай граматай, якая ў кароткай



Куратар павінны, відэа, 09’06 (2018). Аўтарка: Ілона Дзяргач, відэа і мантаж: Маціяна Гаўрыльчык. Выстава “Адкладзенае дзеянне” ў прасторы арт-групы 1+1=1 (Антаніна Слободчыкава, Міхаіл Гулін), травень 2018.

Curator must, відео, 09’06 (2018). Author: Ilona Dziarhach, video and mounarge: Tanya Haurylchyk. Deffered Action, exhibition, in the space of 1+1=1art group (A. Slobodchikova and M. Gulin), May 2018.

XXXX

Мастацтва не існуе па-за гендарнай перспекывай, не жыве ў вежы са слановай косці — яно ўпісанае ў існуючы парадак. Больш за тое, менавіта сфера мастацтва аказваецца своеасаблівай лакмусавай паперкай тых палітычных, патрыярхальных, эканамічных працэсаў, якія адбываюцца ўнутры беларускага грамадства. У гэтай сферы мы назіраем дысбаланс паміж сімвалічным капіталам мужчын і жанчын, дзе апошнія займаюцца нізкааплатай працай на неста-більных пазіцыях з размытым функцыяналам.

Выключэнне жанчын і іх роляў адбываецца адразу на некалькіх узроў-нях — на ўзроўні сацыяльных структур і гендарных фрэймаў, на моў-ным узроўні, што праяўляецца ў найменні актарак поля мастацтва як дзяўчынак і маці, на ўзроўні салідарнасці. Важна разумець, што мастацтва, валодаючы вялікім крытычным і даследчым патэнцыя-лам, павінна ўсведамляць сваю ангажаванасць і абумоўленасць іс-ным становішчам. Як пісала Хіта Штэерль: “Нам трэба было б па-спрабаваць вызначыць яго [сучаснага мастацтва. — заўв. А.С.] мес-ца як палітычнае замест таго, каб спрабаваць рэпрэзента-ваць палітыку, якая адбываецца дзесьці ў іншым месцы. Мастацтва не па-за палітыкай, палітыка ляжыць унутры яго вытворчасці, рас-паўсюджвання і ўспрымання”^[1]. **ка**

^[1] Штейерль Х. Политика искусства: современное искусство и переход к постдемократии

Contemporary Art as Political Scene: Woman in the Belarusian Cultural Field

40%

40% is a percentage that stands for the difference in the average salary of women and men engaged in the arts. By the way, just like the sector of entertainment and recreation, arts and culture are an area with the largest gender pay ratio¹. What does this figure actually show? It's not so much about men and women receiving different salaries taking the same positions, although this practice can also be observed. It is important to mention that these 40% illustrate unequal distribution of not only finances, but also the power of symbolic capital, connections, and renown in art field – despite the fact that women have traditionally outnumbered men in this sector. It is known that in the 2017–2018 academic year a few times more women than men earned university degrees in art and design with their ratio being as follows: 299% of male graduates and 70.1% – female². However, 40% gender pay ratio means that regardless of women's prevalence the leading and most privileged positions in this area still belong to men.

In this sense, art turns out to be not metaphysical and sublime, but embedded into the very fabric of ideological, political, social, and economic processes evolving in society. Thus, it mirrors Belarusian society even in a more concentrated form than many other areas of life since in the field of art the clash between old, state, bureaucratic structures and new neoliberal working conditions, production and functioning of art works is revealed with a particular degree of intensity. The post-Soviet structure of state museums and institutions reproduces the patriarchal order. For example, in the Soviet times women were virtually not allowed to enter the Department of Monumental Painting at the Belarusian State Academy of Arts. Marina Naprushkina, an artist who graduated from the Academy in 2000, recalled, “Girls have always faced difficulties taking up Monumental Painting as a major even if at the entrance exams they were the best. Male professors explained it saying, <...> What's the point of teaching you, if then you get married and give birth to children? Only a man can become a true artist. Girls, if admitted, were put in one group to keep an eye on studios and boys – so that they did not abuse alcohol”.³ However, the neoliberal order also turns out to be subordinate to the patriarchal hierarchy, and to some extent restore the structure of contemporary art with a great male artist in its center. “Post-democratic government is very much related to this erratic type of male-genius-artist behavior. It is opaque, corrupt, and completely unaccountable. Both models operate within male bonding structures that are as democratic as your local mafia chapter”, Hito Steyerl asserts.⁴ Belarusian field of contemporary art experiences double patriarchal impact: on the one hand, the Soviet bureaucracy ruins and artifacts and on the other – the current order with precarious work in its center as an accelerated exploitation system first and foremost women suffer from. In other words, in such a system men are assigned to senior or privileged position of artists and managers, that is those associated with social and financial capital. Women's labor army, mainly comprised of cultural workers, takes staff members positions as managers, facilitators, mediators, and

junior researchers, etc.

However, even in those cases when a woman takes up an active role of the artist, her position is unstable. She finds herself in some kind of blind spot, where she systematically undergoes exclusion. It does not occur as planned, but illustrates a phenomenon that Cecilia L. Ridgeway defined as gender frame, through which the procedure of gender-based inclusion/exclusion, matching/mismatching gets activated, that is “bias, which it [gender frame – Author's note] introduces, determines the way people perform these actions and how they fill in the gaps, unclearly defined by institutional rules”.⁵

An example of such an exemplary exception is the ambitious project Zero Radius. Art Anthology of the 00s, dedicated to Minsk art of the corresponding period. Eleven experts, eight of whom were women⁶, named artists who “became the most significant figures in the art field of the city in 2000–2010”⁷. Among those fifteen selected artists there was only one female – Marina Naprushkina. As another woman-artist Zhanna Grak could be named, but being a member of Revision group she did not get selected as an independent art practitioner. The list of important art field actors lacked Ludmila Rusava, Natalya Zaloznaya, Olga Sazykina, Antonina Slobodchikova, Tamara Sokolova, Tatiana Radivilko and others. The actions of those eight women-experts who compiled the list of the most significant artists, can not be described as a manifestation of misogyny, but rather as a stereotype apparent at the levels of language and attitudes. The Belarusian art environment sees an artist as a man. Asked about the gender dimension of the exhibition, one of the curators of Zero Radius project Olga Shparaga articulated this problem in a very precise way, “Taking into account the conservatism of the Belarusian art environment, we should have foreseen that without a reminder that the artist in Belarus may not only be a man, the experts would not recall women. And so it happened”⁸.

In other words, in the patriarchal structures of society, female artists and other female infrastructure activists always risk being excluded from the main narrative, marginalized, and forgotten. The requirements that The Art Workers' Coalition in the USA in 1969 filed the museums, still appear to be topical in the Belarusian art today, “Museums should encourage female artists to overcome centuries of damage done to the image of the female as an artist by establishing equal representation of the sexes in exhibitions, museum purchases and on selection committees”.⁹

Daughter and Mother

In her article 'Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy' Hito Steyerl rather harshly describes the process of exploitation in the field of art, which for her is primarily associated with women's invisible work. She writes, “I'd guess that – apart from domestic and care work – art is the industry with the most unpaid labor around. It sustains itself on the time and energy of unpaid interns and self-exploiting actors on pretty much every level and in almost every function. Free labor and rampant exploitation are the invisible dark matter

that keeps the cultural sector going”¹⁰. Belarusian art field is recognized through the same exploitation codes and invisible work. And the statistics show that invisible, low-paid jobs are gender-based. Most starting positions with no possibilities for promotion in private and public institutions in the field of art are taken by women. Here the system of relations unfolds where a director, a manager in charge of a project or an institution is a man, while the staff that deals with administrative, communicative, and affective work are women. And, in the Belarusian context the distinction between public and private institutions is almost irrelevant when it comes to gender imbalance. For example, the directors of the Belarusian National Arts Museum and the National Center for Contemporary Arts are men – Vladimir Prokoptsov and Sergey Krishapovich, respectively, while the biggest part of the administrative, scientific and management team are women. Almost the same situation can be observed in private institutions – for example, the collection of ‘Belgazprombank’ is headed by Alexander Zimenko, XO Gallery and its collection are curated by Sergey Elistratov and the director of The Month of Photography in Minsk is Andrei Liankevich. Men's leading and representative positions are possible because of low-paid, invisible women's work. Private initiative also turns out to be gender-insensitive, although reproducing a neoliberal model that differs from that of state institutions. Exceptions to this practice may be found only in a small number of state museums, such as Zair Azgur Memorial Studio Museum, whose director is Oksana Bogdanova, and a few private initiatives – for example, CECH project and Ÿ Gallery of Contemporary Art founded and headed by women: Julia Darashkevich (CECH), Valentina Kiseleva and Anna Chistoserdova (Ÿ Gallery). However, the presence of female management does not exclude the exploitation of women's labor in the art field in the positions unrelated to financial and symbolic capital.

Most of female culture workers find themselves in a 'sticky floor' situation – doing low-paid jobs with unclear professional duties with no career prospects. In The Curator Has to, shown in 2018 by Ilona Dergach and Tatiana Gavrilchik at an exhibition held at Antonina Slobodchikova and Mikhail Gulin's studio, the

its very bottom and performs low-skilled and low-paid jobs instead.

In Belarus most women cultural workers find themselves in similar situations. At the level of language the army of women performing invisible and thankless tasks are marked as ‘girls’ which both emphasizes their low professional status and deteriorates the system of power relations. In her study of working conditions in the art field Evgeniya Abramova underlines, “‘Girl’ is a marker of subordination, exploitation, humiliation. The eternal child, a non-adult, a dependent offered at another's disposal”.¹¹ It is interesting to mention that in many languages the word ‘girl’ is of Neuter Gender, which marks the patriarchal hierarchy system and builds the disposition authority. ‘Girl’ is not only an insulting name that deprives women of the recognition of their professionalism, and hence the career – such naming also enhances the dependent relationship between a female employee and her employer making her responsibilities even more blurred.

Women's role in art belittling at the level of language is typical not only for countless professional or semi-professional positions associated with the system of arts machinery maintenance. This practice also applies to central female figures in the history of art – women artists and women responsible for the creation of entire infrastructures who made a significant contribution in this field. Considering three important figures present in the Belarusian art history within the recent decades – Elena Aladova, Valeria Barkhatova and Irina Sukhy – a single line can be traced in their description and presentation. Each of them played a great role in history. Elena Aladova was the founder of the Belarusian National Arts Museum. She formed the core of the museum's collection and, thanks to her symbolic impact, bypassing the commission and the Artists' Union, contributed to the acquisition of those art pieces that in the Soviet era were marked as non-conformist or not quite matching the principles of socialist realism. So, it is due to her efforts that Israel Basov's works appeared in the museum's collection.

Valeria Barkhatova¹² was an important infrastructure figure in the Belarusian photoclub movement. When in 1960, Isaac Soloveichik implemented the idea of creating the first amateur



Воля Сасноўская
Нашых жанчын, двухканальная відэаінсталляцыя, 2015 /
Olia Sosnovskaya
Of our women, 2 channel video installation, 2015

topic of the curator's invisible and unclear responsibilities is problematized, as well as, most often, women's labor. In this art piece the exhibition curator is shown washing the gallery floor and radiators, that is performing mainly women-related household chores. The curator turns out to be not a professional actor responsible for the development of concepts, building communication with an artist and forming an exhibition that is non-material activities, but is included in the art system from

photoclub, in Valeria Barkhatova he found a person who shared his interests and could make use of the necessary bureaucracy-related resources to the club possible. She was also involved in bringing together all the photoclubs around Belarus and assisted in the organization of the famous ‘Fotografika’¹³. Irina Sukhy¹⁴ was not only a photographer, a member of the widely known art photo-rock association Belarusian Climate, but also a central figure in the photographic movement of the late 1980s.

¹ Женщины и мужчины Республики Беларусь: статистический сборник. Мн., 2018, с. 140.

² Ibid, p. 95.

³ Marina Naprushkina's quotation from the article Соломатина, Ирина. “Мастерская женского творчества”: упущенные возможности. Новая Эуропа, 10.11.2019. [online] http://n-europe.eu/article/2012/02/28/masterskaya_zhenskogo_tvorchestva_upushchennye_vozmozhnosti.

⁴ Steyerl, Hito. Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. Journal #21, December 2010. [online] <https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>.

⁵ Риджуэй С. Как гендер формирует социальные отношения. Доха, 28.04.19. [online] https://doxajournal.ru/translations/gender_frame.

⁶ The final list of experts and critics: the expert committee of the project. In Zero Radius. Art Ontology of the 00s. Minsk.: Lohvinau, 2013, p. 496.

⁷ The concept of the exhibition and the list of events. In Zero Radius. Art Ontology of the 00s, p. 502.

⁸ Гулевич, Виктория. “Нулевые” на “Горизонте”. Artaktivist, 26.02. 2012. [online] <http://artaktivist.org/radius-nulya-2000-2010/>.

⁹ Коалиция работников труда. Цит. по Липпард, Люси. Коалиция работников искусства: это не история. Художественные журнал № 79/80. [online] <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/coalition/>.

¹⁰ Steyerl, Hito. Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy [online] <https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>.

¹¹ Абрамова, Евгения. “Менеджер” vs. “девочка”. Colta, 13.06.2013. [online] <http://archives.colta.ru/docs/21801>.

¹² For more details see: Сцебур А. Валерия Бархатава // Гісторыя беларуская фатаграфіі. — Мінск: Месяц фатаграфіі ў Мінску, 2019. — P.110-113

¹³ The exhibition of interclub photography “Fotografika” was held in Minsk in 1971-1989 and was one of the largest exhibitions in the USSR. It was a real blockbuster exhibition. For more details see: Амьяльковіч Д. Фотаграфіка // Гісторыя беларуская фатаграфіі. — Мінск: Месяц фатаграфіі ў Мінску, 2019. — P.306-309

¹⁴ For more details see: Садоўская С. Ірына Сухій // Гісторыя беларуская фатаграфіі. — Мінск: Месяц фатаграфіі ў Мінску, 2019. — P.194-199

Чаму культура – гэта гвалт і прычым тут мова

Для мяне заўсёды было незразумелым, як можна сёння кажаць самыя прыгожыя словы, а заўтра крыць матам і абражаць. Так, і ў маім жыцці былі аб’юзары, таму я не задаю пытаньняў кшталту “чаму яна не кідае яго? Навошта церпіць? Чаму не сыходзіць?”. Гэта няправільныя пытанні, яны не дапамагаюць чалавеку справіцца з сітуацыяй, узмацняючы віктымнасць і пачуццё сораму. У сістэме падвойных стандартаў ты або мазахістка (церпіць, ну і дурная, мо ёй падабаецца, ці, як выказаўся міліцыянер у адной з гісторый на сайце “Радзіслава”: “Вы самі вінаватая, вы ж яго выбралі”), або феміністка недабітая (калі жанчына дае адпор і чамусьці не хоча жыць з аб’юзарам). Дарэчы, карысна для ацверазення (асабліва тых, хто думае, што ў нас паказальная краіна з раўнапраўем, дзе няма ніякай дыскрымінацыі) пачытаць гісторыі жанчын і дзяцей са згаданага сайта “Радзіславы”¹.

Нарвежскі сацыёлаг Ёхан Галтунг, які заснаваў міжнародны Інстытут даследаванняў праблем міру, даўно займаецца пытаннямі гвалту і міжнародных канфліктаў. Згодна з ягонай канцэпцыяй, гвалт цесна звязаны з сацыяльнай несправядлівасцю. Культурны гвалт (cultural violence) – тэрмін, які дапаўняе трыяду структурнага і прамога гвалту. Структурны гвалт убудаваны ў сацыяльныя інстытуты, менавіта таму, часта адчуваючы несправядлівасць, мы не можам ідэнтыфікаваць і зразумець, адкуль яна ідзе і чаму ўсё так адбываецца. Культурны гвалт – гэта любы элемент культуры, які легітымізуе гвалт у яго структурнай ці прамой форме². Менавіта культурны гвалт робіць структурны і прамы гвалт апраўданымі або прымальнымі праз так званыя “сацыяльныя і культурныя нормы”, якія транслююцца ідэалогіяй, рэлігіяй, моўнай практыкай, мастацтвам, навукай і г.д.

Структуры дамінавання, у сваю чаргу, абапіраюцца на два слупы – фіксаваную мову і карнае правасуддзе. Пры дапамозе першага людзі і іх паводзіны ацэньваюцца як добрыя або кепскія, нармальныя / дэвіянтныя, правільныя / няправільныя. Другі элемент функцыянуе як сістэма бізуна і перніка: тыя, хто лічацца ўладай добрымі, заахвочваюцца, тыя, хто лічацца кепскімі, – караюцца. О. Дж. Харві правёў даследаванне, дзе ўсталяваў сувязь паміж узроўнем агрэсіі ў пэўнай культуры і тым, як часта ў літаратуры гэтай культуры ўжываліся выразы і словы для ацэньвання іншых. Высветлілася, што чым больш такіх выказаў асуджэння і наляплення цэтлікаў выкарыстоўваецца ў культуры, тым вышэйшы ўзровень гвалту.

У прынцыпе, любая сацыялізацыя – гвалт, як і культура ў традыцыйным разуменні: звычаі, абрады, этыкет – усё гэта, па вялікім рахунку, элементы уніфікацыі, стварэння і замацавання апазіцыі “добра / кепска”, “правільна / няправільна”, “нармальна / ненармальна”, “мы / яны”. Крыніца гвалту палягае ў тым, як нас прывучаюць думаць і жыць, у чым не апошняю ролю адыгрываюць мова і ўлада. Як ні парадаксальна, але адукацыя і выхаванне вучаць нас, што трэба быць добрымі, спачуваць іншым, клапаціцца пра блізкіх і г.д., што, аднак, рэдка працуе. Збольшага мы зайздросцім і ненавідзім, радуемся, калі іншым кепска, супернічаем і злёмся. Жыццё

ідзе ў разрэз з тым, пра што пішуць у добрых кніжках. Адбываецца гэта таму (магчымае тлумачэнне, якое не прэтэндуе на ўніверсальнасць), што нашыя дзеянні дыктуюцца страхам сорамам, віноі, жаданнем заваяваць каханне / прызнанне / пахвалу і г.д. ці выслужыцца, а не радасцю ад таго, што мы гэта проста зробім. Маршал Розэнберг вучыць гэтаму людзей на сваіх семінарах негвалтоўнай камунікацыі. Мову, якую ён выкладае для сваіх слухачак і слухачоў, ён называе “мовай жырафы”³, якая супрацьпастаўляецца “мовай шакала”, што блакуе спагадлівую камунікацыю, бо сыходзіць з пачуцця страху, віны і сораму. Згодна з ідэямі Розэнберга, большасць канфліктаў паміж асобнымі людзьмі ці групамі ўзнікае з прычыны непаразумення іх чалавечых патрэбаў праз прымусовыя або маніпулятыўныя моўныя тактыкі, якія імкнучца выклікаць страх, віну, сорам і г.д. Гэтыя “гвалтоўныя” спосабы камунікацыі падчас канфлікту адцягваюць увагу ўдзельнікаў ад таго, каб зразумець і высветліць свае патрэбы, пачуцці і запыты, тым самым умацоўваючы канфлікт.

Людзі – істоты моўныя, шмат што (калі не ўсё) адбываецца праз мову. Мы функцыянуем у грамадстве праз мову, таму і гвалт, які ідзе на вербальным узроўні, так моцна б’е і прымушае пакутаваць не менш як ад гвалту фізічнага. Гэта даўно прыкмечана ў розных культурах і адлюстравана ў моўнай практыцы праз прыказкі і прымаўкі:

Куляй у аднаго пацэлш, а транным словам у тысячу.
Слова як сажа, каго хочаш замажа.
Слова не пірог, не выкінеш за парог.
The pen is mightier than the sword.
Worte können tödliche Waffen sein. Worte schneiden schärfer als Schwert.
Ёсць словы што салёнае сочыва (турэцкая прыказка).

З іншага боку, адзначаецца і пазітыўнае ўздзеянне добрых, ветлівых слоў:

Ласкавае слова што дзень ясны.
La force des mots pour combattre les maux.
Добрае слова жалежныя дзверы адчыніць (турэцкая прыказка).

Калі я бачу чалавека, які праяўляе агрэсіўны тып паводзінаў (што ўключае ў сябе эмацыйную лянку, дэструктыўныя дзеянні ў дачынненні да навакольных аб’ектаў), мне робіцца не па сабе. Здараецца, людзі спецыяльна правакуюць на канфлікты, магчыма, ім не хапае эмоцый ці адрэналіну. Калі я бачыла, што людзі пачыналі сварыцца, то ўспрымала гэта як сігнал небяспекі і была гатовая зрабіць усё, каб перапыніць гэта, што часта сканчалася для мяне сумна. Цяпер я ведаю, чаму так

control over her – for example, forcing the woman to take an additional training course at her own expense. Everyone blamed her: the Center of the Modern Art employees, the artists whose works presented at that exhibition could no longer be shown to the public due to the incident and, finally, her colleagues and people indirectly related to the art field who believed that because of her the conditions for Vitebsk cultural workers’ activities could get worse. Gradually Anastasia Goncharova found herself in complete isolation. She was publicly supported neither by the exhibition curators Elena Ge and Elena Gurina (both of them – women), nor by other female artists who were participating in that show. She had no chance of continuing her art practice in collaboration with other public venues related to contemporary art – all of them belonging to the state in 2017, with this case being a vivid illustration of the absence of solidarity.

Ironically, 12 Knives in the Back of the Revolution problematizes the processes of transformation of the private sphere into the political one, as well as the reverse process – the shift of political debates into the private sphere. The starting point of Anastasia Goncharova’s work was a well-known phrase attributed to Lenin, “Any cook should be able to run the country.” Thus, cooking as exclusively women’s sphere of daily domestic chores has become a central element of the installation. At the same time, a bust of Lenin also refers to the formed culture of kitchen talks about politics, when criticism was made, however, it never came out of the private sphere into the public one. Ironically, the artist herself experienced the effect of the privatization of the political. Many artists and cultural workers supported her in private conversations, at the level of kitchen talks, but no one did it publicly. Solidarity in the form of a critical article or an exhibition made in a private institution of another city could have become a kind of Anastasia’s protective order, which in the short or in the long run might also protect her – however, this did not happen.

At the same time, in 2019 two similar cases of censorship on the part of various institutions occurred – one at the beginning of 2019 in Vitebsk at Kirill Diomchev’s exhibition ‘Nevidizm’¹⁹ and the other – at the exhibition ‘Presence’ in Minsk where Alexey Kuzmich showed his installation 540 and the performance Agree with Everything. If to compare the way the events were unfolding with the last two exhibitions, it should be mentioned that unlike Anastasia Goncharova’s case, male artists were recognized and supported by the art community, and their exhibitions and exhibition activities went on. For example, despite the scandal, Alexey Kuzmich’s installation was not removed from the exhibition, neither was Kirill Diomchev’s exhibition closed.

XXXX

Art does not exist without a gender perspective, neither does it live in an ivory tower, but gets embedded into the existing order. Moreover, it is the sphere of art that turns out to be a litmus test of the political, patriarchal, and economic processes taking place in Belarusian society. In this area, we can observe an imbalance between the symbolic capital men and women possess, where the latter are engaged in low-paid jobs in precarious positions with blurred functionality.

The exclusion of women and their roles occurs at several levels – at the level of social structures and gender frames, at the linguistic level manifested in art field where female actors are described as girls and mothers, and at the level of solidarity. It is important to realize that having a great critical and research potential art should be aware of its bias and conditionality related to the current situation. As Hito Steyerl wrote, “We could try to understand its [of contemporary art – Author’s note] space as a political one instead of trying to represent a politics that is always happening elsewhere. Art is not outside politics, but politics resides within its production, its distribution, and its reception”.²⁰ ка

And it is thanks to her contacts and efforts that Belarusian Climate and other artists and photographers were able to travel abroad. All three women played major roles in shaping the infrastructure and were significant and visible actors in the art field. However, there is another feature common for all of them – their actions have been repeatedly described by journalists, colleagues, critics, and participants of the events through the prism of maternal care. Alexander Losminsky, chairman of Grodno photoclub, described Valeria Barkhatova as “our mother”.¹⁵ Valery Lobko used a similar definition with regard to Irina Sukhy saying she was “a mother of the young Belarusian photography”¹⁶. And even the contribution of such an institutionally fundamental figure as that of Elena Aladova’s has been shown from the perspective of care and hospitality – she was often referred to as a hostess and a mother.

The use of the metaphor as a mother is these women’s description thereby implies underestimation of their roles and contributions – thus shifting them from the sphere of professional and public activity to the private one related to home and daily life. Mother is seen as a homemaker, her work is described not in terms of her professional achievements, but in terms of care and love. Such a contribution does not have to be fixed, archived, recorded in history, or articulated. This description of women’s professional activities in terms of maternal care, according to Griselda Pollock, “ensured that hundreds of women who were actually engaged in making art and thus earning their bread would never be recognized as great artists and get more support. It also operated ideologically to reinforce the absolute sexual hierarchy based upon the family which characterizes bourgeois, i.e. our society”.¹⁷ Naming women as mothers of museums, clubs or certain art directions performs the act of exclusion or, at least, belittling their leadership positions. It often results in losing women’s names, voices and stories. For example, we do not hear Irina Sukhy’s voice not only when it comes to the history of Belarusian Climate, which is described exclusively by men, but neither do we know anything about her infrastructure activities of the late 1980s – early 1990s. Unlike the scope of professional relationships, the sphere of caregiving has no memory.

