

дзяця, не–дарослы, залежны (чалавек), які паступіў у рас–параджэнне іншага”¹¹. Цікава, што ў шматлікіх мовах слова “дзяўчынка” ніякага роду, што маркіруе сістэму патрыярхальнай іерархіі і выбудоўвае дыспазіцыю ўлады. “Дзяўчынка” — гэта прыніжальнае найменне, якое не толькі пазбаўляе жанчын 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 прафесійным або паўпрафесійным пазіцыям, звязаным з сістэмай абслугоўвання машынерыі мастацтва. Такая практыка рас–паўсюджваецца і на вялікія жаночыя постаці ў гісторыі мастацтваў — на мастачак ці тых жанчын, якія стваралі цэлыя інфраструктуры, 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 тья творы мастацтваў, якія ў савецкі час былі маркіраваныя як нонканфармісцкія або не зусім падпадалі пад канон са–црэалізму. Так дзякуючы Аладавай у калекцыі музея апынуўся Ізраіль Басаў. Валерыя Бархатава¹² 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 бюро–краты задзейнічаць неабходныя рэсурсы, каб сам клуб стаў магчымым. Бархатава таксама займалася аб’яднаннем усіх фотаклубаў Беларусі, дапамагала з арганізацыяй знакамітай “Фатаграфікі”¹³. Ірына Сухій¹⁴ з’яўлялася не толькі фатографкай, удзельніцай вядомай арт–фота–рок асацыяцыі “Беларускі клі–мат”, 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 значнымі 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”¹⁵. Валерыі Лабко апісвае Ірыну Сухій як “маму маладой беларускай фатаграфіі”¹⁶. І на–ват такую інстытуцыйна фундаментальную постаць, як Але–на Аладава, уаўляюць 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–ючы абсалютную полавую іерархію, заснаваную на сям’і”¹⁷. 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?”¹⁸ 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 ў форме бюста Леніна. Аددзел культуры і ідэалогіі Віцебска палічыў дадзёную 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 інстытудыі 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 усе — 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, зробяць 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 Ганчаро–вай паслужыла вядомая фраза, якую прыпісваюць Леніну: “Лю–бая кухарка можа кіраваць дзяржавай”. Гатаванне як выключна жаночаясфераштодзённагабытавогаабслугоўваннясыям’іста–

ла цэнтральным элементам яе інсталяцыі. Адначасова з гэтым бюст Леніна таксама адсылае да сфармаванай культуры кухон–ных гутарак пра палітыку, калі крытыка гучыць, аднак не выходзіць з прыватнай сферы ў публічную. Іранічна таксама і тое, што ўздзеянне прыватызацыі палітычнага адчула на сабе мастачка. Многія мастачкі і культурныя работніцы і работнікі падтрым–лівалі яе ў асабістай гутарцы, на ўзроўні кухонных размоваў, але ніхто не салідарызаваўся з ёй публічна. Салідарнасць у выглядзе крытычнага артыкула, выставы ў прыватнай інсты–туцыі іншага горада маглі стаць для Анастасіі той ахоўнай граматай, якая ў кароткай або ў далёкай перспектыве магла яе абараніць, аднак гэтага не здарылася.



название проекта, автор, год
project name, author, year

XXXX

Мастацтва не існуе па-за гендарнай перспектывай, не жыве ў вежы са слановай косці — яно ўпісанае ў існуючы парадак. Больш за тое, менавіта сфера мастацтва аказваецца своеасаблівай лакмусавай паперкай тых палітычных, папрыярхальных, 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 спруктур 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 [сучас– нага мастацтва — заўв А.С.] месца 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.

^[1] Абрамова, Евгения. “Менеджер” vs. “девочка”. Colta, 13.06.2013. [онлайн] http://archives.colta.ru/docs/21801.

^[2] Больш падрабязна глядзіце: Сцебур А. Валерыя Бархатава // Гісторыя беларуская фатаграфіі. — Мінск: Месяц фатаграфіі ў Мінску, 2019. — С.110–113.

^[3] Выстава міжклубнай фатаграфіі «Фотаграфіка» праходзіла ў Мінску з 1971 па 1989 год і была адной найбуйнейшых выстаў у СССР. Гэта была сапраўдная выстава–блэкбастар. Больш падрабязна глядзіце: Амяльковіч Д. Фотаграфіка // Гісторыя беларуская фатаграфіі. — Мінск: Месяц фатаграфіі ў Мінску, 2019. — С.306–309.

^[4] Больш падрабязна глядзіце: Садоўская С. Ірына Сухій // Гісторыя беларуская фатаграфіі. — Мінск: Месяц фатаграфіі ў Мінску, 2019. — С.194–199.

^[5] Интервью с Александром Лосминским. Личный архив Антонины Стебур, 5 марта 2019 года.

^[6] Лобко В. Встреча с легендой. На форуме ЗНЯТА, 14.08.2007. [онлайн] https://forum.znyata.com/viewtopic.php?f=52&t=2530&start=320.

^[7] Поллок, Г. Видение, голос, власть: Феминистская история искусства и марксизм. В Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005, с. 219.

^[8] Больш падрабязна глядзіце: Sosnovskaya Olia. Of our women. [available online] http://oliasosnovskaya.com/of-our-women/.

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