**Тело в современной визуальной культуре**

«Время отцов, материнская порода, как сказал об этом Джойс; и в самом деле, мысленно возвращаясь к имени и судьбе женщин, мы думаем в большей мере о пространстве, порождающем и образующем роды, чем о времени, становящемся историей». Однако хрупкая гомогенность женского пространства сохраняется только на уровне абстрактных размышлений о бытии. В случаях, когда о нем говорится как о социальной, населенной людьми реальности, которая оказывает влияние на формирование и самовыражение личности, неизбежно проявляются противоречия, вызванные механизмами власти. Разделенные на публичную и частную сферы пространства, которые порождают, выражают и подтверждают идентичность, становятся «мужскими» и «женскими» и превращаются в посредника скрытых асимметричных отношений власти или в замаскированное выражение манипулирования, доминирования и субординации.

Западная культура существует как пространство отца, монотеистическое единство которого поддерживается радикальным различием полов. Без этой пропасти между полами, писала Кристева, «без этой локализации полиморфического, оргазмического тела, желающего и смеющегося, в другом поле, было бы невозможно, в символическом пространстве, изолировать принцип Закона — Одного, Возвышающего, Трансцендентного гаранта идеальных интересов сообщества». Женщина является другой - полом, выражающим полиморфизм, страстное желание и чувственность, поэтому ее стремление попасть в символический порядок осуществимо только через отказ от тела матери. Поддержание связей с ним в патриархальном обществе означало бы маргинализацию, потому что вхождение в сферу Символического здесь может быть достигнуто только через отождествление с отцом посредством усвоения его порядка и речи. «Как женщина, я не имею своей страны», — писала Вирджиния Вулф. В том же духе Урсула ле Гуин отмечала, что «на картах, составленных мужчинами, существуют огромные белые пятна, terra incognita, где и живет большинство женщин».

Непознаваемый континент - особенно часто употребляемая метафора женского. Экзистенциональный опыт женщины противится бинарности, разрушает границы в бинарных оппозициях «я другой», «субъект объект», «внешнее внутреннее». Ее тело символизирует непрочность дихотомии «жесткий гибкий». Поэтому для логоцентрического сознания оно кажется непознаваемым, подозрительным и отождествляется с угрозой. «Как стало возможным, что на Западе, в наше время, женское тело было сконструировано не просто как нехватка или отсутствие, но на более сложном уровне как просачивающаяся, неконтролируемая, растекающаяся жидкая субстанция, которой не хватает не столько или не просто фаллоса, но, скорее, средства самоудержания - это не просто треснувшая или прохудившаяся кастрюля, подобно давшему течь кораблю, но бесформенность, которая заполняет любую форму, нарушение, угрожающее порядку?» - спрашивает Элизабет Гросс и тут же отвечает, подчеркивая, что «метафорика неконтролируемости, амбивалентности между неудержимым, фатальным влечением и сильным отвращением, с потаенным страхом поглощения, ассоциация феминности с вирусом и беспорядком, неопределенность границ женского тела (особенно, но не только, в связи с началом созревания и в случае беременности), способность к циничному совращению и обольщению вполне могут быть функцией защиты телесности извне; это текучие состояния, которые мужчинам хотелось бы исключить из их саморепрезентации». Ссылаясь на Люс Иригарэ, Гросс отмечает, что «эта боязнь текучего, вязкого, полузрелого или неопределенного связана с культурной нерепрезентируемостью флюидов в рамках господствующих философских моделей онтологии, их имплицитной связью с феминным, материнским, телесным и всеми другими элементами, лишенными привилегии самотождественного, единого, устойчивого».

Для рационального взгляда, акцентирующего восприятие на этой проблеме, способность женского тела изменять объемы вызывает беспокойство. Морфологически оно является подозрительным, потому что не умещается в установленные нормы (мужского тела). Особенно это относится к телу матери, которое отрицает символический порядок отца par excellence. В этот мир мы приходим через ее тело, трансформирующееся во время беременности и родов, отрицая тем самым знание о фиксированной, видимой, четкой форме - о вечности и неделимости единства. Тело, которое знаменует начало и конец, является источником жизни и смерти. Кристева в связи с этим говорит об «отвратительном» (abject), возникающем в гетерогенном и амбивалентном пространстве «между». «Отвратительное — это то, что отпадает от тела, оставаясь несводимым к оппозициям "субъект объект" и "внутреннее внешнее", - отмечает Гросс. - Отвратительное неизбежно является частью обоих взаимоисключающих терминов, но не может быть отождествлено ни с одним из них по отдельности». Отвратительное разрушает сложившиеся правила, нарушает порядок, гомогенность социальной и индивидуальной системы, поэтому воспринимается как опасность, означающая осквернение. Разрушающее оппозиции субъекта/объекта, внешнего/внутреннего, единства/ множественности (а вместе с тем и символический порядок) тело женщины вызывает ужас и отвращение. Женское тело наделено монструозной привилегией сочетать в себе чары и ужас. Эта логика обольщения и отталкивания в высшей степени значима; психоаналитическая теория использует ее в качестве фундаментальной структуры механизма желания и, тем самым, установления невротического симптома: истерический спазм переходит в тошноту, отделяясь от объекта». Тело матери, знаменующее собой порог экзистенции (где исчезает разделение человеческого и иного бытия, а также какие-либо демаркационные знаки), очаровывает и вызывает страх, являясь в одно и то же время девственным и оскверненным, святым и адским, привлекательным и отвратительным. В нем сконцентрирована вся противоречивость бытия, поэтому abject становится одним из самых многозначных способов выражения в стремлении «описать» (визуализировать) темный континент женского/материнского.