Calling a woman a metaphorical mother is no so much about the expression of respect as the emphasis put on the relations of power, the patriarchal hierarchy. In Oliia Sosnovskaya’s video Of Our Women (2015) the artist uses body and affective images to illustrate the way the patriarchal order where the woman is assigned the roles of a daughter or a mother is established and reinforced. In this video, the artist asks an important question, “How can one love someone they are subordinate to?”¹⁸ This paradoxical question contains both the pre-set hierarchy and the system of patronage and guardianship power manifests itself through.

In Isolation

On November 1, 2017 on the eve of the 100th anniversary celebration of the October Revolution in Vitebsk Center of the Modern Art the exhibition ‘Another Generation is Another Space. Women’s Time’ opened. However, only three days later it had to be closed due to a scandal related to one of the exhibits. It was the installation 12 Knives in the Back of the Revolution made by the Vitebsk artist Anastasia Goncharova. For this installation the artist created a 700-gram aspic in the form of a bust of Lenin, which the Vitebsk Department of Culture and Ideology found offensive. To be on the safe side, the management of the Center first removed Anastasia’s installation and then eventually closed the entire exhibition.

The artist was caught in the crossfire. On the one hand, she was attacked by the media that considered her gesture to be provocative and ironic, on the other – by the state institutions who were trying to intimidate her while playing safe. Anastasia was threatened to be dismissed, the administration of the school she was working for was taking every measure to exert

¹⁵ Interview with Alexander Losminsky. Antonina Stebur’s personal archive, March 5 2019.

¹⁶ Лобко В. Встреча с легендой. – ЗНЯТА forum, 14.08.2007. [online] <https://forum.znyata.com/viewtopic.php?f=52&t=2530&start=320>.

¹⁷ Pollock, G. Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art. Routledge, 2015.

¹⁸ For more details see Oliia Sosnovskaya. Of our women. [online] <http://oliasosnovskaya.com/of-our-women/>.

¹⁹ Literal translation is Invisibility.

²⁰ Steyerl, Hito. Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. [online] <https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>.

in military brothels ‘comfort women’. It is needless to explain from whose point of view they were presented as ‘comforting’. Again, in wartime one side calls itself freedom fighters whereas others could consider them to be terrorists despite the fact that the same people are meant – but it is the language that uses different perspectives to look at them.

However, it should be kept in mind that in any language much is the result of language policy, which has always been implemented by those in power. Today, there are things that seem natural to us, and we do not think of them as something people have created. For example, a rule related to the universal use of he/his in English now seen as traditional and undisputed, has been officially recognized quite recently. The proposal was introduced by the author of the book 88 Grammar Rules, where Rule 21 said, “The Masculine Person answers to the general name, which comprehends both Male and Female”. Professional community, consisting exclusively of men, agreed with him, and in 1850 the British Parliament (again – men) passed a corresponding act, according to which “words importing the masculine gender shall be deemed and taken to include females”. Prior to this act the pronoun their had been comfortably used in cases where men and women were meant: each student should hand in their test after class. Therefore it is funny to hear that some expression sound natural while others – do not (eg. feminitives). All this is nothing more than a political construct. Naturalness comes with practice and over time. Something that is ‘unnatural’ today in a hundred years will be perceived as a ‘tradition’.

Ecological problems do not have to do with nature only. A broader approach at this term supposes that it can also be applied to language. Ecolinguistics or linguistic ecology, which among other issues deals with linguistic aggression, invectives and hate speech, has existed for several decades. Therefore, hardly would one deny the seriousness of the problem of violence in language. And of course, for me as a poet and writer language issues always come first. I am pretty suspicious of expressions like ‘goals and purposes of literature’. There are various reasons why authors write, just like why readers read. Nevertheless, I found interesting an opinion stating that the goal of writing was to articulate one’s experience and feelings by giving them materiality through words. When you hear someone saying how aptly it has been said – as if about me, it means that you, as a writer, have managed to grasp and describe something others find close. Posting one of my poems in social networks, I faced some men’s reaction to the word toilet bowl mentioned there (though the poem was not about it), but for some reason it was this very word to ‘hook’ them and they found it necessary to inform me that they could expect nothing of the kind from a lady. This is an example of hierarchical communication when the interlocutor assumes having a right to assess, advise and decide what I am, as an author, allowed or not to write and what, on the other hand, is going to be ‘indecent’. However, much more was I comforted by women’s comments who thanked me for having aptly described their state. The problem was not only in a certain vocabulary, but also in the techniques used – irony and satire, which are very strong arguments in any discussion, and women and humor are known to be not the most frequent combination in the patriarchal discourse. To put it simply, women are denied the humor. Only those seen as equal are allowed to laugh at people in power (well, or jesters who form a separate marginalized group, also predominantly a male one. Try to find in the history of world literature examples

of women jesters at kings’ courts – well, I personally failed). The same is true for obscene language: a popular phrase “no insulting language in the presence or hearing of women and children” provides another example of the so-called ‘care’ that the patriarchy shows about our well-being, which is actually a trivial distribution of power, again deciding who is allowed to do what. This is well illustrated by the example of communicating with kids. In conversations with them, as nowhere else, power and violence (from the adult’s side) are desperately manifested. From the outset, we use orders in talking to children later expecting from them miracles of empathy.

The basic idea that underlies violence is the opponent’s dehumanization and a certain ‘moral pleasure’ from the fact that you punish someone bad, a barbarian, a disturber.. the list is open. The same dehumanization also occurs through language, when a certain group of people is given an offensive word-label violating against human dignity. Among other hostile language tactics I can mention direct verbal aggression (understating, threatening, humiliation/insulting, cursing, silencing, boycotting, high pitch/shouting, ridiculing) and indirect (libel, slander, spreading rumors).

When at trial Adolf Eichmann was asked whether it was hard to send tens of thousands of people to their death, he said it wasn’t, because “our language, the language we were taught – Amtssprache (bureaucratic language) – made it easy since one could always say, ‘That was an order, I had no choice’ and thus deny personal responsibility”. Hopefully, this will be remembered by those who consider humanities in general and literature and poetry – in particular – to be useless and unnecessary.

After the tsunami of 2011, the Japanese government interrupted TV advertising and started broadcasting public service announcements instead, aiming to mobilize people for help. In one of the announcements there was a Misuzu Kaneko’s poem. On hearing it, thousands of Japanese volunteers left for the areas affected by the earthquake. Something that government and politicians had failed to do was done by one little verse. That is why poetry is what I do, what I hope for and I believe in.

And in conclusion – this very poem.

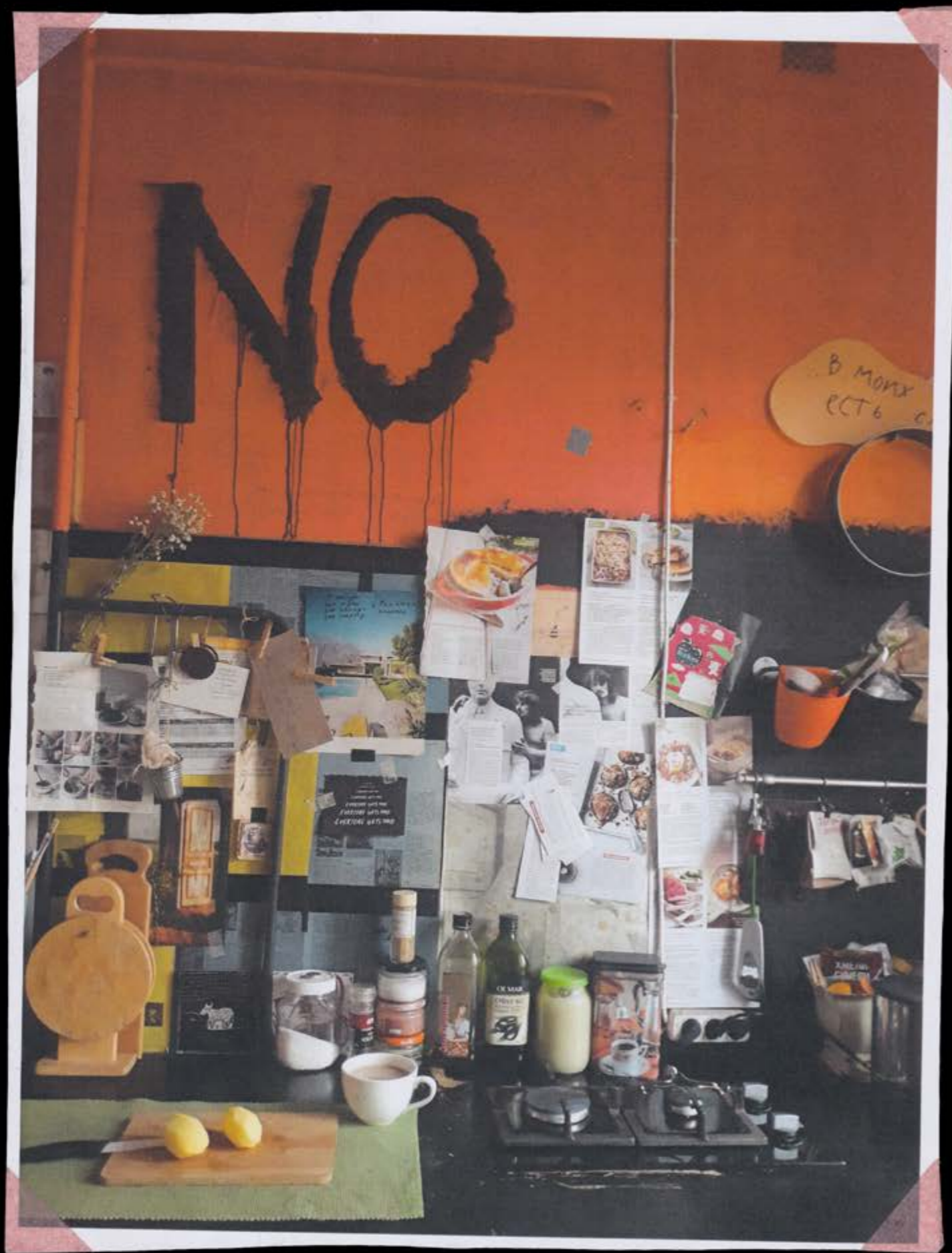
ARE YOU AN ECHO?

**If I say, “Let’s play?”
you say, “Let’s play!”
If I say, “Stupid!”
you say, “Stupid!”
If I say, “I don’t want to play anymore,”
you say, “I don’t want to play anymore.”
And then, after a while,
becoming lonely
I say, “Sorry.”
You say, “Sorry.”
Are you just an echo?
No, you are everyone.**

The poem is translated by Sally Ito and Michiko Tsuboi. ❧

**Пакуль ты не крыкнеш,
з усёй сілы,
у чорную прорву
сябе,**

**ты не пачуеш,
як там глыбока
і як там пуста.**



Антаніна Слабодчыкава / Antonina Slobodchikova
baby blue, 2019

Boys club: (не)фармальнае беларускае маспацтва і фемінізм

ШАНЯ СЯЦКО

Не аднаму, вы ўжо мне даруйце, але каб гутарыць, трэба заўсёды быць не аднаму, трэба некалькі галасоў.

Ж. Дэрыда. "Акрамя імя"

У адным з інтэрв'ю Кэці Чухраў сказала, што маспацтва не дзеліцца на жаночае і мужчынскае, але бывае фемінісцкім і нефемінісцкім. Падобны прынцып бачыцца мне карысным для інтэрпрэтацыі не толькі маспацтва як такога, але і разгляду маспацкіх груп у цэлым, дакладней — для аналізу размеркавання ўлады ўнутры іх. Дадзены тэкст звяртаецца да нефармальнага маспацкіх аб'яднанняў і груп канца 1980-х — пачатку 1990-х з тым, каб прасачыць (ня)бачнасць жанчын-масацак і тое, якім чынам гендарныя нюансы маспацтва праяўляюцца на фоне перабудовы, распаду СССР і актывізацыі нацыянальнага руху. У першую чаргу мяне цікавіць тое, якім чынам практыкі ўпісання ў гісторыю і інтэрпрэтацыя яе ўдзельнікамі.

Boys Club: (In)Formal Belarusian Art and Feminism

In one of her interviews, Keti Chukhrov says that art is not divided into something females or males create, but it can be feminist and non-feminist. I believe this principle to be useful for interpreting not only art as such, but also for considering art groups on the whole, or rather, for analyzing the distribution of power within them.

This text addresses informal art associations – groups of the late 1980s–early 1990s – in order to trace the (in)visibility of women artists and the way art gender nuances were manifested against the backdrop of Perestroika, the collapse of the USSR and the activation of national movement. What interests me is not the enumeration of names and artifacts evaluation, but the way practices were inscribed in the history and interpreted by their participants.

Beginning: the Rise of Informal Groups

Historical transformations, the disintegration of the familiar coordinates system, and social life destabilization are processes that determine the manifestation of what was previously marginal. In this regard, during Perestroika, one can observe the processes of rise and decline of different versions of (in)formal existence, as well as attempts to put phantasmatic dreams about cultural and political changes in Belarus into life.

The 1980s were an important period for Belarusian art. It was at that time, which itself seemed relatively free from the totality of the official line of cultural policy, numerous informal associations were formed. Such groups as Forma, Pluralis, BLO, Kvadrat and others initially appeared as circles of friends and acquaintances who shared common creative aspirations. Changes also occurred within the Union of Artists with its members starting to form groups based on their ideological positions and interests, and not on the type of art as earlier.¹ In 1886, against the backdrop of perestroika-related changes, Niamiha-17 group was established. In 1990, “aimed at national art development, the preservation of its continuity and tradition enrichment <...> to awaken the national consciousness, its spiritual, cultural and state revival,”² Pahonya association was created. Apart from that, various youth/student unions were appearing with Maistrounya (1979), Talaka (1985), Znich (1987), Svitanak (1987) among some of them.³

In the second half of the 1980s, informal art associations became visible. At the same time, official critics were still trying to embed them into the old system and, interpreting from the Leninist commandments’ perspective, render harmless. For example, one’s enthusiastic interest in ‘anti-art’, besides ‘bravado typical for the youth’, was associated not so much with the influence of Western practices (or something else), but exclusively with the revival of traditions of Soviet Avant-garde of the 1920s⁴. However, the attempts to make informal art associations fit the frameworks alien to them looked pathetic and untenable. In general, the 1980s can be described as a period of open disagreement. While European art of those times

was more likely to be focused on the issue of ‘body decrepitude and mortality’ with individuality and sexual differences rather fading into the background⁵, Belarus was living a common euphoria and the anticipation of freedom. Artists overcame isola-tion – due to the presence of numerous embassies, Moscow communication network was perhaps better established than that of Belarus, but contacts, dialogue, and exchange did occur. Belarusian informal art was exhibited in Poland, the Netherlands (RedandWhite, Warsaw – Amsterdam, 1989), Germany (Belarusian Avant-Garde. Contemporary Artists of Belarus, Darmstat, 1990), France (France + Form, Nimes, 1990), etc. Moreover, internal alternative seminars such as Narva-88 were also held, contributing to the development of a network within the Soviet republics.⁶ One way or another, a number of informal practices previously located on the margins of the cultural field turned out to be visible.

Women as Authors in the Context of Nation

Soviet ideology – from its art practices performed in socialist realist style to the actual state system – was perceived by informal associations of the 1980s (art, student/youth) as their adversary. In this regard, we can talk about two directions: pro-modernist and nation-centered groups. The pro-modern scene (Ludmila Rusava, Artur Klinau, Ihar Kashkurevich, Volha Sazykina, etc.) later became present in Shestaya Liniya Gallery’ established in 1992. This echoed ‘the special art world’ built according to its own internal laws where the aesthetic dimension, the artist’s work with color, form, and texture came to the fore leaving socio-political issues out of the artist’s focus.

Another tactic was used by the representatives of nation-centered circles (Alies Pushkin, Alies Marachkin, Jauhien Kulik, etc.) who worked with the political potential of art. They were members of political parties and civic associations, took part in rallies and processions not only as the country’s citizens, but also as artists, thereby emphasizing the inseparability of political and aesthetic dimensions:⁸ “We could not permit ourselves to deal with art-related things only, we had to do something else.”⁹ It is important that those groups also had historians, philosophers, and political activists among their members. They were engaged in ‘the restoration of historical justice’, and the revivals of traditions: archaeological expeditions were carried out, folk culture was ‘remembered’, in other words, the Belarusian national project was being intellectualized. What place did women take in these circles and what roles could they claim?

Any appeal to the concept of the nation directly relates to those who literally reproduce it. This discourse brings us to the idea that women, due to their role in the reproduction process, have a special mission: give birth to a lot of babies, sing the right songs and tell ‘grandmother’s’ tales. In other words, they are responsible for the spirituality and traditions continuity. And here a certain contradiction between a woman as a creator (of history,

politics, art) and a woman as ‘a nation reproducer’ arises. There is a tension related to the claim to enter the public space, which, according to the rules of this patriarchal game, men always have. Thus, female scenarios are reduced to the minimum. The fact that art groups were predominantly represented by men seems obvious and predictable. Was it possible for women to independently express themselves in such a context? Here we face a problem. Confronting a single enemy represented by the Soviet culture, it was a formal unity within the group and ‘perimeter defense’ that played an important part, therefore positioning oneself as an independent individual different from the rest was perceived more like collaborationism, betrayal and thus virtually impossible. Resistance had to have only one voice, without any separate ‘women’s agenda’ even at the level of ideas and representations, not to mention direct political statements and actions.

Universal Creator: Gender, Body and Free Expression

Women in art rarely wanted to be artists, more often they tried to erase differences and be seen as a kind of universal subject. In this regard, Adam Globus’ (Uladzimir Adamchyk) comments on Ludmila Rusava seem to be illustrative: “She was always and everywhere unhappy. <...> The body had to be kept in a black shell! There should be no sexes! <...> Luda spoke about sex and her womanhood with a contemptuous grin”.¹⁰ The body was an obvious problematic ‘component’ of a person. The women artists were disturbed by their sex; they wanted to eliminate it joining the universal concept of the Creator instead. However, sex and its gender dimension cannot be ignored; anyway, it is going to be determined by society and presented as a diagnosis.

Given the context specifics, it can be said that independent ‘female expression’ in art was virtually impossible, and the problem was not in the absence of any feminist actions, but in that discursive emptiness and (un)certainly inherent in time and place. In such a framework, feminist art was possible only in the form of rebellion – ultimate disagreement, as shattering foundations and striving to reach out beyond them. Only in this form was it possible to adequately articulate ‘the feminine’ in the conditions of discursive silence and inappropriateness. The extent to which women authors could realize their creative potential while working as a part of a couple and/or a group remains a topical question. To be more exact, “do the artists who work in such communities/collectives have a chance to be full-fledged co-authors, i.e. participate in the production of meanings?”¹¹ And aren’t those few names of Belarusian women artists more an exception than the rule?

Creative associations represented (and in many respects they still do) typical boys clubs: freedom, equality, fraternity. At the same time, the internal structure, based on symbolic hierarchies, did not prevent their participants from manifesting a certain ‘sameness’ – their general powerlessness in the face of the system. In fact, this was a voice monopolization and the proclamation of a single subject of subcultural resistance. And in this regard, women artists well received in those circles seemed to sort of ‘not having any problems with it’. They could just stay there and paint whatever they wanted. The articulation of gender nuances appeared to be unnecessary and impossible because ‘there were other more important things to do’. Moreover, nobody ever interfered with women artists (and, in general, women authors) or was planning to. Really.

The ideas of the second-wave feminism, which had a very strong influence on Western art, were impossible in the Soviet context already due to the state policy concerning ‘the women’s issue’. Or it’s better to put it like this: their potential ability at the level of practices could not be decoded by the public. For example, 1978, Minsk: “Rusava’s diploma project at the Theatrical Institute was a sketch of a mural painting on the ceiling of the opera house. The entire ceiling

¹⁰ Globus, Адам. 2010. Недовольства и смех. // ЛЮД. Занатоўкі мастака, LiveJournal, 6.12.2010. [online] <https://adam-hlobus.livejournal.com/976315.html>.

¹¹ Абалакова, Наталья. Гендерный аспект современного искусства. Женщина-художник в паре, группе и мужском коллективе. Гендерные исследования, №16, 2006, с. 38.

¹² Глобус, Адам. 1978. Оценка. LiveJournal, 6.12.2010.

¹³ Гапава, Алена. Што такое “бацька” і яго бацькоўскі клопат. ARCHE №4’2004, с. 164

¹⁴ Злобина, Тамара. “Женское искусство” в Украине. Формирование женской субъектности в изменяющейся культуре. Гендерные исследования, № 16, 2006, с. 57.

¹ Archipava, Volha. Belarusian Avant-garde of the 1980s. In Belarusian Avant-garde of the 1980s. Collection of pARTisan. Minsk, Lohvinau, 2011, p. 19.

² The status of Pagonya association.

³ Дэмакратычная апазыцыя Беларусі: 1956–1991. Пэрсанажы і кантэкст. Мінск, Архіў найноўшае гісторыі, 1999.

⁴ Дабравольскі, Аляксандр. Ідэалы і нефармалы. У Мастацтва №5’1988, сс. 24–27.

⁵ Андреева, Е. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб, Азбука–Классика, 2007, с. 307.

⁶ Archipava, Volha. Belarusian Avant-garde of the 1980s, pp. 27–30.

⁷ In literal translation The Sixth Line. – Translator’s note.

⁸ Literally A. Marachkin says, “In the organizing committee [of Belarusian Popular Front. – Author’s note] there was Mikola Kupava, Yauhien Kulik, I and many other friends of ours. If to take art-related activities, it’d take me years to tell you how much we worked on the design of meetings, processions, and exhibitions set in the Palace of Art or in the BPF’s headquarters”. See.: Марачкін: “Пазьняк як апостал беларускага адраджэньня”. Радыо Свабода. 22.04.14. [online] <http://www.svaboda.org/content/зьянон-пазньняк-як-апостал-беларускага-адраджэньня/25357321.html>.

⁹ A quotation from the author’s interview with A. Marachkin, Minsk, November 15, 2014

СЛОВА МАЦІ

сумбурная гутарка пра мацярынства



Антаніна Слабодчыкава / Antonina Slobodchikova
baby blue, 2018

Лізавета Міхальчук, мастацтвазнаўца,
курапарка выстаў, маці Фёдара (5 гадоў)

Антаніна Слабодчыкава, мастачка,
выкладчыца, маці Машы (14 гадоў)

PORTISANKA #34, 2020

55

Складана гаворыць пра мацярынства. Асабліва складана не выкарыстоўваць у размове "агульныя фразы" і абезаблічвальныя стэрэатыпы. Складана вырвацца з замкнёнага кола "традыцыйных каштоўнасцяў" і прызнаць, што гэтая ўтульная прастора, "дзе ўсё само сабой зразумела", прастора, якая дэкларуецца зонай выключна жаночага – уплыву, кантролю, задавальнення, – насамрэч падпарадкаваная патрыярхальнаму дыскурсу. Складана прызнаць, што тое "мацярынства", пра якое гавораць нам улада, грамадства, кнігі, родныя і малазнаёмыя людзі, мае вельмі мала агульнага з рэальным досведам перажывання мацярынства.

Ды чаго ўжо – самі жанчыны, гаворачы пра мацярынства, часта (і часта незаўважна для саміх сябе) крывадушнічаюць, карыстаюцца самацэнзурай і шаблоннымі схемамі, не адважваюцца на шчырую гаворку, не адважваюцца паглядзець праўдзе ў вочы і прааналізаваць сваё сапраўднае стаўленне да мацярынства.

Жанчына стагоддзямі была рэпрадуктыўным механізмам; здаралася, вядома, што ў дасведчаных і клапатлівых руках, але, на жаль, ані не заўсёды. І да гэтага часу яна існуе ў свеце, дзе так мала яе ўласных перажыванняў, думак і дзеянняў, затое так шмат навязанага, неўсвядомленага і ўспрыманага як дадзенасць. У гэтай сітуацыі важна самай прызнаць гэта і дазволіць сабе сказаць тое, што думаеш, услых. Нам здаецца, што гэта можа стаць першым крокам на шляху да вялікіх зменаў – да ўсвядомленага бацькоўства і бацькоўскага партнёрсства, да гуманнай і персанальна арыентаванай "жаночай" медыцыны, да рэформаў у сферы адукацыі, перагляду трансляваных гэтай сістэмай гендарных схем і фармавання новага вобраза мацярынства.

Поня: Ведаеш, што мяне палохае больш за ўсё ў бацьках і ў выкладчыках?

Ліза: Уладнасць?

П: Пафас! Я страшэнна не люблю пафас!

Л: Пафас – так! Але для мяне ключавы момант – у тым, што дарослыя, і бацькі, і выкладчыкі, адчуваюць сябе іерархічна вышэйшымі, нібыта яны больш дасведчаныя, маюць права трансляваць дзіцяці сваю пазіцыю... Мала таго, што маюць права, але ў пэўным сэнсе нават абавязаныя. Для мяне гэта адна з самых вялікіх праблем мацярынства – неабходнасць быць уладнай, прыгнятаць. Выхоўваючы дзіця, ты разумееш, што, нават калі ты максімальна ліберальная маці або бацька,

цалкам пазбегнуць гэтага немагчыма... Дзіця чакае, што ты будзеш яму ўказаць, як трэба. А мяне страшна ятрыць, што я павінна камусьці нешта ўказаць!

П: Асабліва калі я сама ні ў чым не ўпэўненая!

Л: Так! Людзі, на сваё шчасце, напэўна, у большай масе не задумваюцца пра гэта. А я не магу дзіцяці проста так сказаць "нельга", "не трэба", "хопіць", "не рабі"... На мяне гэтыя словы ціснуць на лінгвістычным узроўні! Хоць я і разумею, што калі я перастану забараняць, то можа здарыцца калапс. Каб не пачалася анархія і чалавек хоць неяк арыентаваўся ў жыцці, маці абавязана гэта рабіць. Гэта можа быць некамафортна для кагосьці... Але, мне здаецца, для многіх жанчын гэта вельмі зручная пазіцыя, таму што ў жанчыны да нядаўняга часу спосабаў праявіць уладу над кімсьці было вельмі мала. І гэтая камунікацыя жанчыны з дзіцем была па сутнасці яе адзіным шанцам кагосьці "пастроіць" і падпарадкаваць... І для многіх жанчын у пэўным сэнсе гэта быў спосаб самарэалізацыі.

П: У чыстым выглядзе! Напэўна, усе жанчыны, у якіх ёсць дзеці, так ці інакш спрактыкаваныя ў гэтым. Іншая справа, што мы можам улічваць, наколькі жанчына наогул адчувальная як чалавек і наколькі яна начытаная, напрыклад. Гэта значыць, калі яна не адчувальная, яна можа як мінімум прачытаць пра гэта: "Дзяцей біць нельга, бо «тра-та-та-та»". Атрымліваецца, што многае залежыць ад выхавання, ад адукаванасці. І ўсё ж так часта можна сустрэць мацярок, якія вельмі груба гавораць са сваімі дзецьмі, – мяне гэта так раздражняе!

Л: А мяне раздражняе адваротная тэма – я часам разумею, што ў мяне былі ў жыцці сітуацыі, калі я крычала на сваё дзіця пасярод вуліцы і пры гэтым я разумела, што я маю на гэта поўнае права...

П: І са мной такое здаралася...

Л: Кажучы "адваротная тэма", я маю на ўвазе, што цяпер сталі ўжо задумвацца пра абарону дзяцей, але вельмі нешматлікія задумваюцца пра абарону маці! А ў гэтай пары часам не зразумела, хто больш уразлівы.

П: Слухай, ну зразумела ж, што жанчына – ахвяра ў гэтым выпадку.

Л: Атрымліваецца, што пакуль ты яшчэ цяжарная – ты ходзіш у кансультацыю, цябе там аглядаюць, абмацаюць, цікавяцца тваім самаадчуваннем, дзевяць месяцаў з табой носяцца як з пісанай торбай. Потым ты нараджаеш дзіця – і ўсё, нікога больш не хвалюе, як ты сябе адчуваеш, фізічна, псіхічна. Калі ты сама пасля не пойдзеш да лекара...



Знаешь наши отноше-
ния были похожи на
историю плавания
корабля, в ней я была
небольшим судном
с тёрными парусами,
а ты — человеком, кото-
рый не успевал или
по иным причинам ни-
когда не садился на
корабль во время его
многодневных оста-
новок. И пускай действи-
тельно большинство рейсов
было пропущено в силу
внешних проблем,

оставались и те,
которые ты просто
пропустил. Ты
НЕ МОЖЕШЬ
называть себя пасса-
жиром корабля, ибо
нога твоя никогда
не ступала на его
палубу.



Однажды, когда
ты долго не могла
заснуть,
Я носила тебя на
руках.
Сначала ходила
по комнате, потом
села на кровать и
смотрела на тебя.
Тогда я поняла,
что ты мне не
принадлежишь.

you have this little piece that has fallen out of you... a piece of God...

Q: Yes, it is a good image! Motherhood has also taught me a lot: to work with impatience, slowness... Thanks to Masha, my priorities have been clearly set. I was also pretty quick in saying "goodbye" to materialism and desire to keep everything in order (and I'm a visual type of person, it's important for me to have visual harmony!) I learned to perceive chaos as a natural state, and not as something that bothers me. I learned to fish out time for myself and my art, quickly sweeping away anything I saw as insignificant.

Q: Sometimes you think, "But soon all this will be gone because children grow up! Take your child for a walk now instead of doing this bullshit, because the child will grow up, and you will miss this moment!" It has always been difficult for me to make this choice. Thus, there was a long period when I was working at night. It was the only free time I had. And it is a very typical story for women who want to do something. Housewives who make cakes, or artists who paint pictures.

L: I often just can't say "no" to my child! And I envy my husband so much when he tells me, "Don't react!" At the same time I understand there are important things, but also there are times when the child just checks me, attracting attention... But I can't refuse when I hear him referring to me, he feels he needs me...

Q: But isn't it nice? I was on maternity leave for a year or a bit more because I felt I couldn't stay with Masha at home any longer, I needed to go to work, leave the apartment and do something. And now from time to time I think, "What was I rushing to do?!" After all, I could just sit quietly and draw. But I could not do it then! It was just carrying me away – to such a degree that I had to go out, to escape ...

L: Oh, between mom and her baby there is some kind of a stretched elastic band. On the one hand, you want to be with it, and on the other – you feel like running away as far as you can! And these two wishes often exist at once!

Q: Yes, this is a typical mother's desire – to take time out from the routine! Many years ago, I started spending my weekends out of the city and now I want to turn it into a habit.

L: It seems to me that only a woman who has no inner borders at all can become a good mother, in the sense that she really enjoys everything that happens to her...

Q: Or she is really well-off...

L: Or she is so reserved that she can calmly tell her kid to go to his or her room while she does her own stuff.

Q: Bingo! My mother used to repeat me that Masha had no schedule to follow.

L: No schedule, no borders... And then: it's all your fault, you are the only person to blame for your tiredness, because he is too much dependent on you, you keep playing with him all day long, it's you who have accustomed him to this!

Q: 'Accustomed'! It's a very strange scheme: as soon as you step aside, "it's you who accustomed the child", it's you who have not noticed – you're a bad mother, you have failed to teach a lesson!

L: For me, there are two most difficult things about motherhood – after a need to manage stuff – responsibility and guilt. From the very beginning... There is no single right decision, there are lots of people willingly commenting on what is going on, but there are zero specialists who could give professional and inexpensive consultations.

Q: As for me, I did eventually go to a specialist. Not a psychotherapist, but an osteopath, with my 'body-related' issues, but osteopathy, at least in my experience of working with this person, turned out to be a pure psychotherapeutic practice. And she really helped me a lot, teaching how to look at some things and see their cause and effect – to understand the relationship between them.

L: Of course, one must not forget about the body. In motherhood, there is a lot of 'physical' in general. For example, when people talk about a ban on abortions, I am perplexed:

what does a man who 'made' a child risk? Nothing! And a woman risks her health and life! Even in the XXI century, with our supposedly progressive medicine...

Q: If to continue the topic of guilt, then this is a moment of depression and maximum self-doubt that I have ever experienced ... And the guilt is never-ending – from the perspective of society or in the eyes of one's own child – for any decision you make ... And thus, you start doubting why you should be at all? If you are like that? Then it all grows into a slippery slope, instantly. When you start feeling guilty, when you are unsure of yourself, when you start not to love yourself, and then to hate, and as a result – you don't understand any more the purpose of living.

L: Becoming a mother, you reach a peak of vulnerability. Once you give birth, you are someone they can always push, influence in every possible way and demand something – not only directly, but also through the child. Especially through the baby.

Moreover, you cannot know beforehand how the child's father is going to behave two or five years later, whether he will decide to leave you at one point, and you become forever and irreversibly attached with that elastic band to the god who has fallen out of you...

Q: You know, but my relationships with my partner have changed... Now I'll explain why: I realized that I can't demand anything from anyone. Of course, I trust and love him, but he has his own life, and I cannot forbid him to be engaged into it. The moment I realized this, I accepted the fact that this is, first of all, MY child. Although Misha will probably disagree with this.

And my attitude to him became less tense, I am demanding less from him, although disputes still remain, because everyone always believes to be doing more.

L: Yes, every time a woman has to prove that she is going to do something important. Men do not need to constantly affirm the importance of their actions! And here you need to find really strong arguments to prove that you really NEED to go to that gallery, to the studio, to stay in the room to write a book – and not to make a soup, for example.

Q: Here we see a strong connection with the money issue. When, for example, you do not bring the same income to your family as he does, and again you start feeling both vulnerability and guilt. And even if my husband never says that to me, I am the one who says it to myself. And it does affect. "So, maybe it would be really better for me to make soup if nobody needs my art?" And I define it for myself in this way: a woman who used to be somebody (an artist, for example) and then gave birth, eventually becomes neither of those, she is somewhere in the middle, she thinks she's not in her professional zone any longer...

L: Yes, she is in some kind of limbo. Especially if her work deals with culture or art and is not connected with a standardized working day...

Q: ... and with constant income...

L: Work, which implies, on the one hand, a free schedule, and on the other hand, does not suppose 'the end of the working day'. The specificity of my work, for example, has to do with a fact that I might look as someone who is always free, but in fact I am constantly busy. And alongside with this, I still have a bunch of distractions and moments of 'attraction' related to my child. And I turn out to be unable to think anything up or bring anything to the end. At the same time, you can't leave your child, and you can't say, "I have an extremely important job, I am going to work, see you in 8 hours!" Because others see your 'job' as something totally insignificant. So, naturally you do much less than you could have done, the effect is little and this gives others one more reason to doubt the importance of your type of activity and to suggest that perhaps this should not be done at all, and yourself – again, to feel guilty.

Q: And here we come to the problem of women's silence. Because they do not believe in themselves. Where can they get this faith? All these connections you have just mentioned

actually make them lose their faith in themselves. Only now when Masha is 14 years old I begin to understand myself and feel I have my feet on the ground and I have my own place. And this is despite the fact that I have always had a rather stimulating atmosphere. There was a period when Misha was preparing canvases for me and dealing with all my paperwork, I mean that even in pretty good situations, I still had this terrible uncertainty about myself, absolute misunderstanding of my significance and, at all, of my value.

Now I think that it is very important for a woman to be able to say "no", to speak with her partner, to discuss things and to say, "I want this, but I don't want that." Because often this "I want" indeed requires some inner power, self-determination, and faith in oneself. For a very long time, when invited to take part in round tables I used to think something like, "Uff, why should I go there? What can I tell them?" That is, I saw myself as someone pretty insignificant... This is how it actually works in a complex ultimately aiming at destruction...

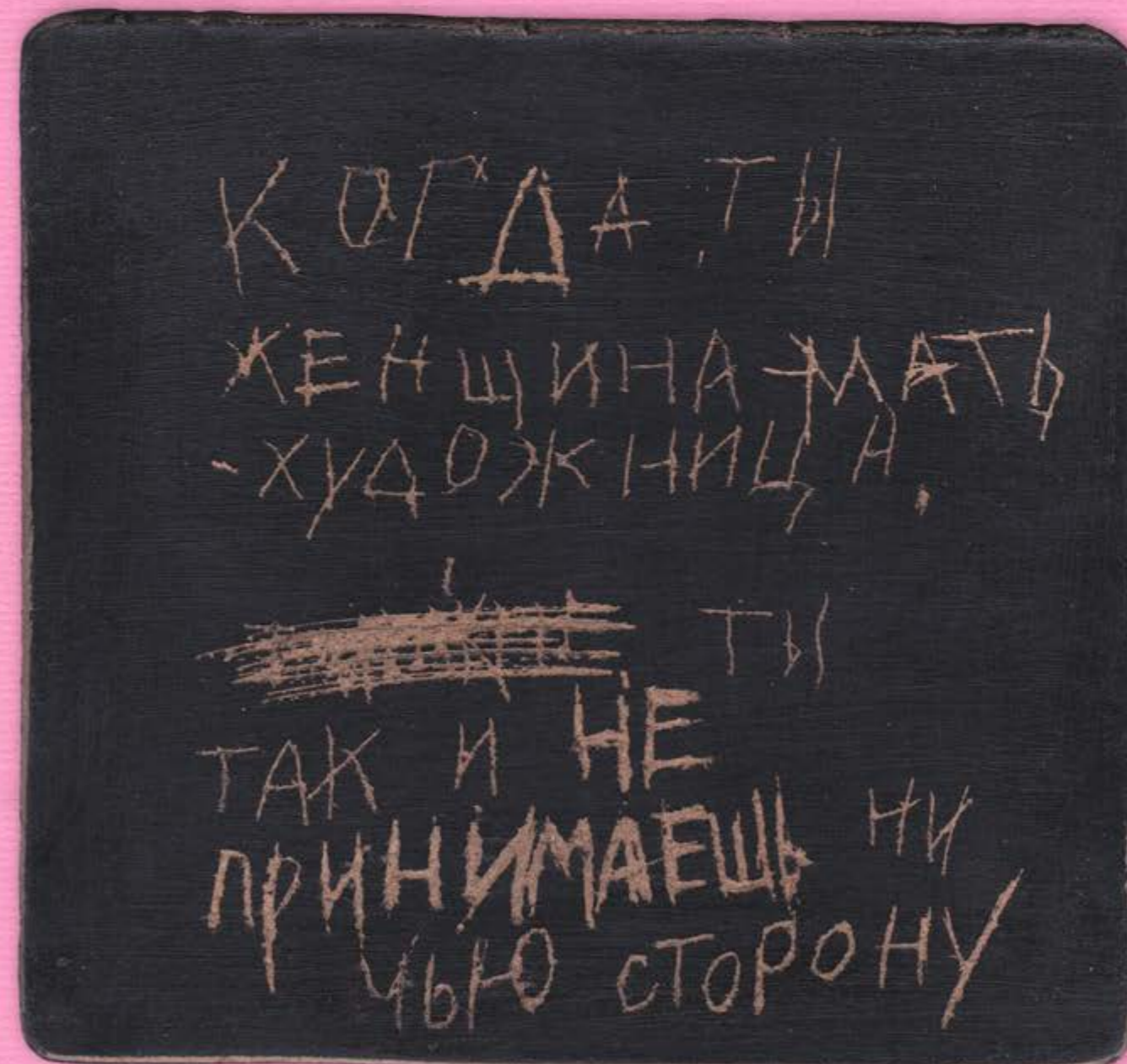
L: In general, would you like to have this experience again?

Q: I don't know ... I have a close friend from the times of art college – she has recently given birth to her third child. Once I asked her, "How did you find courage to do this?" and she said, "You know, I like it so much! It's like a time machine!" But at the same time, she is the only breadwinner and it is her husband who takes care of the kids – they have absolutely switched the roles, and both are fine with it! It is a very interesting, real-life example of how things can perfectly function. If you do not have stupid prejudices, then in fact everything can be very different and colorful, so to say!

L: I see the main goal for the near future is to challenge all these stereotypes – all the artificially constructed images, empty and far from the real world...

Q: This process seems to have been already started...

L: To recognize yourself as a full-fledged personality, aiming for a career that will bring you pleasure and money, for a conscious choice of a man, for a conscious motherhood or rejection from it – I would like more women to follow this path... **ка**



Аголеная ў кухні – жанчыны ў “мужчынскім клубе” беларускай фатаграфіі

вольга бубіч



PORTISANKA #34, 2020

65

З моманту вынаходніцтва дагератыпіі ў пачатку XIX стагоддзя ў жанчын з фотакамерай – асаблівых стасункі. Жанчын традыцыйна лічаць самымі папулярнымі “прадметамі” здымак, аднак у аб’ектыве мужчынскага погляду яны – як два стагоддзі таму, так і сёння – з’яўляюцца ў дастаткова абмежаваным спектры роляў: задаволенай убранай жонкі, аточанай дзецьмі, млявай музы-натхняльніцы і каханкі, якая насалоджвае вока галізнай. Прыблізна такі ж набор стэрэатыпных вобразаў мы назіраем як у мастацкай (прафесійнай і аматарскай), так і ў камерцыйнай фатаграфіі.

Нягледзячы на тое што пераважная большасць маладых фатографістаў, якія атрымліваюць адукацыю ў гэтай галіне, – жанчыны¹, толькі адзінкі з іх даюць рады дасягнуць прафесійных вышынь і стаць заўважнымі “па той бок аб’ектыва”. Лічбы, якія пацвярджаюць гэты тэзіс, прыкладна аднолькавыя ў Еўропе, ЗША і Беларусі. Вось некаторыя з іх: паводле дадзеных The Guardian, у 2012–2017 толькі 15% жанчын перамаглі ў World Press Photo – самым прэстыжным конкурсе для фатажурналістаў², колькасць жанчын, прынятых у статутнае фотаагенцтва “Magnum” увогуле, – 13 (усяго цяпер у ім 97 аўтараў)³, 92% амерыканскай рэкламнай прадукцыі і 85% часопісных вокладак здымаюць мужчыны (што, дарэчы, абсалютна не ўкладаецца ў логіку рынку, паколькі 85% “спажывоў” такога візуальнага матэрыялу – жанчыны; атрымліваецца, тое, як жанчынам выглядаць, што апранаць і як паводзіцца, фармуецца, па сутнасці, не імі самімі, а мужчынамі)⁴.

У Беларусі праблема гендарных суадносін “мужчынскіх” і “жаночых” гісторый была артыкуляваная даследчыцамі Антанінай Сцебур і Ганнай Самарскай у фармаце выставы “59/82. Адкрытыя дадзеныя беларускай фатаграфіі”, прадстаўленай у межах фестывалю “Месяц фатаграфіі ў Мінску” у 2018 годзе: як высветлілі аўтары гэтага праекта, сярод 400 актыўных удзельнікаў фотаклубнага руху ў Беларусі ў перыяд з 1959 па 1982 год была толькі 21 жанчына. Толькі адна жанчына (Святлана Балашова) у азначаны перыяд з’яўлялася старшынёй фотаклуба. На пачатку XXI стагоддзя сітуацыя змянілася мала: напрыклад, сярод пераможцаў апошняга конкурсу “Прэс-фота Беларусі 2015” – 53 мужчынскія і 10 жаночых імёнаў⁵.

Прычыны, якія тлумачаць нябачнасць фатографаў у свеце прафесійнай фатаграфіі, у Беларусі не вылучаюцца нічым асаблівым: тут, роўна як у Еўропе і ЗША, фатаграфія – гэта “мужчынскі клуб” / boys club (мэнавіта так вызначае супольнасць “Magnum” яе найстарэйшая ўдзельніца, 70-гадовая фатографка Сюзан Мейселас⁶). Па-першае, фатаграфія з моманту свайго вынаходніцтва разглядалася ў тэхнічнай перспектыве, а значыць лічылася прэрагатывай мужчын. Па-другое, як дзвесце гадоў таму, так і сёння гэты занятак быў звязаны з фінансавымі інвестыцыямі, а таму часта аказваецца кепска сумесным з “жаночым” бюджэтам. Як у замежжы, так і ў Беларусі тэхніка трапляла ў рукі жанчыны не ў выніку яе асабістага пакупніцкага рашэння, а таму, што фатаграфіяй ужо займаў-

ся хто-небудзь з яе мужчынскага атачэння: муж, як у выпадку амерыканкі Дыяны Арбус, ці брат – сітуацыя, напрыклад, з беларускай фатографкай Ірынай Сухой, якая ў інтэрв’ю Ганне Карпенка ўспамінае, што фотаапарат у дзяцінстве падарылі толькі яе брату, а не ёй, дзяўчыцы⁷.

Больш за тое, фатаграфія як кампанент індустрыі навін, кіно, рэкламы ў выдавецкай справы маркіравалася як выключна мужчынскі занятак: гэтыя прыбытковыя галіны эканомікі характарызаваліся і да гэтага часу характарызуюцца іерархіяй, дзе крыніца ўлады ў выглядзе капіталу і доступу да рэсурсаў сканцэнтраваная ў руках мужчын, якія і кіруюць гэтымі галінамі. Жанчына з фотаапаратам калі і з’яўлялася ў гэтай сферы, то часта не разглядалася як тая, што валодае экспертнымі ведамі. Напрыклад, успамінаючы свой досвед працы ў фотажурналістыцы, Сюзан Мейселас адзначае: “Людзі проста не ўспрымаюць цябе [жанчыну-фатографка] сур’ёзна, але гаворка ідзе не пра негатывнае ўспрыманне – для іх я, нягледзячы на наяўнасць фотаапарата, проста не з’яўляюся прафесіяналам”⁸. “Непрафесіяналам” нярэдка адчувае сябе і сама фатографка – значна часцей, чым мужчыны, якіх з дзяцінства выхоўваюць на такіх каштоўнасцях, як мэтанакіраванасць, напорыстасць і настойлівасць, – якая падпадае пад “комплекс самазванца”⁹. У якасці прыкладу можна ўспомніць кейс з багатым фотаархівам Вівіян Маер, што трапіў у шырокае публічнае поле толькі пасля яе смерці: працуючы хатняй прыслужніцай і нянькай, фатографка не ставілася да сваёй творчасці як да нечага вартага ўвагі.

У беларускіх рэаліях, як падкрэслівае даследчыца гендарнага аспекту ў фатаграфіі Ганна Карпенка, актуальным таксама заставаўся пытанне сацыяльна-ролевых мадэляў, што задаюць спосабы канструявання ідэнтычнасці, якія самі жанчыны лічылі натуральнымі і адзіна магчымымі. У артыкуле “«Жанчына з камерай»: гісторыя беларускай фатаграфіі ад жаночай асобы”¹⁰ Ганна падае фрагмент інтэрв’ю з актыўнай удзельніцай фестывальнага руху 1980-х, беларускай Наталляй Дораш, дзе фатографка апісвае свой вопыт несупадзення сацыяльнай ролі жонкі і маці з прафесійнымі амбіцыямі ў галіне фатаграфіі: “Сур’ёзныя заняткі фатаграфіяй патрабуюць поўнай самааддачы. Немагчыма сумясціць задавальненне жарсці да фатаграфіі і жаночыя абавязкі ў сям’і, калі хочаш яе захаваць паўнаўартаснай. Калі ў 80-я гады да мяне прыйшоў першы поспех, я стала наведваць фатаграфічныя мерапрыемствы, удзельнічаць у семінарах і ў выставах, з галавой акнулася ў жыццё фотаклуба. <...> Малалетні сын стаў для мяне крыніцай раздражнення, муж ад мяне аддаляўся, і мы з ім становіліся чужымі людзьмі. Прышлося зрабіць выбар: я пакінула сваю бурную дзейнасць на фатаграфічнай ніве і стала проста добрай жонкай і любячай мамай”¹¹.



Доша Бубен / Dasha Buben
#everybodyintheworld, 2015-2017
с. 60-61 / р. 60-61

¹ Sebag-Montefiore, Clarissa. Women Battling Sexism in Photography – a picture essay. The Guardian. [available online] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/07/women-battling-sexism-in-photography-a-picture-essay>.

² Там жа.

³ Meiselas, Susan. On Female Representation. MAGNUM Photos. [available online]

<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/susan-meiselas-on-female-representation/>.

⁴ Jill Greenberg. The Female Lens. The TEDx talk given March 17th, 2018. Alreadymade. [available online] <https://alreadymade.org/the-female-lens/>.

⁵ Афіцыйны сайт Прэс-фота Беларусі. [анлайн] <http://pressphoto.by>

⁶ Sebag-Montefiore, Clarissa. Women Battling Sexism in Photography – a picture essay. The Guardian. [available online] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/07/women-battling-sexism-in-photography-a-picture-essay>.

⁷ Гісторыя беларускай фатаграфіі. Укладальніцы А. Сцебур, Г. Самарская. Мінск: Месяц фатаграфіі ў Мінску, 2019, 354 с.

⁸ Meiselas, Susan and Arthur, Olivia. In conversation: being a woman in photography. MAGNUM Photos. [available online] <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/in-conversation-being-a-woman-in-photography/>.

⁹ Sebag-Montefiore, Clarissa. Women Battling Sexism in Photography – a picture essay. The Guardian. [available online] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/07/women-battling-sexism-in-photography-a-picture-essay>.

¹⁰ Карпенка, Ганна. Жанчына з камерай: гісторыя беларускай фатаграфіі ад жаночага імя. У: Гісторыя беларуская фатаграфія.

¹¹ Ведренко, Валерий. Наталля Дораш: “Иди и снимай”. Часть 2. Из цикла Валерия Ведренко “Встречи с легендами”. Znyata, 30.04.2013. [анлайн] <https://znyata.com/legends-by/72-legends-dorosh-2.html>.

свет падаецца як значны, які мае свой голас і каштоўнасць і які месціць не толькі памяць сям’і, але і памяць нацыі.