Произведения Лейлы Каспутене, литовской художницы, тесно связаны с понятием «отвратительного». Создавая свои картины, она вновь и вновь возвращается к теме генерирующего, преобразующегося тела женщины матери, отрицающего четкие границы формы. В своих картинах, объектах и инсталляциях Лейла Каспутене раскрывает самые интимные, пребывающие во мраке неизвестности аспекты женского бытия - начиная от физиологии родов и кончая мифологизированными ритуалами. Картины «Змеи чрева Земли» (1991) (ил. 1), «Черный дождь» (1993) сами становятся актами «магического» сотворения (creation - procreation). Словно возникший в бесновании шаманского ритуала хаос стихийных мазков превращается в образ женщины-вульвы, рожающей змей, вновь готовый раствориться в бесформенной круговерти цвета, фактуры, линий. Л. Каспутене отказывается от доминирующих в культуре тенденций изображать обнаженные тела женщин в качестве гладких, «отполированных» поверхностей, назначение которых — быть совершенными объектами вожделения гетеросексуального мужчины и вызывать вуаеристическое наслаждение, предохраняя наблюдателей от вызывающей беспокойство, бросающей в дрожь плоти.

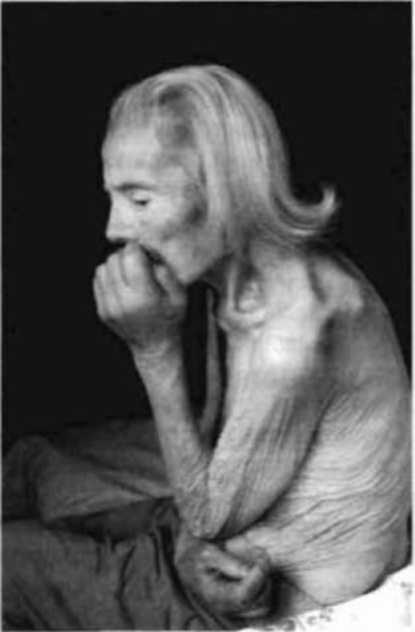
Художественное восприятие она обогащает аспектами осязания - фактура красок, коллажи из змеиных выползков и человеческих волос шокируют, провоцируя физиологические ощущения и вызывая отвращение. То, что культура укрощает, подавляет в выражениях женской сексуальности, в картинах Л. Каспутене раскрывается со всей первозданной силой. Они знаменуют противоречивую синхронность регресса (погружение в бесформенность) и регенерации. Сокрытая в теле женщины мощь сотворения и деструкции (жизни и смерти) здесь осмысляется через тактильные средства выражения, которые отрицают чистую визуальность, ясность формы. Л. Каспутене пишет картины, накладывая краски руками и сознательно подчеркивая аморфность субстанции, которая раскрывается в пастозных мазках, стекающих по поверхности холста струйках краски и в топких фактурах смолы, клейкость и слизь которых становятся метонимическим образом тела женщины матери (неопределенного бытия «между»).

Вязкость, которая является отрицанием смысла и уничтожением демаркационных знаков определенности, Мэри Дуглас описывает следующим образом: «Вязкое — это состояние, граничащее с твердым и жидким. Это поперечный разрез процесса изменения. Его нестабильность не приводит к вытеканию. Оно - мягкое, податливое и легко сдавливается. Его поверхность сопротивляется скольжению. Его клейкость - это ловушка, она прилипает как пиявка; она всячески стремится разрушить границу, отделяющую ее от нас. Длинные "нити", свисающие с моих пальцев, заставляют меня чувствовать, как моя субстанция сама переходит в состояние липкости». Стремление осмыслить материнское пространство (олицетворяющее взаимодействие, уничтожение оппозиции субъект объект, отрицающее строгие противоречия наружности/внешности тела) через разрушение оппозиции «я другой» характерно для произведений Л. Каспутене. Стремясь к выражению гетерогенности морфологии женского, она «вскрывает» целостную поверхность холста - женской плоти («Черный дождь», «Меа culpa»). «В художественной традиции обнаженное, неуправляемое сексуальное тело подавлено с целью удержания единства и целостности субъекта взгляда. Эстетические формы голливудского кинематографа и порнографических картинок точно так же превращают женское тело в совершенный объект желания для гетеросексуального зрителя-мужчины. Но фильмы ужасов разрушают границы репрезентации и «захватывают» пространство зрителя, вызывая разнообразные физические реакции - от прикрытия глаз до неприятных ощущений в желудке (вплоть до тошноты)». Однако в картинах Л. Каспутене художественные приемы, посредством которых выражается исчезновение единства формы, служат не просто для обозначения предельного (шокирующего) состояния тела. Ведется поиск новых смыслов через выражение того, что в патриархальной культуре было вытеснено или объявлено неполноценным.