Праектная фатаграфія як выклік стэрэатыпам

Асабліва ярка вострую асэнсаваную феміністычную павестку можна прасачыць у праектах дзвюх фатографак – Дашы Бубен і Дзіны Даніловіч. Іх працы па-рознаму кідаюць выклік гендарным стэрэатыпам, што дамінуюць у сучасным беларускім грамадстве. У праекце, які вырас з інстаграм-тэга #everydayifindnewpussy (на канец кастрычніка 2019 года пад гэтым тэгам – 233 здымкі), “паляўнічая на вагіны”¹⁴ Даша Бубен фармулюе правакацыю, скіраваную супраць дамінуючай фалацэнтрыйнай канцэпцыі, і падымае пытанне прыкметнасці жанчын у грамадстве. Дзіна Даніловіч, у сваю чаргу, працуе з табу на выяўленне мужчынскай аголенасці і з вертыкальнасцю адносінаў паміж фатографам і фатаграфаваным, дзе першы ў пэўнай ступені часта пазбаўляе другога правоў на кантроль над целам.

Праекты цікава разгледзець як тыя, што знаходзяцца ў полі інтэрпрэтацыі паняццяў “бачнасці”, “нормы” і “кантролю”: у #everydayifindnewpussy фатографка сілком прымушае глядачоў заўважаць услед за ёй вобраз вагіны ў самых нечаканых прадметах (садавіне, дуплах, накрыўках люкаў, складках паветраных шароў, касметычках і г.д.), тым самым намякаючы на неабходнасць значна больш бачнай прысутнасці ў грамадскім дыскурсе жанчын і іх праблем. Стратэгія Дзіны Даніловіч у праекце “Да” іншая: заняўшы традыцыйна мужчынскае месца “чалавека з фотаапаратам” і даўшы сваім мужчынам-мадэлям магчымасць адчуць сябе ў пазіцыі “слабога” (слабасць тут сінанімічная галізне, што ў большай ступені асацыюецца з жаночым целам), яна, тым не менш, адмаўляецца ад сімвалічнай улады, якой на-дзяляе яе фотаапарат. Адмаўляючыся ад патрыярхальнага права кантролю “над целам”, фатографка прапануе героям свабоду самастойна вызначаць псіхалагічна прымальны для іх парог агалення. Ролевы пярэкрут, якім, па сутнасці, з’яўляецца праект “Да”, сутыкаючы нас з аголеным незнаёмым мужчынскім целам, падае яго як нязвыклае, дыскамфортнае – тым самым нагадваючы пра звыкласць, “нарматыўнасць” аналагічнай дэманстрацыі жаночага. У канцэптуальным сутыканні двух праектаў выяўляецца парадокс бачнасці: праблемы жанчыны аказваюцца выціснутымі з грамадскага, гістарычнага, палітычнага дыскурсаў, у той час як яе аголенае цела, аб’ектываванае, абезаблічанае, падпарадкаванае правілам фатографа і фота-, кіна- і рэкламнай індустрыі настолькі часта прысутнічае ў публічным візуальным полі, што мы перастаем успрымаць яго аголенасць, часам недарэчную. Практыкаванне па замене жаночага на мужчынскае выклікае дыскамфорт, нестыкоўку з кантэкстам: бо любое агаленне – гэта перадусім прыватны акт. Дзіўнае адчуванне недарэчнасці агалення ў публічнай прасторы прагаворвае адзін з удзельнікаў праекта Дзіны, Сяргей Ганчароў (усе партрэты “Да” суправаджаюцца асабістымі выказваннямі мужчын, якія на іх пазуюць), адзначаючы наступнае: “Здавалася, што распрануцца няцяжка: вакол нікога няма, а Даніловіч бачыла мяне голым не раз. Але тут спрацаваў нейкі загадкавы тармажны механізм. Ты адразу бачыш перад сабой выставачную залу, кучу людзей, якія разглядаюць цябе голага – не целам, не скурай і валасамі, а голага цалкам, як ніколі. Гэта вельмі дзіўнае адчуванне. Я адразу адчуў сябе неабароненым і бяззбройным”¹⁵.

Падобным чынам рэкантэкстуалізуе аголенасць і Маша Святагор у праекце “Маскі-шоу” – аднак пераасэнсаванне ў серыі калажаў, дзе твары аголеных дзяўчат, сфатаграфаваных у інтэр’ерах савецкіх кватэр, замененыя на партрэты класічных жывапісных работ эпохі Адраджэння, мяркуецца ў двух вымярэннях: як новае прачытанне персанажаў сярэднявечных палотнаў і крытыка аб’ектывацыі і нарматыўнасці голай жанчыны.

¹⁴ Бубич, Ольга. “Если начать смотреть – вульвы можно видеть повсюду”. Интервью с Дашей Бубен. У: Bird in Flight, 24.11.2017. [анлайн] <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20171023-gomelskaya-pussy-hunter-esli-nachat-smotret-vulvy-mozhno-videt-povsyudu.html>.

¹⁵ Бубич, Ольга. Право на тело: мужская нагота в проекте Дины Данилович. Интервью с Диной Данилович. У: Bird in Flight. [анлайн] <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20171031-dina-danilovich-pravo-na-telo.html>.



ВОЛЬГА БУБІН

68



Вольга Савіч / Volha Savich
Frautest, 2017–2019



Як бачым, фатаграфія беларускімі аўтарамі і аўтаркамі ўспрымаецца як важны інструмент сцвярджэння не толькі ўласнай прафесійнай пазіцыі ў гэтай галіне, але і як інструмент надавання сапраўднасці шэрагу пытанняў, што тычацца непасрэдна іх. З дапамогай фатаграфічных выказванняў жанчыны прыцягваюць увагу да праблем сацыяльнага ціску і прыярытэзацыі іх “біялагічнага прызначэння”, капіталу асабістай і калектыўнай памяці, аб’ектывацыі жанчын і нармалізацыі прадстаўлення аголенага цела ў публічнай камерцыйнай прасторы. У святле прыведзеных вышэй сацыяльных, псіхалагічных і эканамічных прычын можна выказаць здагадку, што ў размове пра фатографку, любую жанчыну ці дзяўчыну, якая прафесійна займаецца фатаграфіяй і свядома ідзе на гэтую “традыцыйна мужчынскую” тэрыторыю, можна разглядаць як феміністку. Сёння прафесійная фотажурналістка, рэкламная, дакументальная або арт-фатографка – як у свеце, так і ў Беларусі – гэта жанчына, гатовая да канкурэнцыі, магчымай дыскрымінацыі і сэксізму, і ёй кожнай фатаграфіяй і кожнай перамогай, хутчэй за ўсё, давядзецца пастаянна даказваць сваё права на законнае месца ў (пакуль яшчэ) “мужчынскім фотаклубе”. ка



PORTISANKA #34, 2020

71



Ганна Бундзелева,
з праекта "Вялікая сям'я" /
Anna Bundzeleva,
Extended Family project,
2014–2018

*To page 67. Here you can see the 'censored' versions of the photographs. Trying to be on the safe side, the publishing house asked us to send them to a special republican commission before the publication in order to receive their conclusion that those would not be classified as 'pornographic'. We are sure that such a document would have been obtained since the project has been exhibited at the National Center for Contemporary Art and clearly does not violate any morality norms. At the same time, we understand the position of the independent publishing house, which in the Belarusian realities always has to consider certain risks. But having neither time nor desire to go through these procedures, the author agreed to censor the images. Presented in this way, the project gets additional meanings — apart from the case of male nudity taboos, in recent years the mechanism of censorship of art works has become more rigid not only in this region, which is clearly illustrated in Facebook policy, for example. This raises a number of questions related to contemporary artist's freedom and its absence, as well as to the actual circumstances (especially with self-censorship) in which it will become possible to create a piece of contemporary art in general.

Olga Bubich

Nude in the Kitchen – Women at the Boys Club of Belarussian Photography

Since the invention of daguerreotype at the beginning of XIX century, women have had special relationships with the camera. Traditionally remaining the most popular 'subjects' of shooting, women, however, through the males' lenses, both two centuries ago and today, appear in a rather limited range of roles: a satisfied elegant spouse surrounded by kids, an inspiring languorous muse and a mistress exposing her nudity to please the lover's eye. Approximately the same set of stereotyped images can be found both in art (professional and amateur) and commercial photography.

Despite the fact that the vast majority of young photographers educated in this field are women¹, only few of them manage to achieve professional heights and get noticed 'on the other side of the lens'. The figures confirming this thesis are almost the same in Europe, the USA and Belarus. Here are some of them: according to The Guardian, in 2012–2017, only 15% of women became winners of World Press Photo, the world's most prestigious photojournalism contest², only 13 females have ever been admitted to the high-status Magnum photo agency throughout the entire course of its history (with its current membership of 97 masters in total)³, 92% of American advertising products and 85% of magazine covers are shot by men (which, incidentally, does not match the logic of the market, since 85% of 'consumers' of such visual material are women: thus, it turns out that the way women look, what they wear and how behave is, in fact, determined not by themselves, but by men)⁴.

In Belarus, the problem of the gender ratio of 'male' and 'female' stories was articulated by the researchers Antonina Stebur and Hanna Samarskaya in the format of the exhibition '59/82. Belarussian Photography Open Data' presented at the festival The Month of Photography in Minsk in 2018: as the authors of this project found out, among 400 active participants of the photo club movement in Belarus in 1959 – 1982 there were only 21 women. Within this period only one woman (Svetlana Balashova) chaired a photo club. At the beginning of XXI century, the situation did not change much: for example, among the winners of the latest contest Belarus Press Photo-2015 there were 53 male and 10 female names⁵.

The reasons explaining women's invisibility in professional photography in Belarus are the same as anywhere else in the world: in this country, just like in Europe and the USA, photography is first of all a 'boys' club' (a definition given to the Magnum community by one of its senior members, 70-year-old photographer Susan Meiselas⁶). From the very moment of its invention, photography has been considered in a technical perspective, and therefore was seen as a men's job. Secondly, both 200 years ago and today, this occupation had to do with financial investments, and therefore often turned out to be poorly compatible with a 'female' budget. In Belarus and abroad, these devices were available to women not as a result of their personal purchasing decisions, but because someone from their male surrounding was already engaged in photography: a husband – as in the case of the American photographer Diana Arbus, or a brother – as with the Belarussian Irina Sukhy. The latter in her interview given to Anna Karpenko recalls that in childhood the camera was presented only to her brother and not to her (due to the gender stereotypes associated with this particular activity)⁷.

Moreover, photography, being a component of news, film, advertising and publishing industries, has always been labeled as exclusively male occupation: these profitable areas of economy have been characterized by

¹ Sebag-Montefiore, Clarissa. Women Battling Sexism in Photography – a picture essay. The Guardian. [online] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/07/women-battling-sexism-in-photography-a-picture-essay>.

² Ibid.

³ Meiselas, Susan. On Female Representation. MAGNUM Photos [online] <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/susan-meiselas-on-female-representation/>.

⁴ Jill Greenberg. The Female Lens. The TEDx talk given March 17th, 2018. Alreadymade. [online] <https://alreadymade.org/the-female-lens/>.

⁵ The official web-site of Press Photo. In Russian [online] <http://pressphoto.by>

⁶ Sebag-Montefiore, Clarissa. Women Battling Sexism in Photography – a picture essay. The Guardian. [online] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/07/women-battling-sexism-in-photography-a-picture-essay>.

⁷ The History of Belarussian Photography. Ed. by Stebur, A. and Samarskaya, H. Minsk: The Month of Photography in Minsk, 2019, 354 p.

a hierarchy, where the source of power in the form of capital and access to resources is concentrated in the hands of men in charge of their management. A woman with a camera, if she does appear in this area, is often not considered as a real expert. For example, speaking about her experience in photojournalism, Olivia Arthur notes: “People don’t take you as seriously, not in a negative way, they don’t see me [a woman-photographer] with a camera as a professional”⁸. And Clarissa Sebag-Montefiore concludes that “women are more susceptible to imposter syndrome.. [they are] less confident about approaching or pitching if they don’t feel they are 100% qualified”⁹. As an illustration to this we can recall the case of Vivian Maier’s archive, which was publicly noticed only after the photographer’s death: working as a housekeeper and a nanny, she was just not regarding her work as something worthy of attention.

In the Belarusian realities, as Anna Karpenko, a researcher of the gender aspect in photography, emphasizes, the issue of social-role models, defining the ways of constructing an identity that women themselves considered natural and the only possible, remains relevant. In the article ‘Woman with a Camera: the History of Belarusian Photography on Behalf of Women’¹⁰ Anna quotes an excerpt from an interview with an active participant in the 1980s festival movement, a Belarusian photographer Natalia Dorosh, where the woman describes her experience of the mismatch between the social roles of a wife/a mother and her professional ambitions in the field of photography: “Serious photography practice requires total dedication. It is impossible to combine your satisfaction of a passion for photography and women’s responsibilities in the family if you want to keep it functioning. When the first success came to me in the 1980s, I began attending photographic events, participate in seminars and exhibitions, and got fully engaged into the photo club life. <.> My young son started irritating me, my husband got distanced, and we became strangers. I had to make a choice: I left my busy photographic life and became a good wife and a loving mother”¹¹.

Art photography, in comparison with other areas of photo industry, seems to be characterized with the highest level of self-expression possibilities (also due to the author’s full control over the stories and their visual language), thus it is there where I propose to trace the topics that are most clearly present in the lenses of Belarusian women-photographers. In this field it has become possible to distinguish three functional blocks: a self-portrait as a tool for self-study, a portrait ‘in the interior’ as a way of collective memory preservation, and project photography as an expression of provocation and a means of challenging stereotypes. The latter can also be defined as being maximally close to a conscious feminist agenda.

Self-portrait

For a long time, art as well as high-quality education in general, has been considered to be exclusively ‘males’ business’. Women were deprived of the right to visit museums, participate in the activities of art academies, or organize exhibitions. There were also restrictions in art genres: they were forbidden to paint nudes – a ‘must’ exercise for the development of art skills. Rarely could one find historical or mythological subjects in their works either. In XVIII century, abbot Grant, commenting on the work of his student – the artist Catherine Read, noted: “If it were not for the duties they should fulfill due to their gender, then, I should say, they would shine with miracles in the history of painting, but since it is impossible for them to attend public academies or paint or copy from nature, thus they remain restricted to the genre of portrait”¹².

Given these historical realities, and also because of the constant availability of themselves as sitters, self-portrait

traditionally takes a significant place in the works of both female artists and photographers. In Belarus, this genre has been addressed by Galina Moskaleva, Ludmila Rusava, Zhanna Gladko, Antonina Slobodchikova, as well as young photographers Kate Smuraga, Vasilisa Polyanina and others. Speaking of social expectations any developing society has with respect to women, the role of a responsible fertile mother is perhaps number one. Society wants to see a mother in every woman who has reached puberty. Women climbing the career ladder are perceived as performing a difficult and undesirable task and often opposed to a ‘happy’ lifestyle associated with family, a husband and kids.

It is from such a perspective that the artist Antonina Slobodchikova constructs her public position by means of the collage and her own photographs. In the work *Mother Heroine*, she introduces the myth of a Belarusian woman who has fully realized her reproductive potential (‘gave birth to many happy children’) and, as a result, found public approval and recognition (‘then received a medal’). Armed with a hyperbole and grotesque as the main stylistic tools for the articulation of the author’s attitude to the declared theme, the artist introduces into the collage her own figure of a woman and mother: postmodern irony reveals itself in her red-green collage, where the awkward figure of a heroic mother, overwhelmed only by caring of her babies, is crowned with the artist’s self-portrait with a halo shining over her head. Thus, Antonina Slobodchikova’s collage appears to be a bright example of addressing burning social issues, where the author’s personal experiences are brought to a qualitatively new level of reflection also getting correlated with social expectations and prevailing stereotypes.

In this regard we should also pay attention to Volha Savich’s project *Frau Test* (2018-2019), where the artist also uses photography as a tool of studying her own intimate experience of motherhood. A self-portrait with a pregnant belly that takes a dominant position in the composition of the shot invites to reflect on the retreatment ‘to the background’ of a woman’s own ‘self’, a possible anxiety about functioning in the world where the role of a giving mother, asking for nothing in return, is considered to be the norm.

A portrait in the interior. An interior around the portrait

The next location following the conditional position ‘in front of the mirror’ (self-portrait) in the works of women photographers is a room, or home, as a closed ‘personal’ space opposed to ‘social’, or public, appropriated by men and subject to ‘males’ laws. Its rather non-symbolic meaning was mentioned by Virginia Woolf who wrote about “money and a room of her own” as obligatory external conditions for creating a comfortable atmosphere for a woman who intends to engage into creative work. Thus, the house with its special world controlled by the woman ‘in charge of the household chores’, the lens of her camera is directed at, becomes a scene for talking about both private and public issues – a place of free expression and safe, kitchen, frankness. But not only.

Kitchens, like other private living spaces, have got into the focus of anthropological and cultural interest only recently. In particular, those are beginning to be considered as ‘places of memory’, a concept introduced by the French scientist Pierre Nora in the early 1980s – a term he used to describe objects and actions that embody the unity of the spiritual and material over time and at people’s will becoming a symbolic element of the heritage of national memory community (for example, monuments of culture and nature). More recent research conducted by Angela Meah and Peter Jackson, developing Nora’s thesis, suggests that personal living spaces, kitchens in particular, can also be analyzed as ‘places of memory’, where ‘memorizing’ and transmitting of individual memories and family

identities is carried out through a careful storage of valuable objects and material artifacts, as well as the reproduction of ritualized actions (for example, related to cooking).

In Belarusian photography, spaces associated with the location of the house attract the interest of Kate Smuraga (*Letters from a Quiet City*), Julia Nazarova (*Soviet Interiors*), Masha Svyatogor (*Masks-Show, My Poor Little Room of Imagination*) and others. In their works (mainly portraits) stories are told not only by the protagonists – children, family members or friends – but also by the interiors largely preserving the symbols of collective memory. For example, in Julia Nazarova’s series *Varvara’s Fairy-tales*, we see the photographer’s daughter surrounded by the Soviet era attributes: the style characteristic of the world of the new, capitalist, Belarus – a bathrobe, an eye mask, a plastic packaging bag – contrasts with the objects reminiscent of the author’s childhood: in the images of the series we clearly recognize Khrushchev’s heaters, Soviet furniture and wallpaper. The same contrast between the two worlds trying to find a harmony of coexistence in the space of the frame is highlighted in another series – *Soviet Interiors* – that received a special jury’s mentioning at Belarus Press Photo-2015.

The kitchen, as British researchers Angela Meah and Peter Jackson summed up, in relation to the symbolic meaning of memory spaces, becomes something similar to a private residential museum where “encounters with food and other objects play a role in mobilizing the sensory, haptic and kinetic dimensions of memory, through a combination of taste-, sound- and smellscapes and mundane activities which are embedded in the rhythms of everyday life”¹³. Placing home-style, ‘kitchen’ topics, initially ignored and forced out of the ‘ceremonial’ space of ‘memory through photography’ into a creative, public (exhibition, magazine, etc.) discourse makes the world of traditionally female occupations /interiors/objects visible. At the same time, in connection with the original function of photography as a memory preservation tool, in this situation a woman photographer begins to act not only as an independent, creative subject (seeing and speaking about her routine), but also as a person responsible for maintaining the continuity of the values of the family, kin and nation. Her strength is manifested in her desire to talk about weaknesses, to make visible something that has always remained insignificant and invisible – perceived in the patriarchal society for granted. In the projects made by female photographers, the inner circle and its visible, objective world offer food for reflection, the private ‘female’ world is presented as meaningful, having its own voice and value and carrying not only the memory of the family, but also the memory of the nation.

Project photography as a challenge to stereotypes

A particularly vividly sharp, conscious feminist agenda can be discerned in the projects of two Belarusian female photographers – Dasha Buben and Dzina Danilovich. Their works challenge the gender stereotypes that prevail in today’s Belarusian society in different ways. In the project, which grew out of the instagram tag *#everydayifindnew pussy* (by late October 2019 233 photographs have been marked with it), vagina hunter¹⁴ Dasha Buben articulates a provocation directed against the dominant phallocentric concept and raises the issue of women’s visibility in society. Dzina Danilovich, in her turn, works with a taboo on the presentation of male nudity and vertical relationship between the photographer and the sitter, where the former, to some extent, often deprives the latter of the right to one’s control over the body.

It is interesting to consider these projects in the field of interpretation of the concepts of visibility, norm and control: in *#everydayifindnew pussy* the photographer forcibly makes us notice, together with her, the image of vagina

^[1] Meah, Angela and Jackson, Peter. Re-imagining the Kitchen as a Site of Memory. In Social and Cultural Geography Journal, Volume 17, 2016 – Issue 14. [online] https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14649365.2015.1089587.

^[2] Бубич, Ольга. “Если начать смотреть – вульвы можно видеть повсюду”. Интервью с Дашей Бубен. В Bird in Flight, 24.11.2017. [online] https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20171023-gomelskaya-pussy-hunter-esli-nachat-smotret-vulvy-mozhno-videt-povsyudu.html.

^[3] Бубич, Ольга. Право на тело: мужская нагота в проекте Дины Данилович. Интервью с Диной Данилович. Bird in Flight. [online] https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20171031-dina-danilovich-pravo-na-telo.html.

^[1] Meiselas, Susan and Arthur, Olivia. In conversation: being a woman in photography. MAGNUM Photos. [online] https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/in-conversation-being-a-woman-in-photography/.

^[2] Sebag-Montefiore, Clarissa. Women Battling Sexism in Photography – a picture essay. The Guardian. [online] https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/07/women-battling-sexism-in-photography-a-picture-essay.

^[3] Karpenko, Anna. Woman with a Camera: the History of Belarusian Photography on Behalf of Women. In The History of Belarusian Photography.

^[4] Ведренко, Валерий. Наталья Дорosh: “Иди и снимай”. Часть 2. Из цикла Валерия Ведренко “Встречи с легендами”. Znyata, 30.04.2013. [online] https://znyata.com/legends-by/72-legends-dorosh-2.html.

^[5] Гонсалес, М. и Бартолена, С. Женщины. Энциклопедия искусства. М.: Омега, 2011, 383 с.

Прараспяе ўнутр

Юлія
Цімафеева

Фота Юлі Цімафеевай. Без назвы, Мінск, 2019. /
Photos by Yulya Tsimafeeva. Unknown, Minsk, 2019.

Спачатку вуліц было ўсяго пяць: Юбілейная, Новая, Перамогі, Полацкая і Аравіцкая. Вуліцай Перамогі я штодня хадзіла ў школу, вуліцай Новай – да мамы на працу. А жылі мы на Аравіцкай, што ў 1986-м вырасла тут сярод поля, і на ёй у два шэрагі паставілі дамы-блізнюкі для хойніцкіх і брагінскіх перасяленцаў. У вёсцы вуліцамі хадзілі на працу, у школу, у садок, у госці і ў краму. Хадзілі заўжды па справе. Ніхто не шпацыраваў па вуліцах, каб размяць косці, – пасля цяжкай працы хацелася адно сесці на лаўку; ніхто не выгульваў сабакаў, бо сабакі або бегалі самі, або бязвылазна сядзелі на грымучых ланцугах ля сваіх негабляваных будак; ніхто з цікаўнасцю не разглядваў разныя аканіцы і свежа-сінія весніцы – у вёскі вельмі рэдка заязджалі турысты.

Пасля былі вуліца Першамайская, вуліца Леніна, вуліца Жаркоўскага, вуліца 40 гадоў Кастрычніка... Але толькі ў Менску я адчула напраўду, што такое вуліца вялікага горада. Студэнткай, у чыёй галаве, быццам у вуллі, гулі словы чужой мовы, я выходзіла на праспект Францыска Скарыны і ішла ад універсітэта ўніз да паштамта. Мяне вабіла ягоная шырыня, мяне захапляла неабдымнасць неба над ім, мне падабалася губляцца сярод людзей, якім не было ніякай справы да таго, хто я, адкуль і чаму шпацырую тут сярод белага дня. Ніхто не разглядваў мяне з падазрэннем, я зрабілася ім роўняй, няхай толькі на праспекце, асцярожна, як і ўсе, ступаючы па салёным снезе. Горад прыняў мяне, і я дазволіла яго вуліцам працяць мне сэрца.

Зімай

Шлях на працу – адкрыты космас.
Галава – ў скафандры з думак.
Я – першая жанчына-касманаўт
на вуліцы Варанянскага.

Сёлета дваццаць гадоў, як я живу ў гэтым горадзе. Дваццаць разоў я бачыла яго сезонныя змены, але толькі нядаўна пачала сачыць за імі праз вочка сваёй фотакамеры.

Зімовая чытанка

штогод
перачытваю гэтую кнігу:
сачу, як па белых і вузкіх радках
вуліц бягуць чарнаногія пешаходы –
вылітыя літары Х (холод), Л (лёд) і Н (ноч),
цягнуць на санках дзяцей: Ш-ш-ш (шоргае
жалеза), пыхаюць зычна дарослыя
і галосна малыя, у вільготнай смуге
ярка фыркаюць дыфтонгі
фараў

пункцірам крокаў дапаўняецца снег
хвалістымі слядамі палоззяў
азначаюцца тратуары,
пры якіх акалічнасцях
мне не будзе маркотна?

М(ост) над ракой пачынае
новы абзац,
жоўты аўтобус цягнецца
ад сказу да сказу.
На апошнім прыпынку –
апошняя кропка: ты
чакаш мяне
з новай кнігай.

Ва ўсім “вінаваты” Парыж ці ты, які мяне туды прывёз. Адны парыжскія вуліцы задыралі перад намі свае рэнесансныя насы, а другія працягвалі з мярэжыстых арак крадзеныя айфоны. Гэты горад не быў добрым да нас, спрабаваў ухапіць нас за каршэнь, скрасці наш гаманец ці сэрца. З ім варта заўжды быць напачатковае. І тады, каб неяк абараніць сябе і цябе, я выкарыстала супраць яго адзіную зброю – сваю камеру.

У Парыжы столькі вуліц, мая Марта,
колькі ў цябе сівых валасоў.
Вуліц прамых і кучаравых,
часам сабраных адным пучком
на скрыжаванні,
часам распусных, даўгіх
і нястрымных.

А ты, мая Марта, даўно
не выходзіш на вуліцу.
Мы, мая Марта, як Парыж,
бачыш толькі сябе
ў люстры дзён
і чужых дзённікаў,
якія чытаеш залпам.
Дзённікаў даўно памерлых
прынцэсаў і герцагіняў.
Мы, мая Марта, сама
герцагіня сярод увабраных
у бронзу ідылічных карцін
з жыцця грубаватых сялян.
Сярод антыкварных столікаў,
пад жырандоляй такой святочнай,
што ніводнае сучаснае свята
не вартае ейнага бляску.
Ёй цесна ў тваёй маленькай,
застаўленай мэбляй кватэры, Марта,
але куды яна пойдзе?..

Мая Марта, ты маеш рацыю,
на Манмартры ўсё зусім не тое.
Бяздарныя рысавальшчыкі
партрэтаў за трыццаць еўра, і
за пукатай спінай царквы
Святое сэрца мастацтва
згінула, загінула, не ратуе
ні фармалін, ні нафталін.
Але Парыж усё адно
сябе любіць, як і ты – сябе,
мая Марта.

Я чую ціхія песні пылу
пад тваёю канапай, мая Марта,
я бачу, як павукі развешваюць
свае шэдэўры паверх тваіх карцін...

Марта, ты чуеш мяне?
Кава састыла
ў тваіх халодных руках.

...самотныя вочы Парыжа
сочаць раўніва
за нашым з табой рандэву.

І калі я вярнулася назад з сотнямі фотаздымкаў “сталіцы свету дзевятнаццацістага стагоддзя”, калі па звычцы выйшла на вясновую вуліцу Менска, узброеная фотаапаратам, і паспрабавала стрэліць, як раней, у мяне нічога не атрымалася. На здымку была адно пустата. Менск флегматычна ўцёк ад мяне, як майскі кот, схавався за сваёй чысцінёй і дагледжанасцю, вылізаны і сонны. Яму не патрэбныя былі ні мой гаманец, ні маё сэрца, нават мая ўвага яго не цікавіла. І тады я пайшла лавіць меланхолію гэтага горада.



ЮЛЯ ЦІМАФЕЕВА

76



PARTISANKA #84, 2020

77

Вуліца

Вуліца мусіць
служыць машынам і пешаходам.
Вуліца мусіць
ад скрыжавання да скрыжавання
быць роўнай і падатлівай.
Вуліца, названая ад нараджэння
ў гонар вусатага генерала,
мусіць па-дзявочы прыязна ўсміхацца
сваёй белазабуй раздзяляльнай паласой,
пакуль вірлавокія святлафоры
і шыракаплечыя хрушчоўкі
будуць сачыць без перадыху
за чысцінёй яе пляскастага цела.

Але ніхто з іх не ведае,
што вуліца прарастае ўнутр,
што вуліца выхавала пад сабой горы,
якія цягнуцца пахілымі вяршынямі
да самага цэнтру зямлі;
што вуліца выпусціла з сябе рэкі,
яны, смеючыся, вольна сцякаюць,
пазбягаючы грэбляў і мастоў.
Вуліца легла тварам уніз,
і пакуль топчуцца па ёй пешаходы
і коламі прыціскаюць яе машыны,
вуліца ціха й пашчотна спявае
недзе там у душы,
пад асфальтам.

Мне хочацца спадыяцца, што я нешта знайшла ў ім,
ухапіла гэтага соннага ката за хвост. Я зразумела, што
Менск таксама можна фатаграфавач, але толькі цішком,
каб не спужаць, не пакрыўдзіць, не настрашыць. Снег,
дождж, смуга і туман, у якія загортваюцца чыстыя менскія
вуліцы, – вось найлепшыя ўпрыгожанні гэтага горада;
восень, зіма і вясна – яго зорны час; шэры – яго любімы
колер.

Парк Чалюскінцаў

якім тужлівым падаецца свет
калі ў туман па снезе
іду праз сакавіцкі
парк

як коні шызыя камлі
іх грываў рэдкія галіны
у нерухомасці
камлі як коні
выдыхаюць пару
і моўчкі сочаць
са сцежак пратаптаных

я збочыўшы бліжэй
да дрэў працягваю
руку да цёплых
і шурпатах іх бакоў
уздыгваю ад допыку

у танючкіх венах
трымціць зялёным
ціхім пульсам
пад белізнаю пальцаў
сок

вяртаюся праз снег
на сцежку тапчу
сляды стаптанія
за браму парка
з туману я выходжу
ў зімовы горад

якім тужлівым падаецца свет

SILENT HUNTING

ІНГА ЛІНДАРЭНКА

Гэты тэкст быў напісаны ў 2016 годзе – некалькі грыбных сезонаў таму. Шады я ўпершыню паглядзела на лес канцэптуальна. Маё ўспрыманне лесу як месца за гэты час змянілася. Раней мяне цікавіла месца чалавека ў лесе, цяпер – лес у чалавеку. У чалавеку, пра якога Судэш Мішра піша як пра “адзін-два кавая жыццё, маё альбо тваё, як зое-асамбляж, які ўвесь час змяняецца”. Такім чынам, мае развагі пачаліся з тэмы справядлівасці, павягі і клопату і прышлі да ўсіх формаў жыцця. Зараз я б хутчэй разважала, як можна запрашаць лес – а не проста наведваць яго, – як запрашаць яго, каб ратаваць жыццё ў шырокім сэнсе і пазбавіцца ад “іерархічна-ігнараванні асамбляжу, у якім мы з’яўляемся элементом сярод іншых”¹.

1 Mishra, S. (2019) 'Developing a Sense of Taking Parttime view', by Krystian Woznicki. Mediapart. [available online] blogs.media-part.fr/.../1.../developing-sense-taking-part.

І кожны з нас няхай раскажа пра свае дарогі, свае скрыжаванні, свае лаўкі паабпал дарог; кожны з нас няхай створыць тапаграфічную мапу сваіх страчаных палёў і лугоў.

Падрыхтоўка да палюўчага сезона

Калі я падавалася ў магістратуру Лонданскага ўніверсітэта мастацтваў, мяне цікавіла не столькі ўласнае прафесійнае развіццё альбо кар’ера, колькі новае месца на мапе за межамі Радзімы. Я шукала месца, якое б дапамагло мне ўбачыць рэчы па-новаму і на нейкі час змяніць статус з “актыўнай агенткі” на “назіральніцу”. Я шукала новую бесстароннюю крытычную оптику, якая б узмацніла маё бачанне і дазволіла паглядзець на сабе як на аб’ект, сканструяваны пэўнай культурай і сфармаваны пэўным кантэкстам.

Калі падчас курса мы ўпершыню абмяркоўвалі месцы і прастору, у сваім уз’яўленні я апынулася пасярод Кастрычніцкай плошчы. Плошчы, якая памятае афіцыйныя ваенныя парады, акцыі грамадзянскага супраціву і жорстка падаўленыя пратэсты. Чым больш мне хацелася апісаць гэтае месца, тым болей я разумела, што да таго, як трапіць на плошчу, я павінна зразумець, знайсці свой дом, то-бок месца, да якога я маю “пачуццё прывязанасці” і дзе я магу быць сабой. Шукаючы такое месца, з якім я адчуваю суб’ектыўную эмацыйную сувязь, я апынулася далёка за горадам – у Хатынскім лесе, дзе наша сям’я некалькі разоў на год ходзіць у грыбы.

Звычайна людзі даюць назву лесу па суседняй вёсцы ці горадзе. Хатынскі лес называецца так, бо знаходзіцца побач з мэрэмарыяльным комплексам “Хатынь”. “Хатынскі лес” можа абзаначаць розныя месцы не толькі таму, што гэтую прастору зрабілі “значай”², розныя людзі, але і таму, што гэта тэрыторыя – вясільная, аднак толькі падавая мяне і практычна выпрабаваная мной настолькі, каб называцца месцам, якое Stresswell тэарэтычна абагульніў як “значнае месца”³.

Паход у грыбы

Я нарадзілася ў Вільні, на той момант сталіцы Літоўскай ССР, і наша сям’я пераехала ў невялікае мястэчка Беларусі, якая толькі атрымала незалежнасць пасля распаду СССР у 1991 годзе. У хуткім часе мае бацькі развішліся, і мы з мамай і сястрой пераехалі ў Мінск. Знешнія і ўнутраныя сямей-

ныя фактары падзялілі дом майго дзяцінства паміж краінамі, гарадамі і будынкамі. Усе кватэры з майго дзяцінства, у якіх я жыла, звязаны з пачуццём трывогі і няпэўнасці, гэтыя ўспаміны перамяшаны адначасова з радасным чаканнем новага і невядомага. Такая складаная сумесь эмоцый моцна адрозніваецца ад, маіх успамінаў пра Хатынскі лес – беспечнае месца, якое не надта змянялася цягам многіх гадоў і, нават нягледзячы на няўлоўнасць флоры, заставалася месцам стабільнасці, міру і спакою, захоўвала пачуццё сям’і і дому. Магчыма, гэтым можна патлумачыць, чаму, шукаючы месца прывязанасці, я апынулася каля лесу, а не ў месцы, дзе жыла.

“Палаванне на грыбы”, “паход у грыбы”, “ціхае палаванне”, “трэцце палаванне” – апісанні аднаго і таго ж занятку: збору грыбоў у дзікіх умовах. Традыцыя, што з’явілася ў першабытным грамадстве, не страціла сваёй актуальнасці на тэрыторыі Беларусі. Мая сям’я звычайна выпраўлялася ў грыбы раннім ранкам. Дзядзькі ў сваім палюўчым абмундзіраванні – адмысловыя нажы, кашы, шапкі, што ахоўвалі ад зразумелыя толькі нашай сям’і. Згодна з Крэсузілам, называнне трансфармуе долю прасторы ў месцы, надаючы ёй значэнне. “Добра, ідзем Вузкай Сцежкай праз Стары Ельнік да Дзялянкі, а там крутанёмся да Чорнага лесу і на Цёмныя балоты, вяртаемся да Верасовага Лугу праз Малы Яр. Сустрэнемся тут праз чатыры гадзіны. Усё ясна?” – пытаў мой дзядзька Ігар, пакуль мы нацэвалі на ногі гумовыя боты. Нам арыентавацца ў лесе было лёгка. Мы так шмат разоў былі ў гэтым лесе, што выпрацавалі свае ўласныя раслінныя “дарожныя знакі”. Перад тым як даць нырца ў разгалістае каралеўства, мы дзясліліся на невялікія групы і туды рассеяваліся ў лесе. Кожны атрымліваў радасць ад адзіноты, адчуваючы, аднак, блізкасць і аднасць. Час ад часу мы выкрывалі імёны адно аднаго, каб ніхто не згубіўся. “Ін-га-а-а-а-а-а!” “Ау-у-у-у!”

Некаторых мы згубілі пазней, але не ў лесе. “Пасля таго як адрэжаш грыб, частка яго ножкі яшчэ бачная ў зямлі. Інга, памятай: важна накрыць гэтую дзірачку імхом, каб схаваць сваё месца радасці і адначасова з радасным чаканнем новага і невядомага. Такую складаную сумесь эмоцый моцна адрозніваецца ад, маіх успамінаў пра Хатынскі лес – беспечнае месца, якое не надта змянялася цягам многіх гадоў і, нават нягледзячы на няўлоўнасць флоры, заставалася месцам стабільнасці, міру і спакою, захоўвала пачуццё сям’і і дому. Магчыма, гэтым можна патлумачыць, чаму, шукаючы месца прывязанасці, я апынулася каля лесу, а не ў месцы, дзе жыла.



Радзіма там, дзе научыце душа.
Барадулін Р. (1995)

Радзіма там, дзе научыце душа.
Барадулін Р. (1995)

Я нарадзілася ў Вільні, на той момант сталіцы Літоўскай ССР, і наша сям’я пераехала ў невялікае мястэчка Беларусі, якая толькі атрымала незалежнасць пасля распаду СССР у 1991 годзе. У хуткім часе мае бацькі развішліся, і мы з мамай і сястрой пераехалі ў Мінск. Знешнія і ўнутраныя сямей-

¹ Cresswell, T. (2015) Place an introduction. 2nd ed. UK: Blackwell Publishing Ltd, pp. 7 – 39.

² Там жа.

³ Там жа.

і партнёрам іх ужо дарослых дзяцей. Такі закон лесу: нішто не сыходзіць, але ўсё змяняецца. У артыкуле "Гукі і грыбы" (The New York Times, 1981) музычны крытык Эдвард Ротштайн прыводзіць урываак размовы Джона Кэйджа — знакамітага кампазітара гучау і цішыні — з апантаным грыбніком:

"Аднойчы ханчына спытала спадара Кэйджа: «Як вы можаце патлумачыць сімвалізм таго, што Буда памёр, з'еўшы грыб?» Спадар Кэйдж падумаў: «Грыбы найбольш актыўна растуць увосень — час разбурэння, і функцыя большасці з іх — завяршыць працэс разлажэння матэрыі, што гніе. Фактычна, як я прачытаў недазе, свет быў бы непраходнай кучай старога смецця, калі б не грыбы з іх здольнасцю перапрацоўваць яго». І я напісаў той спадарыні з Філадэльфіі так: «Функцыя грыбоў — паз-баўляць свет ад старога смецця. Буда памёр натуральнай смерцю»"⁴.

У сваёй кнізе "Паэтыка прасторы" (Францыя, 1969) Bascheard апісвае дом як "сапраўдны космас", першы сусвет, які фармуе разуменне любых іншых тыпаў вонкавай прасторы. Bascheard лічыў, што рознага кшталту прастора ўнутры дома забяспечвае "належаыя месцы для душы альбо духу"⁵. Хатынскі лес — месца майго дзячынства, мае "мроі" у "адзінокасці"⁶. Я выкарыстала па-дыход Bascheard да канцэптуалізацыі ўнутранай прасторы дома, каб зразумець месцы вонкавыя, дзе моманты дэпрэсіўнай, прывемнай і натхняльнай адзінокасці змяшчаліся ў сутарэнных цяністых хвояў. Калі я пішу пра Хатынскі лес, мая мова змякчаецца, а мая крытычная оптыка злёгка затуманьваецца паэзіяй. Bascheard гаворыць пра гэта так: "Успаміны пра вонкавы свет ніколі не загучаць на той жа лад, што ўспаміны пра дом, і вяртаючы іх, мы папаўняем скарбонку сноў; мы заўжды больш паэты, чым сапраўдныя гісторыкі, і нашы эмоцыі, напэўна, — толькі вы-ражэнне паэзіі, якая была страчаная"⁷.

Трэцье паляванне

Пераключаючы слайды маіх асабістых і калектыўных успамінаў, суадносячы іх з апісальным, канструктыўным і феноменалагічным падыходамі, міцэлій — мапа май-го мыслення — рос натуральным чынам. Ён фармаваў пладовае цела — грыбы ідэй. Для душэўнага даследавання я абрала тактыку грыбнога палявання: знайшоўшы адзін грыб, не выходзяь адразу — пахадзі вакол, таму што грыб ніколі не расце адзін, побач мусяць расці іншыя. У інтэрвію "Грыбы і гукі" для Джона Рэталака ў 1991 годзе Джон Кэйдж сказаў, што "ідэй можна знайсці гэтак жа, як і грыбы ў лесе, — проста шукаючы"⁸.

- ↑ Rothstein, E. (1981) Sounds and Mushroomrooms. [online] Nytimes.com. Available at: http://www.nytimes.com/1981/11/22/books/sounds-and-mushrooms.html?pagewanted=all.
- ↑ Bascheard in Cresswell, T. (2015) Place an introduction. 2nd ed. UK: Blackwell Publishing Ltd, p.30.

- ↑ Tam ja.

- ↑ Rothstein, E. (1981) Sounds and Mushroomrooms.
- ↑ Cresswell, T. (2004) Place — a short introduction. Oxford: Blackwell. introduction: 'Defining Place', p. 2.
- ↑ Reiph, E (2008) Place and Placelessness. London: Plon, p. 12.
- ↑ Lippard, L. (1997) The lure of the local. New York: New Press, p. 14.
- ↑ Reiph, E (2008) Place and Placelessness. London, Plon, p. 10.
- ↑ Lippard, L. (1997) The lure of the local. New York: New Press, p. 14.

80

ІНГО ЛІНДАРЭНКА

Калі я ўсвядоміла, што маё пачуццё дому звязана з лесам, то задалася пытаннем аб тым, якой была яго "мінулае заселенасць"⁹ — што ён бачыў у розныя часы і якім чынам чужыя ўспаміны пакінулі ад-бітак у ягонай прасторы. Іншыя людзі могуць успрымаць Хатынскі лес як уласныя "першэптўныя"¹⁰ прастору і месца. У сваім даследаванні "Хараство мясцовага" (англ. The Lure of the Local, 1997) Люсі Ліпард свярджжае, што наша Уласнае месцазнаходжанне — шматславае. Месца пералле-ценнае з індывідуальным досведам і таму поўніцца "адмецінамі"¹¹ — гісторыямі і успамінамі людзей; месца характарызуецца не толькі "шырынёй", але і "глыбінёй"¹². Мой лес насычаны ценямі і пры-відамі знаёмых і незнаёмых людзей. Мая адзінота — у нагоўле. Маўклівая шыпацыры — практычна шматлікія размовы. Маўчаньня не існуе ў гісе Джона Кэйджа 1952 года "4'33", і калі перанесці гэта на лес, не бывае поўнай ізаляцыі, як і цяглівасці кравайдуў.



Нават па законе лесу ў Беларусі належаць шмат каму. Прыват-ная ўласнасць на лес на тэрыторыі Беларусі была адменена пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі. Лясы агульнай плошчай 9,5 мільёнаў гектар, ці амаль 40 працэнтаў тэрыторыі краіны, — уласнасць дзяржавы. У любым лесе беларускія грамадзяне маюць права збраць лясны Ураджай для індывідуальных нека-мерцыйных патрэб. Памятаю, як маленькай дзяўчынкай ляжала на цэлылай печы ў бабулінай хаце і пад водар сплеченых у ко-скі цыбулін ды звязанага ў букецкі часныку служала ўспаміны з бабулінага дзячынства. Цяпер, гартаючы альбом яе гісторый, я часта бачу лес на фоне. Ёй шэсць, летам яна штодня падыма-ецца а чацвёртай раніцы, каб пайсці разам з сёстрамі ў грыбы і ягады. А сёмай раніцы яны вяртаюцца ў калгас і дапамага-юць бацькам. Пазней яны прадаюць ягады і грыбы на мясцовым базары, каб купіць школьную форму на верасень. У лесе яны ўвесь час разам спяваюць і вельмі ўдзячныя, што ўсе жывыя, бо за некалькі гадоў да таго, з імвой 1936—га, яны прыходзілі ў тое

самае месца, каб сабраць кісліцы і зварыць яе з гіпной бульбай. Калі я вырасла, то зразумела, што суп з кісліцы быў стравай, якую часта елі падчас голаду ў Савецкім Саюзе і што гандаль калгаснікам дазволілі толькі пасля таго, як памерла шмат людзей. Для мяне лес быў месцам атры-мання досведу, а для маёй бабулі — "экзістэнцыйнай ці пражытай прасторай"¹³. Люсі Ліпард пісала: "Для людзей, не прывязаных да зямлі, зямля — ідэя. Для тых, хто жыве на ёй (.), яна — канкрэтны на-рыс перажытай рэчаіснасці"¹³. Я далаўняю мазайку калектыўнай памяці фрагментамі гісторый маёй сям'і, і мой лес шырыцца.

Я пачуў голас чацвёртай жывёлы, якая казала: "Ідзі і глядзі". Я зірнуў, і вось конь, бледны, і на ім верхнік, імя якому смерць: і пекла ішло за ім.

Апакаліпсіс пачынаецца з бамбавання лесу. Месца жыцця ператвараецца ў месца смерці. Лес-ратавальнік ператвараецца ў лес — поле бою. У апошніх сцэнах цёмныя фігуры партызан разам з гаюльным героем Флёрам бягуць у марозны заснежаны лес з голых ліставых і знясіленых хвойных дрэваў. Фільм завярша-ецца пад "Lacrimosa" з "Рэквіема" Моцарта — так, нібы пад-паўзаючы, надыходзіць апошні такт чалавечай смерці, само канчатковае завяршэнне жыцця — злавесна, незваротна запя-вольваючы рытм. Глядач застаецца на самоце ў зымовым лесе, і Клімаў пакідае яму надзею на перараджэнне. Мы ведаем, што за часткай "Lacrimosa" будзе "Domine" — гэтак жа, як мы не мо-жам спыніць надыход вясны.

Ці можам?

Пасля палявання

Такім самым чынам, як змест і значэнне месца "не могуць быць адасобленыя ад узаемадачыненняў і намераў"¹⁴ асобы, асоба, у сваю чаргу, не можа сфармавацца без уплыву месца. Дзя-кучы сямейнай традыцыі хадзіць у грыбы лес зрабіўся для мяне значным месцам. Цяпер гэта той "пункт, дзе я пачуваюся ў бяспецы" і з якога "гляджу ў свет". Магчыма, калі б Хатынскі лес не захоўваў успаміны генацыду падчас Другой сусветнай вайны ў сваёй глебе, сёння я, на-пэўна, не шукала б адказ на пытанне: "Як пачынаецца Апакаліпсіс?" Я іду ўздоўж лясной дарогі, пакідаючы сляды на вілыготным пяску. Паляванне скончанае. Паспрабую цяпер узяцца за галоўную мінскую плошчу. Калі не атрымаецца — я заўжды магу вярнуцца.

"Заўсёды вяртайся сюды, — кажа мой дзядзька Ігар. — Нават калі ты не бачыш гры-буў, гэта не значыць, што іх няма. Грыбы заўжды будуць расці на старым месцы.

У грыбоў ёсць карані". ^[…] ^[ка]

Фота: Інга Ліндарэнка, Антон Сарокін
Silent Hunting. Inga Lіндарэнка. 2016

Лес пашыраецца не толькі за кошт уключэння ў яго больш шырокага гістарычнага дыскурсу, ён таксама робіцца месцам, якое аточана іншымі месцамі. Я ментальна аддалаю мапу, занураючыся ва ўспаміны, і фізічна, націскаючы значок мінуса на Google Earth, каб разгледзець, што там, за ме-жамі майго любімага лапіка лесу. Я бачу дарогі, мястэчкі і палі. Бачу іншыя лясныя масівы, сярод якіх нарэшце заўважаю пустыя месцы без старых дрэў. Магчыма, гэтыя дзіркі ў цэле лесу — былыя вёскі, якія зніклі. У адной з такіх вёсак — Губе — магчыма, нарадзілася мая прабабуля. Складана вызначыць яе былое месцазнаходжанне, бо ўсе дарогі параслі травой. Адзіныя апазнавальныя знакі — старыя пладовыя дрэвы з былога яблынавага саду, якія даўно перамяшталіся з ляснымі. Я не памятаю прабабулю і ніколі не бачыла яе. Аднак я добра памятаю адну гісторыю пра яе жыццё. Падчас вайны 1941—1945 ужо ў суседнай вёсцы Моладзі прабабуля схавалася ў яміне бліз хаты, бо не магла хутка бегчы разам з іншымі сялянамі ў лес, дзе яны хацелі схавцца ад карнага атрэду. Яна кўлгала і не магла ўцічы, таму аддала сваё немаўля суседзям, што ўцякалі ў лес у спадзяванні выратавацца. Дапаможны батальён паліцыі атачыў вёску і схавіў людзей на ўскрайку лесу. Усіх, каго злавілі, разам з дзецьмі сагналі ў зернясховішча і спалілі — суседзяў з немаў-лём таксама. Мая прабабуля выжыла. Лес — гэта сховішча. Са-мае жажлівае, калі небяспека застела ў самым бяспечным мес-цы. У Губе, вёсцы яе дзячынства, чатырнаццаць з васьмянаццаці хат былі знішчаныя падчас вайны ў 1943—м. Вёска аднавілі пасля вайны, і людзі жылі ў ёй, пакуль яна не вымерла натуральным чы-нам пад уплывам урбанізацыі. Вёска Моладзь стаіць і да гэтага часу, захоўваючы дамы маіх продкаў.

На мапе, аднак, ёсць іншыя, ледзь з’яўжаьныя плямы. Гэтыя вёс-кі — як старыя шнары, яны не адноўленыя пасля вайны, бо ўсе хаты і будынкі былі разбураныя і спаленыя разам з жыхарамі. Адна з такіх вёсак знаходзіцца ўсяго ў кіламетры ад майго грыбнога лесу. Мемарыяльны комплекс "Хатынь" ушановае 9200 разбураных і больш за 600 спаленых разам з жыхарамі беларускіх вёсак. Людзям уласціва вяртаць да жыцця толькі тыя месцы, да якіх яны прывязаныя. Калі нейкае месца з’яўляецца для канчаткова. Яно захоўваецца як месца памяці. Напэўна, сімвалічныя пліты са званамі на печах прыз-начаныя служыць надмагіллямі, якія звоняць па табе (Э. Хэмінгуэй).

Масавае знішчэнне вёсак апісана ў кнігах Алеся Адамовіча "Хатынская аповесць" (1973) і "Я з во-гненнай вёскі" (1980), якія ён стварыў разам з Янкам Брылём і Уладзімірам Калеснікам. Гэтыя кні-гі, што распаўважаюць гісторыі з асабістага досведу Алеся Адамовіча, а таксама выжылых сведак, у сваю чаргу, ляглі ў аснову сцэнара да фільма Элема Клімава "Ідзі і глядзі" 1985—га. У адной з пер-шых сцэн фільма самалёты абстрэльваюць лес, каб знішчыць лагеры партызан. Гэта першы шок для галоўнага героя на імя Флёра, які трансфармуецца праз жудасныя падзеі фільма. Я памятаю, як гэтая сцэна уразіла мяне, калі я ўпершыню пабачыла фільм. Гэта было горш за сцэны абстрэлу гародаў. Выбухі, камякі торфя ляцяць у паветра ў лесе — гэта раскрывае значэнне вельмі белару-

^[1] Reiph, E (2008) Place and Placelessness. London: Plon, p. 10.

SILENT HUNTING

This text was written in 2016 – a few mushroom seasons ago. It was the first time when I approached forest from theoretical perspective. My perception of forest as a place has changed today. Previously, I was interested in a person's place in the forest, now – in a forest's place in a person. A person, as Suresh Mishra puts it, "as a singular life, mine or yours, as an ever-changing zoë-assemblage". Thus, my interest switched from justice to respect and care towards all forms of life. Currently, I would rather think how we can invite forest – not just visit it, to invite it in order to be attached to life in general and get rid of "hierarchical thinking founded on our general disregard for the assemblage in which we are an element among others".

Each one of us, then, should speak of his roads, his crossroads, his roadside benches; each one of us should make a surveyor's map of his lost fields and meadows.

Bachelard, G. (1969)

Preparing for hunting season

When I was applying for the master's program at the University of the Arts London, I was not so much thinking about my professional development and career as I was rather looking for a new location on the map out of my home country. The location that would provide me with another angle and would change my status from 'acting agent' to 'observer' for a while. I was looking for a new critical impartial theoretical optics, which would intensify my vision and would allow me to look at myself as a subject constructed by the culture and shaped by the context.

When we first started to discuss places and spaces during the course, I was staying in the centre of Kastyŭnickaja Square in Minsk. The square that holds a memory of official military parades, civil resistance rallies and violently suppressed protests. The more I wanted to describe this place the stronger was the feeling that I need to get to the square from home, a place with a "sense of attachment"² and where I could be myself. When I was looking for a place, I have a subjective and emotional attachment to, I found myself far from the city – near Khatyn forest, our family favourite place for mushroom picking.

In most cases, people name them after nearby villages or towns. Khatyn forest is named after a memorial complex, a former village in Lahojšk region in Belarus. 'Khatyn forest' can mean various places, not only because this space had been made "meaningful"³ by different people, but also as the territory is huge and just a small part of this landscape is known and practiced by myself and can refer

to the definition of a place theorised by Cresswell – "a meaningful location"⁴.

Picking mushrooms

Homeland is where your soul spends a night when you sleep.
Baradulin, R. (1995)

Born in Vilnius, at that time the capital of Lithuanian SSR, I moved to a small town in the new-born Republic of Belarus with my family after the collapse of the Soviet Union in 1991. After a short time, I moved to Minsk with my mother and sister in the result of my parent's divorce. The home of my childhood is divided between countries, cities, and houses by external and internal family factors. All apartments I was living in as a child remind me of the feelings of anxiety and uncertainty, these memories are blended with the excitement about the new and unknown at the same time. This complicated mix of emotions is in stark contrast with my memories about Khatyn forest, the secure space that did not change dramatically over the years, even with its elusive flora it was a place of stability, peace, calmness, with a sense of family and home. It may explain why in my way of finding the place of attachment I appeared near the forest instead of being in the house.

'Mushroom hunting', 'mushroom picking', 'silent hunting', 'third hunting' describe the same activity of gathering mushrooms in the wild. This tradition with origins in the prehistory is still strong and popular in the territory of Belarus. My family usually went to the forest early in the morning on the weekend. My uncles in their hunting gears – special knives, baskets, caps protecting from ticks – were introducing the route to the rest of us using names of spots understandable only by our family members. Naming, according to Cresswell, transforms a portion of space into place by investing meaning. Ok, we go by Narrow Path through Moss Plot and Red Glade to the Dark Forest, we will circle around the Black Swamp, then we will go back to Heather Meadow through the Small Ravine. Let us all meet here again in four hours. Is everything clear?" my uncle Igor was asking while people were putting their rubber boots on. All of us could orientate ourselves in forest easily. Having been here many times, we worked out our own floral 'signboards'. Before dipping in the realm of branching trees, we split into small groups and we dispersed in the forest. Each of us was enjoying solitude, but still we were feeling close and united. We were shouting each other's names from time to time to ensure no one was lost. 'In-ha-a-a-a-a!' 'O-o-o-o-o-ou'!

Some people were lost later, not in the forest. After cutting a mushroom, a bit of its stem is noticeable on the ground. Inha, remember, it is important to cover this hole with a piece of moss in order to hide your place from other mushroom pickers', uncle Sergei told me when I was about 6 years old. 'Is the forest full of holes then?' I asked. He didn't reply and just smiled ironically with his eyes. Uncle Sergei

¹ Mishra, S. (2019) 'Developing a Sense of Taking Part'interview', by Krystian Woznicki. Mediapart. [available online]https://blogs.mediapart.fr./1.../developing-sense-taking-part.

² Cresswell, T. (2015) Place an introduction. 2nd ed. UK: Blackwell Publishing Ltd, pp. 7 – 39.

³ Ibid.

⁴ Ibid.



82

INHČ LINDARENKA

died in a car crash seven years ago. He was the bright star of our mushroom team with his very special style of hunting. He always ran deep into the forest to secret places known only by him, ran so far away that our screaming of his name was met only with an echo. He was lost many times in Khatyn forest, but he never admitted it. His dirty face expressed serenity when he was back and showing his bucket full of porcini. Covered with pine needles and spiderwebs, he was celebrating victory in a meaningful silence. My mother always joked that he had a full basket only because half of it was the forest litter: bark, moss, and dry leaves. Looking at him I always imagined his war with nature in dark spruce woods. Every time when I see all the family's mushroom baskets after hunting today, I feel the dirty one is missing. As well my uncle's secret places in the forest are 'missing' him. They were replaced by my imaginary fir groves, his battlefields. Walking in Khatyn Forest, I feel sometimes that missed people are just keeping a proper distance to stay close but invisible over the branches of trees. Those who've gone gave a space to newcomers, the partners, and spouses of grown-up children and their already single parents. This is the law of the forest – nothing leaves, it is just replaced. In his article 'Sounds and Mushrooms' for The New York Times (1981), music critic Edward Rotstein gives a piece of conversation with John Cage, the famed composer of sounds and silence and an enthusiastic mushroom picker:

"A woman once asked Mr. Cage, „Have you an explanation of the symbolism involved in the death of the Buddha by eating a mushroom?" Mr. Cage thought: „Mushrooms grow most vigorously in the fall, the period of destruction, and the function of many of them is to bring about the final decay of rotting material. In fact, as I read somewhere, the world would be an impassible heap of old rubbish were it not for mushrooms and their capacity to get rid of it". So, I wrote to the lady in Philadelphia. I said, „The function of mushrooms is to rid the world of old rubbish. The Buddha died a natural death,"⁵

In The Poetics of Space (1969), Bachelard describes house/home as the "real cosmos", the first universe that shapes the understanding of all spaces outside. According to Bachelard, interior spaces of the home provide "appropriate places for the soul or psyche"⁶. Khatyn Forest is a place of childhood, my daydreams in solitude⁷. I found Bachelard's approach to home relevant to the understanding of outside places, where past moments of depressive, pleasurable, and inspiring solitude are located in the basement of shady conifers and on attic branches of the forest. When I write about Khatyn forest my language becomes softer and my critical optics are slightly fogged with poetry. As Bachelard (1969) puts it: "Memories of the outside world will never have the same tonality as those of home and, by recalling these memories, we add to our store of dreams; we are never real historians, but always near poets, and our emotion is perhaps nothing but an expression of a poetry that was lost"⁸.

Third Hunting

Sliding histories from personal and collective memories, relating them to descriptive, constructional and phenomenological approaches, the mycelium, my mind map, was growing in a very natural way.

⁵ Rothstein, E. (1981) Sounds and Mushrooms. [online] Nvetimes.com. Available at: http://www.nytimes.com/1981/11/22/books/sounds-and-mushrooms.html?pagewanted=all.

⁶ Bachelard, T. (2015) Place an introduction. 2nd ed. UK: Blackwell Publishing Ltd, p. 30.

⁷ Bachelard, G. (1969) The poetics of space. Boston: Beacon Press, p. 8.

⁸ Ibid.

⁹ Rothstein, E. (1981) Sounds and Mushrooms.

¹⁰ Cresswell, T. (2004) Place – a short introduction. Oxford: Blackwell. Introduction: 'Defining Place', p. 2.

¹¹ Relph, E (2008) Place and Placelessness. London: Pion, p. 12.

¹² Lippard, L. (1997) The lure of the local. New York: New Press, p. 14.

¹³ Relph, E (2008) Place and Placelessness. London, Pion, p. 10.

¹⁴ Lippard, L. (1997) The lure of the local. New York: New Press, p. 14.

It was forming fruiting bodies, the mushrooms of ideas. For my mental research, I used the tactic of mushrooms hunting: when you find one you never leave the place immediately, you circle around for a while, since the fungus never grows alone, there are always more nearby. In Sounds and Mushrooms interview with John Retallack in 1991, John Cage said "that ideas are to be found in the same way that you find wild mushrooms in the forest, by just looking"⁹.

When I realised my sense of home is in the forest I started to think about its "past inhabitation"¹⁰, what it witnessed in different times and how the memories of others inscribed in space. Other individuals may understand Khatyn forest as their own "perceptual"¹¹ space and place. In The Lure of the Local (1997), Lucy Lippard states that our own location is 'layered'. Being laced with individual accounts, the place is full of 'marks' – "human histories and memories"; a place is characterized not only by the 'width' but also with the 'depth'¹². My forest is repleted with shadows and ghosts of familiar and unfamiliar people. My solitude is among the crowd. The silent walks are speechless conversations with many in fact. Silence does not exist in John Cage's 4'33" Sounds Like Silence performance (1952), and, projecting it on the forest, there is no total isolation as well as the virginity of landscapes.

Forests, even in a legal sense, belong to many in Belarus. Private ownership of forests on Belarusian territory was abolished after the October Revolution. All forests are the exclusive property of the state, they occupy 9,5 million hectares, almost 40 per cent of the country. All the forests have an open public access for recreation and individual non-commercial harvesting. I remember myself being a small girl and lying on the warm furnace in the cloying fragrance of the onions braids and the tied bunches of garlic in grandmother's house and listening to her childhood memories. Flipping through the album of her stories now, I often see the forest as the background. She is six years old and gets up at four in the morning every day during the summer in order to go with her sisters for berries and mushrooms to the forest. They go back to the collective farm and help their parents at seven in the morning. They sell berries and mushrooms later on at a local market to buy school dresses for September. They are singing songs together while being in the forest all the time and are grateful they are all alive, as they were coming to the same place to pick wood sorrel to boil it with rotten potatoes a few years before. When I grew up I understood that that soup from sorrel was a regular dish during the Soviet famine and that trade was allowed for the collective farmers only after millions of deaths. My forest is experienced, my grandmother's one was an "existential or lived space"¹³. As Lucy Lippard (1997) puts it: "For non-landscaped people, land is an idea. For land-based people (...) it is the concrete epitome of experienced reality"¹⁴. I'm supplementing the mosaic of collective memory with fragments of my family stories, and my forest is widening.

The forest expands not only due to the inclusion into the broader historical discourse; it also becomes a place surrounded by other spaces. I'm zooming out the map mentally by dipping into my memories and physically by clicking minus button on Google Earth to see what beyond the boundaries of my favourite piece of the forest. I see the roads, the small towns, and the fields. I see other forest massifs

in which I finally notice empty spaces without old trees. These holes on the forest's body are the former villages that no longer exist.

In Guba, one of those villages that disappeared, my great-grandmother had possibly lived. It is hard to find and identify this village in the forest, as all the roads are overgrown with grass now. The only identification marks, the old fruit trees left from former orchards, are stirring with the forest trees while approaching the place. I have no memories about my great-grandmother, and I had never seen her. Despite this fact, one story about her life I remember very well. Not far from Guba in Moladzki village, she hides in the pit not far from her new house, being not able to run fast to the forest together with other villagers escaping from the punitive detachment. Being lame, she would not run away, thence she gave her infant child to people from a neighbouring house who were absconding in the hope that the forest would save them. The auxiliary police battalion surrounded the village and met people on the edge of the forest. All caught villagers together with children, including neighbours with the infant, were forced to gather in the granary and were burned. My great-grandmother survived. The forest is a shelter. The horror is when danger overtakes you in the safest space. Of the eighteen houses of Guba village fourteen were destroyed in 1943 during the war. The village was restored and lived until its natural death caused by increasing urbanization in the country. Moladzki village still exists and holds the houses of my ancestors.

However, there are other almost imperceptible spots on the map. These villages, the old scars, were not re-stored after war, as all of the houses and buildings were destroyed and burned together with its inhabitants. One of the burned villages is just one kilometre away from my mushroom forest. The Khatyn memorial commemorating 9,200 destroyed and more than 600 burned with all residents villages in Belarus. People tend to reanimate only those places they are attached to. If the place is not a home for anybody, it does not disappear completely. It is preserved as a place of memory. Perhaps, symbolic foundations with bells on the tops of the furnaces were chosen to refer to tombstones, the tombstones of homes with bells 'tolls for thee' (E. Hemingway).

The massive village liquidations were described in The Khatyn story (1973), the novel of the Belarusian writer Ales Adamovich, and Out of the Fire (1980), his other book written in cooperation with Yanka Bryl and Vladimir Kolesnik. The books, based on real-life experiences of Ales Adamovich and personal stories of survived witnesses, in turn, served as the basis for the scenario of the Come and See film (1985) by Elem Klimov. In one of the first scenes of the film, the aircrafts are bombing the forest in order to destroy the partisan camps. This is the first shocking state for the main hero Flora, who will be transformed dramatically through the horrifying events in the film. I remember how this scene impressed me when I saw it for the first time. It was worse than the shots of bombing cities. The explosions, emitting clouds of peat into the air in the forest, are revealing the meaning of the Belarusian word 'вучыццix'; the highest extent of the stunning and numbing horror. Come and See, the name of the film, was taken from The Four Horsemen of the Apocalypse, described in the Book of Revelation

of the New Testament.

I heard the voice of the fourth living creature saying, 'Come and see'. I looked, and behold, an ashen horse; and he who sat on it had the name Death; and Hades was following with him.

Apocalypse begins with the bombing of the forest. A place of life turns into a place of death. A forest-savior becomes a forest-battlefield. In the final shots, the dark figures of partisans together with main character Flora are running in a snowy frozen forest with bare deciduous and exhausted coniferous trees. Lacrimosa from Mozart's Requiem is used for the conclusion of the film, referring to last crawling steps of a human death, the very final ending of a life in its sinister irreversible slowing of a rhythm. Putting a viewer alone in the winter forest Klimov leaves the hope for rebirth. We know that Lacrimosa is followed by Domine, as well as we cannot stop the spring from coming.

Or can we?

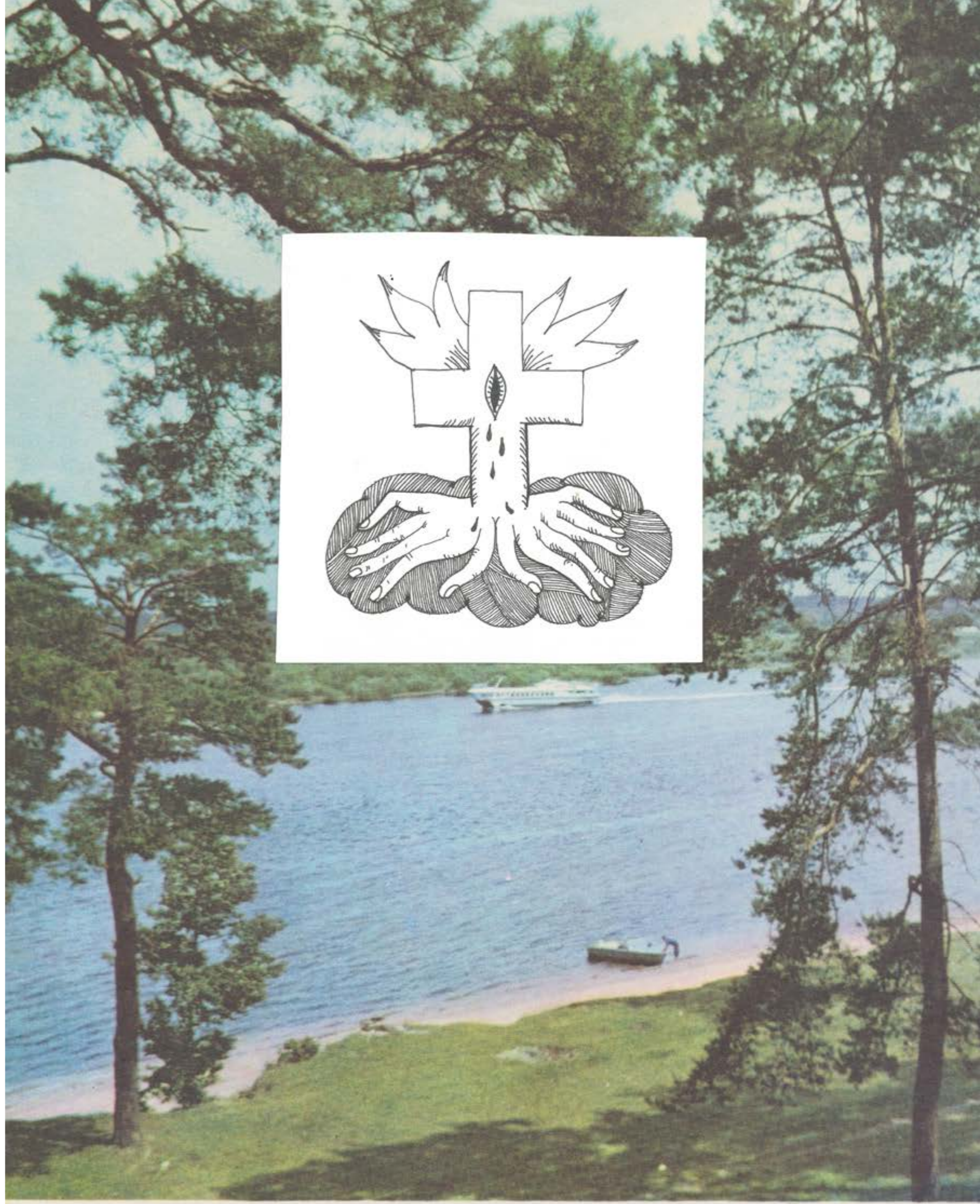
After Hunting

As well as 'content and meaning' of a place "cannot be divorced from experiences and intentions"¹⁵ of an individual, an individual, in turn, can not be formed without being shaped by places. Thanks to the family tradition of mushroom picking, the forest has become a meaningful place for me. Therefore, now it is my 'secure point' from which 'I look out on the world'. Perhaps, if Khatyn forest didn't keep memories of the Second World War genocide in its soil, I would be not so much interested today in the searching for the answer to the question how does the apocalypse begin? I'm walking along the forest road leaving footprints on the wet sand. Hunting is over. I may try to approach the main square of Minsk now. If I fail I will always be able to return back.

Do not stop coming here' my uncle Igor says. 'Even if you cannot see mushrooms today, it does not mean they are not here. Mushrooms will continue to grow in the same place. Mushrooms are rooted'. ka

Photos: Inha Lindarenka, Anton Sarokin
Silent Hunting, Inha Lindarenka, 2016

¹⁵ Relph, E. (2008) Place and Placelessness. London: Pion, p. 10.



12

Прыбярэ свае косці ў косы магіл, лес.
Прыбярэ свае косці ў косы магіл, яр.
Прыбярэ свае косці ў косы магіл, абшар.
Прыбярэ свае косці ў косы магіл, бор.

Прыбярэ магілы ў косы касцей, імшара.
Прыбярэ магілы ў косы касцей, хваля.
Прыбярэ магілы ў косы касцей, далеч.
Прыбярэ магілы ў косы касцей, здань.

Пальцамі-зрубамі
запляці косці ў косы.
Не грубымі
запляці косці ў косы.
Не грэбуй, запляці косці ў косы.
Пальцамі-грэбнямі запляці косці
ў апошнія косы

ў лесе, яры, абшары, імшары.



PARTISANKA #34, 2020

87

Мастацтва прарастаць.
Экалагічнае як палітычнае.
Размова Ірыны Сухій
і Сафіі Садоўскай пра
"Evaа project"



ВЕНА

Вясельная фатаграфія
як найгоршая пэма для
архіўнай калекцыі



1981 г., Барысаў, Мінская вобл.
Галіна Сыраежкіна. Архіў Кацярыны Сыраежкінай.

Фотаздымак – гістарычны дакумент, зафіксаваны на ім падзея сапраўды адбывалася. У адрозненне ад іншых гістарычных крыніц, ён максімальна дакументальна адлюстроўвае мінулае. Вядома, бываюць сканструяваныя сюжэты, але гэта больш датычыцца гісторыі палітычнай прапаганды. У ВЕНА я працую з фотаздымкамі з сямейных архіваў, сюжэты якіх маюць значэнне толькі для абмежаванай групы людзей. У будучыні такія фотаздымкі могуць спатрэбіцца ў якасці сведчання, пацверджання досведу, асновы для ўспамінаў. ВЕНА стварае тэматычныя калекцыі, і кожны жадаючы можа прыняць удзел у яе ўкладанні. Мы робім даследаванне гісторыі штодзённасці, дзе праз візуальны аналіз набліжаемся да разумення сацыякультурнага кантэксту нашай супольнасці, і праводзім паралелі з асноўнымі канструктыўнымі лініямі развіцця сучаснай культуры.

Праект ВЕНА “Дзявочы вечар” – гэта калекцыя вясельных фотаздымкаў, якія зроблены на тэрыторыі сучаснай Беларусі, да 1985 года. Галоўным аб’ектам даследавання з’яўляўся жаночы вясельны вянчок, які на ўсіх этапах – стварэння, вяселля, далейшай паўсядзённай практыкі ў побыце – праходзіць толькі праз жанчын. Назва “Дзявочы вечар” – гэта пра тое, што адбывалася напярэдадні вяселля, калі сяброўкі маладой збіраліся разам і плялі вясельны вянчок. Першапачаткова ідэя праекта была пабудавана на спробе задакументаваць спосаб камунікацыі паміж жанчынамі, але ў працэсе на першы план выйшла палітычная трансфармацыя абрадаў.

Сімвалізм вясельнага вянчка будзеца на яго форме. Гэта кола вакол Сонца – шлях новага жыцця, новае пакаленне, працяг роду. Характэрнае для беларусаў спалучэнне хрысціянскіх і паганскіх традыцый, дзе форма кола засцерагала ад нячыстых сіл, хвароб, бяздзетнасці. Само дзеянне – пляценне вянчка – гэта гарманічнае аб’яднанне спецыяльна падрыхтаваных, адабраных раслін і прадметаў у адзінае цэлае. Вяночок з галавы нявесты здымалі перад шлюбнай ноччу, рабіла гэта свякроў. Праводзячы абрад, яна “здымала” волю нявесты, то-бок дзяўчына пераходзіла ў новы, замужні статус, а месца вянчка займаў іншы сімвал – хустка. Вяселле маёй сястры праходзіла ў 2005 годзе, там пры святле толькі васковых свечак яе свякроў здымала вянчок і апанала ёй хустку. Не ўпоўна, што нават удзельнікі гэтага працэсу разумелі, навошта наагул гэта адбываецца. Рытуалы – тое, на чым будавалася сістэма ўзаемаадносін нашых продкаў, мы паступова страчваем сэнс гэтых дзеянняў, але захоўваем іх як адчуванне прыгажосці і ўрачыстасці моманту, і толькі гэта застаецца важным. Гэта слабое месца ў разуменні мінулага якім лёгка маніпуляваць.

У традыцыйным светапоглядзе шлюб быў адной з найважнейшых з’яў жыцця, нароўні з нараджэннем і смерцю. Бяшлюбнасць успрымалася як нявычарпанасць жыццёвага цыклу. Дзякуючы ўзнікненню і даступнасці мастацтва фатаграфіі вяселле, натуральна, стала адным з самых папулярных сюжэтаў для дакументацыі. Для праекта “Дзявочы вечар” мы змаглі сабраць рэтра-спектыву стогадовай гісторыі (канец XIX – да 1985): больш за 700 фотаздымкаў з 420 сямейных фотаархіваў. Але не знайшлі ніводнага фотаздымка самога “вечара перад вяселлем”, гэты важны момант візуальна незафіксаваны. Апісаны максімальна дэталёва: хто прысутнічаў, пра што былі жаласлівыя тэксты абрадавых песень. Як нібы гвалтам расп’яталі маладзіцы косы, а тая абавязкова павінна была рабіць выгляд, што замуж не хоча. Па дэталях вянчка і яго колеру можна было вызначыць факты пра жыццё нявесты, сіроцтва, матэрыяльнае становішча. Існуе меркаванне, што толькі нявінніца мела права надзець вясельны вянчок. Сімвалічны прыгнёт жанчын – папулярная тэма, сучасныя сродкі масавай інфармацыі працягваюць распаўсюджаць і ідэалізаваць гэты досвед, узнаўляючы патрыярхальнасць мінулага. На фотаздымках калекцыі ВЕНА сустракаюцца цяжарныя жанчыны ў вясельным вянчку і белай сукенцы. Можа, дзесьці былі жорсткія традыцыі, але не паўсюль.

Асноўнае прызначэнне вяселля – трансфармацыя сацыяльнага статусу. Дарэвалюцыйнае патрыярхальнае вяселле было цесна звязана з перадачай маёмасці. Гаворка не толькі пра пасаг нявесты, а пра тую ўласнасць, якую жаніх атрымліваў ад сваёй сям’і. Купцу вылучалася крама, двараніну – маёнтак, сялянину – зямля пад дом, а потым мог быць уладкаваны перадзел зямлі, ён атрымліваў сваю гаспадарку. Рашэнне аб гэтым прымалі старэйшыя члены роду, мужчыны. Адначасова маладыя змянялі сацыяльны статус, які павялічваўся ў абодвух. Да гэтага сацыяльны статус маладога мужчыны быў не вельмі высокі, у дзяўчыны – зусім нізкі. Пасля жаніцтвы і нараджэння дзяцей мужчына становіўся дарослым і стаў другім у іерархіі пасля пажылога мужчыны, на ўзроўні з пажылой жанчынай. Ніжэй стаяла маладая гаспадыня, а ніжэй за яе – незамужнія і нежанатыя людзі. Відавочна, што ініцыятарам вяселля быў



1930 г., в. Парахонск, Пінскі р-н, Брэская вобл. (Палескае в-ва, Пінскі павет). Вяселле Якуба і Зофіі Хамянткоўскіх. Архіў Зофіі Хамянткоўскай / Fundacja Archeologia Fotografii.

Пачатак XX-га ст., г. Брэст, Брэская вобл. (Гродзенская губ., Брэсцкі павет). Архіў Брэсцкага абласнога краязнаўчага музея.



1936 г., г. Бубслаў, Мядзельскі р-н, Мінская вобл. (Віленскае в-ва, Вілейскі павет). Яніна Наровіч і Станіслаў Сабоўскі. Архіў Лесі Пчолкі.



Чэрвень 1942 г., г.п. Чырвоная Слабада, Салігорскі р-н, Мінская вобл. Архіў Салігорскага краязнаўчага музея.



мужчына, вяселле праводзілася ў яго інтарэсах. Першыя дэкрэты савецкай улады скасавалі прыватную ўласнасць, неўзабаве з’явіліся і дэкрэты пра сямю. Такім чынам, маладым людзям ужо не выдзялялі ўласнасць і яны не мелі патрэбы ў дазvole на шлюб. Старая сістэма была разбурана, а рэшткі звыклага побыту былі канчаткова знішчаны калектывізацыяй, што назаўжды змяніла сялянскі свет. Цяпер, калі ўласнасці ў людзей практычна няма, самым моцным аргументам для заключэння шлюбу становяцца дзеці. Дзяцей трэба гадаваць, гэта будучы рабіць жанчына і той мужчына, якога яна абярэ. Дзяржава праз аліменты прымушае мужчыну падтрымліваць нават тую сям’ю, якая распалася. Мужчына ў новым шлюбе не набываў значных выгод, яго сацыяльны статус не мяняўся. Жанчына ж становілася дарослай, гаспадыняй, маці, што паважалася грамадствам і высока шанавалася дзяржавай. Так жанчына становіцца асноўнай ініцыятаркай і бенефіцыяркай шлюбу.

Абрады з’яўляюцца вынікам шматгадовай сацыяльнай практыкі, яны змяшчаюць устойлівыя славесныя і прадметныя коды, і як працэс іх можна зразумець і апісаць. Потым, раз працэс зразумелы і апісаны, мы пачынаем верыць у тое, што ім можна кіраваць. А раз працэс кіраваны, далей пачынаецца ўжо чыстая міфаворчасць. У кнізе “Праздники и обряды в Белорусской ССР” (1988) апісана ўкараненне святаў, якія будучы сугучны секулярызаванаму светаўспрыманню савецкага грамадзяніна. Новая грамадзянская абраднасць была супрацьпастаўленая абраднасці рэлігійнай, часткай атэістычнага выхавання, а ў цэлым служыла фарманню правільнай савецкай ідэнтычнасці. Addзел культуры аналізуе традыцыйныя свята, апісвае іх як “народжаныя праз перажытыя эмоцыі гадавога цыклу ў сельскай гаспадарцы”, пасля пачынаецца “навукова-метадычная распрацоўка рытуалаў” і праца па ўкараненні новых святаў згодна з патрабаваннямі ЦК КПСС. Яны робяць аптытанні, складаюць даклады, ацэньваючы рэакцыю, і на аснове гэтага карэктуюцца “традыцыі”. Гэты глыбокі сістэмны падыход апрапрыяцы народных з’яў выклікаў у мяне захапленне. Саветы давалі людзям новае свята ў дзень старога, пакідаючы толькі адну-дзве дэталі. Яны маніпулявалі пасляваенным псіхалагічным станам чалавека, робячы яго зручным для сістэмы.

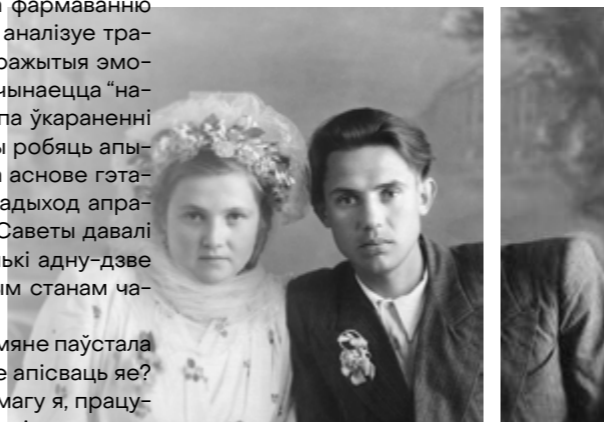
Падчас працы над праектам “Дзявочы вечар” для мяне паўстала пытанне: што рабіць з гэтай нашай гісторыяй? Як мне апісваць яе? Пакідаць факты або знайсці новую перспектыву? Ці магу я, працуючы з тэмай памяці, выкрэсліваць з гісторыі тое, што лічу несправядлівым? Ці мяне занадта захапіў вопыт савецкай улады? Кантэкст па-за фатаграфіяй, з якім працую, дэталёва апісаны ў этнаграфічнай літаратуры, і апісаны часцей за ўсё мужчынамі. Жанчына толькі сродак перадачы ўспамінаў. Жанчыны спяваюць песні, распяваюць пра танцы і першае каханне, а сур’ёзны этнограф пакідае тое, што, на яго думку, будзе цікава ведаць нашчадкам. Магчыма, новая кніга VENA выйдзе проста наборам фотаздымкаў, раскладзеных па гадах. Але вельмі спадзяюся, што змагу сфармуляваць сваё стаўленне да ўсіх гэтых палітычных і сацыяльных трансфармацый і да таго, што месца жанчыны ў нашай гісторыі было зневажальным.

Я ўжо другі год працую над кнігай, і мне не падабаецца ні візуальна гэта калекцыя, ні той кантэкст, які стаіць за шлюбным саюзам. Чым больш я паглыбляюся ў даследаванне, тым больш разумею, што тэму выбрала маральна цяжкую. Ідэнтычнасць – складаная дынамічная структура, якая падлягае пастаяннай верыфікацыі. Ідэнтыфікацыя з’яўляецца важнай часткай і этапам фармавання ідэнтычнасці. Фармаванне ідэнтычнасці на працягу ўсяго жыцця чалавека прадугледжвае ўзнікненне новых ідэнтыфікацый, якія пастаўляюць “матэрыял” для канстрування, пацвярджэння або мадыфікацыі ўжо складзеных структур. Немагчыма проста апісаць “спосаб камунікацыі паміж жанчынамі”, калі бярэш адрэзак сто гадоў гісторыі.

Я з сур’ёзнасцю стаўлюся да фотаздымкаў, якія даслалі людзі ў VENA. Аднак гэтае адчуванне адказнасці за кожны крок стварае бар’еры для творчых маніпуляцый, у якіх мог бы прагучаць мой голас. Мастацтва можа дэстабілізаваць уяўленні пра мінулае, зрабіць супярэчлівыя канатацыі бачнымі. Але мастацкая трансфармацыя візуальнага кантэксту архіваў можа пакрыўдзіць яшчэ і з’яўзятых захавальнікаў беларускасці, тых тканых вышыванак, на якія можна толькі з трапятаннем глядзець і нельга дакранацца. Гэта беларуская кунсткамера культуры, у якой празмернае ахайванне параўнальнае са смерцю. У праекце “Дзявочы вечар” сумесь часу, рэлігій, культур і палітыкі, якія складаюць эклектычны вобраз той недафармаванай беларускай ідэнтычнасці, на якую нават я магу ўплываць. Засталося толькі разабрацца, які менавіта вобраз гэта мусіць быць. **ка**



1950-я гг., в. Старына, Лёзненскі р-н, Віцебская вобл. Алена Іванаўна Берзін і Віктар Варапаеў. Архіў Лёзненскага ваенна-гістарычнага музея.



1954 г. в. Яноўка, Асіповіцкі р-н, Магілёўская вобл. Міхайл Гапоўніч і Паліна Максімаўна Вікторчык. Архіў Анастасіі Даниловіч



1950-я гг., Асіповічы, Магілёўская вобл. Валянціна Аляксееўна Маўчан і Іван Фёдаравіч Чарпак.

1936 г., Палессе. Паляшчкі ў традыцыйнай вясельнай сукенцы. Архіў Зофі Хамяноўскай / Fundacja Archeologia Fotografii.



1960-1970 гг., Брэст. Галіна Палішчук і Аляксандр Палішчук. Архіў Галіны Палішчук.

1950-я гг., в. Градзянка, Асіповіцкі р-н, Магілёўская вобл. Архіў сям’і Бычковых.



10 кастрычніка 1962 г., Мір, Карэліцкі р-н, Гродзенская вобл. Уладзімір Аляксеевіч і Тамара Васільеўна Рафееўка.

Час, манументальнае і агульныя напалккі аб гендарным складніку

каця рускевіч



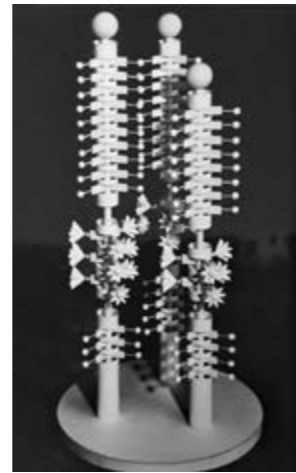
Зоя Літвінава, Святлана Каткова. Стары і Новы Вільнюс. Энкаўстыка, кінатэатр "Вільнюс" (Мінск), 1976. Фотаздымак з часопіса "Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва", 1976. З архіва З. Літвінавай.

Zoya Litvinova, Svetlana Katkova. Old and New Vilnius. Encaustics, Vilnius cinema (Minsk), 1976. Photo from Arts and crafts magazine, 1976. From the archive of Z. Litvinova.



Аляксандра Дзяплага (мазаіка), Вольга Сазыкіна (шкло). Аздабленне інтэр'еру аптэкі.
 Фота: С. Жбановіч. /
 Alexandra Dyatlova (mosaics), Volha Sazykina (glass). Design for the pharmacy.
 Photo: S. Zhdanovich.

Ларыса Волчак. Макет светлавой кампазіцыі (выш. 4 м). /
 Larysa Volchek. Light Composition Model (height 4 m).



нае мастацтва, як і фіксаваны працэнт бюджэту прадпрыемства, адведзены культуры, былі немалымі. Мастачка Ларыса Волчак за свой першы вялікі заказ — металічны дэкор для ювелірнай крамы “Біруза” ў Мінску — атрымала 5 тысяч рублёў. Хочацца думаць, што ў выніку ўменне і талент пачыналі пераважаць над гендарным размеркаваннем выгод. Аднак першы год на камбінаце Ларыса правяла без заказаў, і іншая яе праца — сімвалічны серп і молат на ДOME прафсаюзаў на праспекце Машэрава (цяпер Пераможцаў, 21) — зробленая фактычна проста так. Вольга Сазыкіна, нягледзячы на папярэдні 10-гадовы досвед працы на заводзе “Нёман”, на мінскім камбінаце “Мастацтва” год працавала па кантракце. Дырэктар камбіната банальна не хацеў уключаць яе ў штат, прапускаючы наперад калег-мужчын з меншым досведам.

У пастцы вялікіх заказаў апыналіся ўсе выпускнікі, незалежна ад полу. Размяркоўваючыся пасля заканчэння вучобы і трапляючы, напрыклад, на Мінскі камбінат, былы студэнт мог правесці некалькі гадоў у статусе выканаўцы, працуючы на замовы старэйшых па рангу мастакоў. Менавіта так сабралася вялікая кампанія выканаўцаў, будучых самастойных мастакоў, падчас працы над мазаічнымі пано Аляксандра Кішчанкі на тарцы будынкаў мікрараёна Усход. У рэгіёнах шанцы на персанальныя заказы былі значна вышэйшымі, як і агульная свабода выканання, мяркуючы з тэм прац. На заводах шмат што залежала ад спецыфікі вытворчасці, а перыяд вучнёўства на “Нёмане”, дзе рабілі адліваныя вітражы для ўсяго СССР, быў каля трох гадоў.

“Мастацтва — не жаночая справа”, — адкажа адна з мастачак. Аднак гэта заўвага хутчэй пра магчымасці поўнай самааддачы пры прынятых на той момант сацыяльных ролях. І ніхто не адмяняў фактар размеркавання і жаданне застацца ў вялікім горадзе. Самааддача азначае адсутнасць у будучым часу на сябе і на сям’ю, і, калі прызнавацца шчыра, не ва ўсіх ёсць на гэта сілы, бо зніжак не будзе рабіць ніхто. Мастацтва, асабліва калі гэта манументальнае мастацтва, мела на ўвазе пастаянны працэс адукацыі: рацыянальны падыход, уменне працаваць з матэрыялам, то-бок валоданне рознымі тэхнікамі, уменне стварыць кампазіцыю, перадаць дынаміку сюжэта, зрабіць візуальны мантаж і, вядома, дакладнае пацупцё прасторы і аб’ёму. Вялікае значэнне мела асяроддзе, у якім аказваліся мастачкі. Для кагосьці, як, напрыклад, для Ларысы Волчак, гэта быў досвед студэнцкіх гадоў і паралельная самаадукацыя, для Зоі Літвінавай — вучоба ў Сяргея Каткова, знаёмства і сяброўства з Кішчанкам і затым маскоўскае мастацкае жыццё.

Магчыма, размова пра мастачак павінна мець на ўвазе агульныя развагі пра ролю жанчыны ў мастацтве. Насамрэч падзел паміж мастаком ці мастачкай, то-бок мастацтвам жаночым або мужчынскім, будзе выглядаць некарэктным, творчы genius loci наўрад ці выбірае пол і ўзрост, асабліва калі гаворка ідзе пра мастацтва рэпрэзентатыўнае (як сродак рэпрэзентацыі палітычнай улады і гісторыі) і тое, што

дапаўняе архітэктур, а ім па сваім прызначэнні і быў манументальны жываліс. Аднак персанальныя гісторыі могуць сведчыць як за, так і супраць. Напрыклад, чаму старшыня саюза мастакоў М.А. Савіцкі не зацвярджаў праекты Зоі Літвінавай і Святланы Катковай, у тым ліку энкаўстыку “Мая Радзіма” 1978 года ў Палацы культуры чыгуначнікаў? Агульнавядомы факт, што галоўнай тэмай у творчасці Савіцкага была вайна і памяць пра вайну, і лірычны настрой роспісу мастачак відавочна не адпавядаў лініі гераічнай патэтыкі памяці. Цалкам верагодна, што гэта было і асабістае непрыманне. За два гады да гэтага брэсцкі мастак Пётр Данэлія робіць роспіс “Палёт мастацтваў” у ДOME культуры ў Пінску, у іншым каляровым рашэнні, але з такім жа святочным настроем, — роспіс зацвердзілі на мастацкім савеце ў Мінску. Аднак Данэлія быў былым франтавіком, ды і Пінск — гэта не сталічны горад. Сітуацыю ў ПК Чыгуначнікаў выратавалі запрашаныя Літвінавай мастакі з Савета мастацкага фонду СССР, якія падтрымалі мастачку, такім чынам даўшы зялёнае святло яе прафесійнай дзейнасці.

Вяртаючыся да рэпрэзентатыўнасці, умоўнага і фармальнага: сярод прац, выкананых мастачкамі, складана заўважыць прамое тэматычнае выказванне. Хутчэй гэта будзе абагульненне, імкненне найбольш дакладна адпавядаць архітэктурным і задачам месца. Або манументальны жываліс становіцца працягам фігуратыўнай творчасці. Так атрымалася з вітражамі Нэлі Шчаснай і з энкаўстыкай Літвінавай і Катковай, калі тэхніка дае дадатковую святлацень і яркасць. У выпадку Нэлі Шчаснай матэрыял, літае шкло, спрашчае і адначасова дадае глыбіню, і яе звычайная знарочыстая казачнасць ператвараецца ў стылізаваны малюнак.

Яшчэ адзін з адказаў, які я чула, але не ад мастачак, а ад мужчын на пытанне: “Чаму так мала жанчын у беларускім манументальным мастацтве?” — “Таму што гэта цяжка і патрабуе вялікіх фізічных нагрузак”. У такім выпадку трэба падзяляць мастакоў на мастакоў-выканаўцаў і выканаўцаў. Ларыса Волчак, якая першая пачала працаваць з металам, заўвагу пра цяжкасці канструктыўнага разумення задач і прэваліраванне эмоцый над розумам пракаментавала проста: “Складана, пакуль не ўмееш”. Важным складнікам было прафесійнае і адказнае стаўленне і да працоўных брыгад, са сваімі майстрамі-выканаўцамі Волчак сябрае да гэтага часу. Атрымліваецца, галоўнае ўсё ж такі не фізічная сіла, а ўнутраная сабранасць. Тым не менш вонкава далікатных мастачак у выніку апісваюць як моцных і магутных жанчын.

Падагульняючы, можна сказаць, што час рэдагуе не толькі асабістыя ўспаміны. У выніку тое, што было манументальным і, здавалася, будзе назаўсёды, знікае хутка і часам незаўважна, у гэтым ёсць свая сумная іронія. І ўсё роўна, хто рабіў працу: як і ў творчасці, гендар застаецца на другім месцы, пакідаючы на першым агульную аб’якавасць. Работы, вынесеныя за кантэкст часу, выканалі сваё першапачатковае прызначэнне і ператварыліся ў сінтэз мастацтва і архітэктур. **ка**

КОЦЯ РУСКЕВІЧ

98



6 Падчас апошняй рэканструкцыі Палаца ў 2019 годзе роспіс схавалі пад гіпсакардон, матывуючы, што няма сродкаў на рэстаўрацыю. Гэта быў апошні захаваны роспіс Зоі Літвінавай і Святланы Катковай у Беларусі.

Сінгулярныя яны: мова, гендар і небінарнасць

александр пяршай

Снег ззяе і асвятляе
забой свінні.

Мама адмаўляецца ад ста грам.
Мама згаджаецца на сто грам.

На сцяне – дыван з півонямі,
іх барвяныя раты ўсмоктваюць мяне ў сон.
Малую, мяне ўклалі. Пасты
праз сцяну – мае калыханкі.
Мама кажа не-не-не на сто грам.

Ложак пахне валёнкамі.
Не зводзячы вачэй з мяне,
кот ліжа лапу, быццам вострыць нож.
Мама крычыць так! наступным сто грам.

Маміны грудзі завялікія для ранішніх забітых аўтобусаў.
Не вядома, ці вырасце з мяне чалавек.
Але раз на год у Вішнёўцы свінню

забілі, мама шэпча так
так так так наступным сто грам,
я знікаю ў півоневым горле,
півоні пахнуць валёнкамі, крывёй
свінні на снезе.

Што за дзіўную лыжню пакідаюць стрэлкі гадзінніка!

101
PARTISANKA #84, 2020

Што прыходзіць у галаву, калі вы чуеце выраз “сінгулярныя яны”? Хто такія гэтыя яны і пры чым тут сінгулярнасць? Пры ўсёй камічнасці гэтага пытання, яно датычыцца важнай, але не заўсёды ўсвядомленай асаблівасці мовы: сэнс нараджаецца не толькі з непасрэдных значэнняў слоў. Існуе мноства моўных механізмаў, якія спрыяюць разуменню, пра што ідзе гаворка, напрыклад, з дапамогай ужо знаёмых слоў, моўных аналогій і граматычных значэнняў. Некаторыя сэнсаўтваральныя механізмы настолькі грунтоўна замацаваны ў граматыцы, што пазбегнуць дадання новых аспектаў сэнсу слова ці выраза не заўсёды магчыма. Гэта адбываецца з катэгорыяй граматычнага роду, напрыклад, калі складана не пазначыць гендар асобы, пра каго ідзе гаворка¹. Так і з выразам “сінгулярныя яны”: мова дапамагае нам зразумець яго сэнс з дапамогай ужо знаёмых элементаў. Паспрабуйце праскланяць гэты выраз, што атрымаецца: няма каго? даць каму? і г.д.

Зразумела, калі вы знаёмыя з гендарнымі даследаваннямі або маеце дачыненне да гендарнага актывізму, то, напэўна, ведаеце, што “сінгулярныя яны” – гэта англ. singular they, тое, што лепш перакласці з англійскай мовы як “[займеннік] яны, які выкарыстоўваецца ў адзіночным ліку, калі невядомы гендар асобы, пра каго ідзе гаворка, або чый гендар не адпавядае жаночаму ці мужчынскаму”. Гэты гендарна-нейтральны займеннік дазваляе гаварыць пра асобу без прымусовага ўказання на яе гендар і спрыяе зніжэнню вербальнага і моўнага гвалту ў дачыненні да гендарна-небінарных асоб. Але калі вы не знаёмыя з гэтым сацыяльным кантэкстам і тонкасцямі англійскай мовы, то, верагодна, замест гендарна-нейтральнага займенніка беларуская мова вам прынясе “сінгулярных янаў”. А паколькі “зачапіцца” скалькаванаму запазычанню singular they у беларускім (як і ў любым іншым славянскім) моўным і культурным асяроддзі няма за што, дык, магчыма, мова паспрабуе па частках асэнсаваць за вас гэты выраз. Для кагосьці сэнсавызначальным стане слова **сінгулярнасць**, асабліва калі ўлічыць веды ў галіне фізікі, філасофіі або захапленне навуковай фантастыкай, а для кагосьці ўвага сканцэн-

труецца на слове **яны**, якое без кантэксту можа асэнсавацца як імя ўласнае Ян, замацаванае ў свядомасці яшчэ са школьнай праграмы, дзе чытаюць Яна Чачота, Яна Баршчэўскага і Янку Купалу. Можна аднесціся да гэтага тлумачэння іранічна, але сутнасці гэта не зменіць: мова застаецца той “істотай”, якая нараджае і актуалізуе сэнсы, а таксама дае сэнсавую сістэму каардынат сваім носьбіткам і носьбітам.

Гэты артыкул датычыцца моўных абмежаванняў, з якімі сутыкаецца гендарна-небінарныя асобы. Гэты тэкст у большай ступені з’яўляецца каментарам, ніж даследаваннем, паколькі я хачу паразважаць пра тое, як мы разумеем сувязь гендара і мовы. Напісаць гэты артыкул мяне падштурхнулі бягучыя працэсы ўтварэння “небінарных” граматычных і лексічных формаў у рускай мове, што цяпер адбываюцца ў сацыяльных сетках і медыя ў постсавецкіх краінах. Важна распачаць гаворку пра тое, што і як мы робім, калі маем на мэце стварыць гендарна-нейтральныя і гендарна-інклюзіўныя формы. Наколькі глыбока мы разумеем сутнасць гэтых працэсаў асобна ў кожнай мове постсавецкага рэгіёна? У гэтым артыкуле я хачу закрануць праблемы і магчымасці стварэння моўнай прасторы для гендарнай нейтральнасці.

Асноўная праблема палягае ў тым, што ў беларускай мове гендарна-небінарныя асобы не маюць магчымасці казаць пра сябе нейтральна, без прымусовага прыпісвання мужчынскага або жаночага полу, якое так ці інакш дадаецца катэгорыяй граматычнага роду. Гэта значыць, што мова не дазваляе людзям існаваць у іншым стане, па-за межамі жаночасці і мужчынскасці. Тоні лашдэн піша:

Мне ніколі не хацелася быць мужчынам. І мне ніколі не хацелася быць жанчынай. Таму кожны раз, калі было трэба казаць пра сябе (я “чытаў” або я “чытала” кнігу? Я “хадзіла” або я “хадзіў” на вечарыну?), я не мог вызначыцца. Мова вельмі звязаная з нашай ідэнтычнасцю. Тое, што і як мы кажам пра

¹ Гл., напрыклад: Якобсон, Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. В Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 462–482; Зализняк, А. А. Русское именное словоизменение. М.: Наука, 1967.

сябе, вызначае тое, як людзі нас успрымаюць. Мне мова прапанавала на выбар два варыянты, абодва з іх былі далёкімі ад майго вопыту і успрымання сябе. Мяне абцяжарвала неабходнасць раз і назаўсёды выбраць адказ на пытанне: “Хто ты? Дзяўчынка ці хлопчык?”²

Гендарна-небінарныя асобы адчуваюць сваю ідэнтычнасць інакш, чым мужчыны і жанчыны, незалежна ад анатамічнага полу, прыпісанага ад нараджэння. Гендарная небінарнасць – гэта парасонавы тэрмін; ён уключае разнастайныя ідэнтычнасці, якія не ўпісваюцца і/або адмаўляюць традыцыйны, нарматыўны гендар, напрыклад, гендарна-неканформных асоб, агендараў, андрагінаў, некаторых трансгендарных асоб, гендар-квір, гендар-фак і інш. У пэўных выпадках самаідэнтыфікацыя небінарных асоб адбываецца “ўсярэдзіне” традыцыйнага, бінарнага разумення гендару і полу, калі мае месца зрошчванне або сумяшчэнне жаночых і мужчынскіх элементаў, а для іншых асоб небінарнасць мае рацыю па-за межамі бінарнасці, калі традыцыйнае ўсведамленне гендару сэнсу не мае і асоба наогул не асацыюе сябе ні з мужчынамі, ні з жанчынамі. Часам небінарнасць існуе як монаідэнтычнасць, якая спалучае элементы жаночасці і мужчынскасці, а часам – як полігендарнасць, калі адначасова суіснуюць некалькі гендараў, якія могуць праяўляцца ў роўнай ступені або які-небудзь элемент можа пераважаць, прычым часам вядучы элемент можа мяняцца (часам гэтая форма небінарнасці можа называцца гендарнай флюіднасцю).

Небінарнасць можа мець самую розную гендарную экспрэсію. Для кагосьці важна сумяшчэнне, змешванне або адмаўленне традыцыйных візуальных гендарных маркёраў, часам да той мяжы, калі гендарныя прыкметы перастаюць мець сэнс і азначаць гендар. Напрыклад, калі спадніцы, сукенкі, абцасы, дэкаратыўная касметыка не пазнаюцца як “жаночыя” прыкметы або калі барада і валасы на целе – як “мужчынскія”. Некаторыя небінарныя асобы аддаюць перавагу гендарнай нейтральнасці або ўнісекс, калі гендар не чытаецца. А для кагосьці гендарная экспрэсія наогул не звязаная з гендарнай ідэнтычнасцю, таму небінарная асоба звонку можа ніяк не падкрэсліваць сваю небінарнасць і надаваць больш увагі гендарна-нейтральным займеннікам ды інклюзіўным моўным формам. Важна ўлічваць разнастайнасць формаў небінарнасці, так як часам небінарнасць асацыюецца толькі з гендарнай неканформнасцю і наўмысным змешваннем гендарных маркёраў, як, напрыклад, у выпадку з небінарнай асобай Алок Вэйд-Мэнан³. У той час як такое вузкае разуменне небінарнасці можа успрымацца як гвалт у дачыненні да асобы з іншым небінарным гендарам, для каго вонкавая гендарная экспрэсія менш значная⁴.

Дарэчы, напрыканцы ліпеня 2018 г. беларускія ўлады забаранілі ўезд і дэпартавалі Алок з Беларусі. Вось як пра гэта пісалі СМІ (цытаты ў арыгінале):

Тут.бай:

1 августа в Минске должно было состояться выступление Алок Вейд-Мэнон Femme In Public, но мероприятие пройдет без участия этого человека. Его не пустили в Беларусь, сообщают организаторы в Facebook⁵;

“РІА Навіны”:

Поэта-активиста “без пола” не пустили в Белоруссию;

і далей:

Белорусские пограничники не пустили в страну “гендерно-небинарную поэтку-перформерку-транс-активистку” Алок Вейд-Мэнон, планировавшую выступить в Минске⁶;

“Цяперашні час”:

Беларусь не пустила в страну гендерно-небинарного ЛГБТ-активиста Алок, несмотря на безвиз,

і далей:

Белорусские пограничники не пустили в страну Алок Вейд-Мэнон – гендерно-небинарных активиста (говоря о себе, Алок называют себя “они”) индийско-американского происхождения – несмотря на недавно принятый закон, позволяющий иностранцам находиться в стране без визы до 30 дней. По данным белорусского проекта Makeout, который занимается проблематикой и защитой прав ЛГБТ+сообщества в стране и организовывал публичную лекцию с Алок, активиста не пустили в страну, ссылаясь на 30-ю статью в законе „о правовом положении иностранных граждан” в Беларуси⁷;

Village:

Пограничники не пустили в Беларусь гендерно-небинарную поэтку-перформерку-транс-активистку,



Аляксандр Пяршай / Alexander Pershail Erased Q15

Аляксандр Пяршай

102

² тони лашден. “Системная ошибка”: Как я понял, что я квир. Wonderzine, 03.08.2017. [анлайн] <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/experience/228362-queer>. Тут і далей пераклад мой – А.П.

³ На кого подписаться: Квир-дива и активист_ка Алок Вейд-Мэнон. Wonderzine. [анлайн] <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life/240381-alok>.

⁴ Коляда, Эмма. Эссе о внутренней небинарности. MAKEOUT, 19.02.19. [анлайн] <https://makeout.by/2019/02/19/jesse-o-vnutrennej-nebinarnosti.html>.

⁵ “Гендерно-небинарного, небелого человека с американским паспортом” не пустили в Беларусь. Тут.бай, 31.07.18. [анлайн] <https://news.tut.by/society/602879.html>.

⁶ Поэта-активиста “без пола” не пустили в Белоруссию. РІА Новости, 01.08.18. [анлайн] <https://ria.ru/20180801/1525740095.html>.

⁷ Беларусь не пустила в страну гендерно-небинарного ЛГБТ-активиста Алок, несмотря на безвиз. Настоящее время, 01.08.18. [анлайн] <https://www.currenttime.tv/a/29404686.html>.



Экспазіцыя выставы “Бязмежнікі. Іншыя гісторыі беларускага мастацтва”, куратаркі Ганна Карпенка і Сафія Садоўская, Галерэя сучаснага мастацтва “У”, 2019. Фота Сяргея Ждановіча. / The Beyonders. Other Histories of Belarusian Art, exhibition. Curators Anna Karpenko and Sofia Sadovskaya, Y Gallery Contemporary Art, 2019. Photos by Siarhiej Zhdanovich.

ГАННА КАРПЕНКА

112

(даслоўна: горы праўды), якое з канца XIX стагоддзя прыцягвала інтэлектуалаў, мастакоў, пісьменнікаў, захопленых ідэямі камунізму, анархізму ды іншымі моднымі для таго часу плынямі. Зеэман пачынае даследаванне самога месца, яго абшчыны і з’явы маштабнага паломніцтва, збірае каля 2000 розных аб’ектаў і выстаўляе іх на “Monte Verità: the breasts of truth” спачатку ў самім Асконе, а затым у Берліне, Цюрыху, Вене і Мюнхене. Скончыўшы гастролі выставы, Зеэман, аднак, не вяртае дадзеныя яму для экспанавання аб’екты і прапануе мясцовым уладам заснаваць музей Монтэ-Вэрыта на аснове сабранай ім калекцыі. Што з’явілася прычынай, з якой першы незалежны куратар-рэвалюцыянер, які адкрыта выступіў супраць улады музейных інстытуцый у 1969-м, вырашае, што для яго калекцыі неабходны інстытуцыйныя сцены?

Адным з меркаваных адказаў на гэтае пытанне можа быць тое, што само разуменне *архіва як медыума куратарскай дзейнасці* носіць прынцыпова адкрыты характар. Іншымі словамі, архіў, які, у адрозненне ад музейнай калекцыі, захоўвае максімальна поўны сацыяльны, культурны і палітычны кантэкст сваіх аб’ектаў (у форме дакументаў, лістоў, сведчанняў, фотаздымкаў, чэкаў, нататак і г.д.), жыве тады, калі да гэтага архіва ёсць доступ, калі ён з’яўляецца публічна адкрытым, калі з вопыту індывідуальнага збіральніцтва ён ператвараецца ў форму калектыўнай рэфлексіі. Дадзенае сцвярджае можа падавацца спрэчным, асабліва калі прыняць да ўвагі дыхатамію асабістага і публічнага, індывідуальнага і сацыяльнага. Апублічаны асабісты архіў — гэта ўжо не архіў іх уладальнікаў, якія адбіраюць, арганізуюць і захоўваюць

тую ці іншую інфармацыю ў адпаведнасці са сваімі патрэбамі і мэтамі. Дэманстраваны ў адкрытым доступе архіў таго ці іншага чалавека набывае сацыяльнае вымярэнне, бо аналізаваныя ў ім элементы кожны раз надзяляюцца сэнсам, у залежнасці ад таго, хто і як працуе з архівам. У адрозненне ад музейных калекцый, архівы захоўваюць так званыя другасныя гісторыі (secondary stories), пакідаючы магчымасць для маргінальных і выключаных з іх асноўнага гістарычнага наратыву сюжэтаў быць аднойчы актуалізаванымі і расказанымі.

Характэрна, што ў 1870-я, па словах яшчэ аднаго легендарнага куратара Ж.Ю. Мартэна, многія арт-прафесіяналы былі накіраваныя на тое, каб збіраць максімальную колькасць інфармацыі і ствараць цэнтры дакументацыі для вывучэння сучаснага мастацтва⁴. Такія цэнтры створаны не былі, але практычна кожная са значных фігур сярэдзіны стагоддзя, уключаючы Харальда Зеэмана, Люсі Ліпард, Каспера Кёніга і самога Жана-Юбера Мартэна, сабрала свае індывідуальныя архівы як альтэрнатыву класічнай музейнай калекцыі, з аднаго боку, а таксама форму і спосаб стварэння некласічнага гістарычнага наратыву, які ўключае “індывідуальныя гісторыі”, — з іншага.

У канцы 60-х гадоў XX стагоддзя ў Мінску ў клінічнай бальніцы для пацыентаў з псіхічнымі разладамі (названай у народзе “Навінкі”) лекар-псіхіятр Віктар Круглянскі збірае ўласны архіў. У яго трапляюць малюнкi пацыентаў клінікі, нататкі, фатаграфіі, вынікі арт-тэрапеўтычных тэстаў, а таксама пра-

⁴ Alessandrini, M. Curatorial Archives in Curatorial Practices. SALT 023, 2018, p. 141.



PORTISANKA #34, 2020

113

цы вядомых беларускіх мастакоў, з якімі Круглянскі быў добра знаёмы, — Аляксея Жданава, Генадзя Хацкевіча, Вадзіма Кошкіна, Сяргея Кірушчанкі.

Калі ў траўні 2018 года галерэя сучаснага мастацтва “У” прапанавала нам з Сафіяй Садоўскай зрабіць выставу, звязаную з так званай інклюзіўнай тэмай у сучасным мастацтве, першай складанасцю, з якой мы сутыкнуліся, была праблема вызначэння. Дэвіянтнае, прымітыўнае, інклюзіўнае, ар-брут, артэ-павэра, мастацтва аўтсайдараў, мастацтва псіхічнахворых — ніводнае з гэтых азначэнняў не апісвае карэктна з’яву, актуалізаваную ў дыскурсе сучаснага мастацтва з сярэдзіны XX стагоддзя, але якое існавала, відавочна, і да гэтага на скрыжаванні мастацкага і сацыяльнага дыскурсу, часта лакалізаванае менавіта ў медыцынскіх установах адмысловага тыпу. Сваю выставу мы ў выніку назвалі “Бязмежнікі”, каб падкрэсліць дыскурсіўны статус мастацтва творцаў, якія заўсёды знаходзяцца за межамі таго ці іншага магістральнага наратыву, няхай гэта будзе гісторыя мастацтва, гісторыя грамадства або гісторыя медыцыны.

Знаёмства з архівам псіхіятра Віктара Круглянскага адбылося для нас даволі містычным чынам. Звярнуўшыся да мабыць, самага вядомага ў мастацкіх і культурных колах лекара-псіхіятра Алега Айсберга, мы з Соняй даведліся, што быў у Навінках такі псіхіятр, апантаны мастацтвам, і нават праводзіў у клініцы выставы прац пацыентаў, на якія збіраўся ўвесь сталічны бамонд. Але ні пра калекцыю Круглянскага, ні пра яго самога на той момант немагчыма было знайсці ніякіх звестак. Стары калектыў клінікі даўно замяніла новае пакаленне

лекараў, мноства прац, якія ўпрыгожвалі сцены Навінак і былі створаныя, да прыкладу, Генадзем Хацкевічам⁵, былі зафарбаваныя альбо вынесеныя на сметнік. Пачынаючы працаваць над выставай, мы з Сафіяй аказаліся ў класічнай для беларускіх куратараў сітуацыі, ёміста апісанай працай Аляксея Лунёва як “Нічога няма”.

Прыехаўшы ў госці да мамы, я падзялілася з ёй навіной аб праекце, над якім мы працуем, і разам з тым пажалілася, што мы нічога не захоўваем і не беражам. І як я здзівілася, калі мама раптам заявіла, што Віктар Круглянскі быў неаднаразова ў нас дома, ён не проста сябар сям’і, але яшчэ і муж сястры маёй бабулі. І працягваючы тэлефон яго сына Ігара, мама сказала сваё традыцыйнае: “Не ный!”

У лютым 2019 года я ўпершыню ўбачыла калекцыю псіхіятра Віктара Круглянскага, якая была пяшчотна вывезеная ў выглядзе пяці поліэтыленавых мяшкоў з унікальнымі працамі, сабранымі ў перыяд з 1962 па 1998 гады, з лепшча яго сынам Ігарам. Калекцыя праляжала ў склепе іх хаты больш за 20 гадоў і знаходзілася ў жаласным стане, пакрытая грыбком і цвіллю. Дзякуючы спагадлівасці рэстаўратараў з Нацыянальнага архіва Мінскай вобласці мы з Сафіяй Садоўскай за кароткі час прывялі працы ў экспазіцыйны стан, ачысціўшы ад небяспечнай цвілі і паказавшы ў фармаце “Калекцыі Віктара Круглянскага” на выставе “Бязмежнікі. Іншыя гісторыі беларускага мастацтва”, якая праходзіла ў галерэі сучаснага мастацтва “У” з 11 траўня па 3 ліпеня 2019 года.

Архіў Віктара Круглянскага мы назвалі калекцыяй не выпадкова. Сабраныя лекарам-псіхіятрам на працягу некалькіх

⁵ Мастак Генадзь Хацкевіч апынуўся ў Навінках пасля спробы ў 1987 годзе захапіць самалёт, каб трапіць у Парыж. Зрабіў у шпіталі серыю вітражоў, якія дагэтуль захаваліся ў калідорах ваддзялення.

Не кнігі, а вуліца адкрыла мне рот, як лыжка лекара.
Адна за адной, вуліцы прадставіліся імёнамі забойцаў.
У дзяржаўных архівах вокладкі прыраслі тромбамі да ўліковых кніг акрываўленых.

У маленькай кватэры я збудавала з сябе асобны пакой, засяліла яго калібанамі планаў на будучыню.

Будучыня, што ходзіць па раскладзе грамадскага транспарту, ад запарка да цырка, будучыня.
Хто навучыў цябе гаварыць, будучыня?
Які твай алібі на архівы, на вуліцы, на кватэры, будучыня?

У сумцы, якая прымала – праз тры вайны – пасведчанні аб нараджэнні мерцвякоў, бабуля хавала ад мяне шакалад.
Сумка адкрывалася як рот, што крычыць.
Дзве спражкі назіралі за мной праз сцены, праз дні, праз джаз.

Хто навучыў цябе, сумка, быць спрашным тварам?
Цалую спражкі, клянюся быць тваім служкам.

Жнівень. Яблыкi. У мяне нікога няма.
Яблык паспеў – вось мне і сям'я.

І чацвераногі стол замест кама.

У храме Гастраному я стаўлю сябе, як свечку, у чаргу

да жрыцы, што ахоўвае веды коштаў на мяса, цнатлівасць упаковак з малаком.
Мая будучыня – што застанецца, крыху рэшты.

Будучыня, што ходзіць па раскладзе грамадскага транспарту.
Вуліцы прадставіліся імёнамі забойцаў, а я збудавала з сябе асобны пакой, у якім памяць – нелегальная імігрантка праз час – бясконца прыбірае за ўяўленнем.

У пакоі, дзе памяць здымае бялізну з ложкаў – бялізну, што тромбам прырасла да матрацаў, я цалую

яблычкі – мае брацікі, цалую спражкі, што назіраюць за намі праз сцены, праз дні, праз джаз; шакалад з сумкі, якая прымала – праз тры вайны – пасведчанні аб нараджэнні мерцвякоў!

Прымай мяне, яблычак.

най і мастацкай практыкі. Іншымі словамі, архіў для куратара і ёсць яго мастацкі медыум.
Архіў Харальда Зеемана альбо архіў Каспера Кёніга — гэта не выпадкова адабраныя аб’екты і дакументы, але тыя, што захоўваюць сувязь з сацыяльна-палітычным і гістарычным кантэкстам свайго з’яўлення і даюць магчымасць выбудаваць дадатковы кантэкст і сэнс ужо з пазіцыі сучаснасці.
Да прыкладу, леташняя выстава ў n.b.k у Берліне “A 37 90 89 — the Invention of Neo-Avant-Garde” была прысвечана легендарнаму месцу ў Антвэрпэне ў 1969 годзе і была цалкам пабудавана на асабістым архіве К. Кёніга, які сабраў унікальную дакументацыю таго часу, пачынаючы ад лістоў з членскімі ўнёскамі для першага месяца існавання галерэі і заканчваючы фатаграфіямі кухонных вячорак неаавангардыстаў канца 1960-х, для якіх іх мастацкая практыка была неаддзельнай ад практыкі што-дзённай.

Архіў, у адрозненне ад калекцыі, першапачаткова валодае інтэнцыяльнасцю быць крытычным і актуальным у іншым кантэксце. У гэтым яго арганічная сувязь з практыкай турыравання. Тут неабходна растлумачыць, што мой пераклад тэрмінаў curatorial (турыраванне) і curating (куратарства), магчыма, не з’яўляецца дакладным: дадзеныя тэрміны — калькі з ангельскай мовы. У гэтым выпадку я абапіраюся на розніцу паміж curatorial і curating, дадзеную Марыяй Лінд, куратаркай і тэарэтыкам сучаснага мастацтва: у адрозненне ад больш інструменталізаванага куратарства (curating), турыраванне (curatorial) мае канцэптuallyную прыроду і адлюстроўвае метад і спосаб выбудоўвання куратарскага наратыву, таго, якім чынам шматлікія аб’екты, ідэі, сэнсы, рэферэнцыі і дадатковыя кантэксты выбудоўваюцца ў адзіную карціну. Іншымі словамі, турыраванне ёсць спосаб пабудовы канцэптuallyных сувязяў, а не метад збірання і экспанавання аб’ектаў.

Архіў, які разумеецца ў цесных узаемаадносінах з практыкай турыравання, набывае важнае значэнне як альтэрнатыўнае — адносна класічных стратэгій — фармаванне гісторыі мастацтва, спосаб абыходжання з памяццю, што дазваляе ўтрымліваць у полі бачнасці непапулярныя, маргінальныя і так званыя другасныя (secondary) гісторыі. І калі для калекцыі выбіраюць “лепшае”, то архіў убірае “важнае” для таго, хто гэты архіў збірае, а важнасць таго ці іншага аб’екта вызначаецца кантэкстуальна.

Для беларускага мастацкага поля, у якім дамінуючыя наратывы моцна прывязаныя да такіх жа дамінуючых над незалежнымі супольнасцямі інстытутаў, “Іншыя гісторыі беларускага мастацтва” пакуль застаюцца ў статусе “Бязмежнікаў”, даючы, тым не менш, магчымасць фармавання ўласнага архіва і ўласнага куратарскага вызначвання. **ка**

дзесяцігоддзяў артэфакты адлюстроўвалі яго гарачае захапленне адначасова і мастацтвам, і псіхіятрыяй. Па словах сына Круглянскага Ігара, “бацька быў добра вядомы сярод мастакоў, музыкаў, паэтаў і, як прынята было казаць, творчай інтэлігенцыі Мінска 1970-х – 80-х”⁶, сябраваў з Кімам Хадзеевым і Барысам Заборавым. Будучы гарачым калекцыянерам-збіральнікам, В. Круглянскі, акрамя мастацтва сваіх пацыентаў і мастакоў, якія апynuліся ў Навінках, усё жыццё збіраў літаграфіі і лінагравюры. У яго калекцыі — раннія працы Барыса Заборова, Ігара Кашкурэвіча і іншых. Тая частка калекцыі, што трапіла да нас і была паказана ўпершыню ў такім выглядзе на выставе, уяўляла сабой часткова сістэматызаваны збор, у якім можна вылучыць дзве асноўныя групы прац. Так званыя ананімныя або безыменныя творы, якія відавочна належаць пацыентам самога Круглянскага альбо яго калег. Другая група — падпісаныя ў дар “доктару Круглянскаму” работы вядомых беларускіх мастакоў Аляксея Жданава, Сяргея Кірушчанкі, Генадзя Хацкевіча і Вадзіма Кошкіна, з якім Круглянскага звязвала шматгадовая дружба. У адрозненне ад калекцыі літаграфій і лінагравюры, аб’екты калекцыі, якую сам Круглянскі пазначыў як “мастацтва псіхічнахворых” і нават сабраў макет кнігі-каталога з назвай “Геніяльнасць або цемрашальства”, трапілі ў большасці выпадкаў да доктара бязвыплатна. Звяртаючыся па дапамогу “адкасіць ад войска”, некаторыя беларускія мастакі аддавалі свае працы ў падзяку за спрыянне.

Пацыенты ж Навінак у прынцыпе не мелі права голасу і магчымасці распараджацца сваёй творчасцю. У тыя часы іх працы расцэньваліся хутчэй як элемент тэрапіі, але Віктар Круглянскі бачыў у іх мастацтва. Пацвярджэннем гэтаму служаць прынамсі дзве вядомыя нам выставы напрыканцы 1980-х, якія доктар Круглянскі арганізаваў проста на тэрыторыі клінікі. Яны не мелі статусу выставы, але збіралі “па званку” шматлікіх сяброў Круглянскага, якія прыязджалі паглядзець на асаблівае мастацтва. Больш за тое, для правядзення згаданых вышэй экспазіцый Круглянскі спецыяльна адабраў і аформіў у паспарту работы з серыі “Марсіянскія хронікі” Аляксея Жданава, захаваліся таксама запісы і схема экспазіцыйнай развескі прац, зробленая Круглянскім.

І ўсё ж чым з’яўляўся збор доктара Круглянскага — архівам ці калекцыяй? Гэтае пытанне здаецца мне прынцыповым у кантэксце аналізу куратарскай практыкі і працы з архівамі як яе фундаментальнага элемента. Мая здагадка заключаецца ў тым, што ў выпадку з Віктарам Круглянскага мы маем справу з калекцыяй, а не куратарскім архівам. У адрозненне ад збірання і селектыву тых ці іншых работ, якія характэрныя і для калекцыі, і для архіва, апошні мае важны модус, звязаны менавіта з практыкай турыравання. Архіў, як і выстава, з’яўляецца для куратара пэўным выказваннем, якое, у сваю чаргу, выступае вынікам даследчай, крытыч-



Вокладка каталога Віктара Круглянскага. З архіва В. Круглянскага (перадазена І. Круглянскім). / The cover of the catalogue by Viktor Kruglyanski. From the archive of V. Kruglyanski (given by I. Kruglyanski).

^[1] З даследчага інтэрв'ю з Іграм Круглянскім. Г. Карпенка, сакавік 2019.



Жанна Гладко. Сўмапартрэт з серыі "На нажах", з праекта "Inciting Force", 2016. /
Zhanna Gladko. Self-portrait series "To be at sword's points", from the cycle "Inciting Force", 2016.