В композиции «Меа culpa » (1997) представлен автопортрет женщины, своеобразно интерпретирующий и изменяющий религиозную иконографию. Наперекор христианским (и патриархальным) канонам, при соблюдении которых картины с изображением Св. Девы Марии (богоматери) излучают неиссякающее спокойствие и духовную гармонию, экспрессивная живопись Л. Каспутене выражает бесконечный трагизм материнской судьбы. В композиции она использует рентгеновские снимки больных детей, которые словно раны (стигмы?) разрушают непрерывность гладкой, плоской поверхности. Усеянная полостями фигура беременной женщины «покрывается трещинами». Она «лопается», разрушая целостность тела (человека, картины), раскрывая глубины аморфной темноты (бесформенности) чрева, а лицо, искаженное истерическим хохотом или неартикулируемым криком, выражает пропасть духовной и физической муки. Отрицая императив взгляда и контроль (и самоконтроль) тела, картина Л. Каспутене в итоге отрицает каноны изображения и женщины, и святой. Созданная ею мадонна для часовни в Ди (Die) принимает судьбу не столько (только) сердцем (чувствами), сколько чревом — всею своею телесностью, которая отрицает ограничения формы, взгляда, рационального знания. Осмысляя сокрытый от зрителя тайный автобиографический опыт, Л. Каспутене раскрывает синкретическое ощущение бытия, в котором образ матери (женщины) воплощает бытие, отрицающее границы жизни смерти.

Тема условности границ тела по-своему варьируется в творчестве Эгле Гинейтите (цикл «Спаривание», 1997) и Асты Растаускене (цикл «Тело», 2000). Их картины изображают превратности нахождения на полпути между формой и бесформенностью, становлением и дезинтеграцией. Художниц вдохновляет идея трансформации, которая передается через ощущение осязания, уничтожающего оппозиции «я/ другое», «внутреннее/внешнее». Они отказываются от красочности картин (важного, стимулирующего зрение фактора), ограничивая палитру сдержанной гаммой охры, черного и белого цвета. Поверхность холста покрывается щадящими, но энергичными мазками, намечающими контуры женского силуэта, которые сливаются с фоном, разжижаются и опять приобретают человеческий облик. Картины художниц наглядно иллюстрируют мысль Кристевой о том, что для утверждения женского тождества наиболее благоприятной является семиотическая (доязыковая) среда, в которой материнская чувственность еще не заглушена символическим порядком. «Я верю в силу слова, - писала А. Растаускене в аннотации к каталогу своей выставки, - однако когда ты балансируешь между утратой и обогащением, которые присутствуют в уходе за умирающей бабушкой и ожидании рождения дочери, общение происходит через прикосновение к пролежням уходящего тела и через их бинтование, через обмывание тела, уже находящегося на полпути между двумя мирами; или через поглаживание существа, находящегося в раздувшемся животе». Осмысляющее трансформацию женское тело становится точкой опоры для творчества художниц и связывает его содержательную форму с ощущением осязания. В произведениях Э. Гинейтите, Л. Каспутене, А. Растаускене тела раскалываются, раздваиваются, уничтожают демаркационные отметки и сливаются во взаимосвязи, воплощая безудержное изменение.

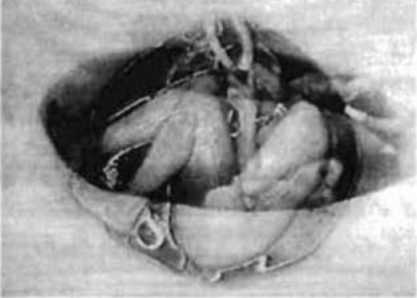
Тело матери в западной культуре — чувствительная тема. Возвысив Св. Деву Марию за ее ("уникальную способность быть одновременно и девственницей, и матерью, западное христианство проецировало эту фантазию на всех женщин, - пишет Анна Айзек, — вместо плодовитой и чувственной богини, раскрывающейся нам в своей сексуальности и радостях деторождения, наша культура умудрилась создать совершенно асексуальный образ материнства». Из этого следует, что во имя утверждения тождества других мать должна отказаться от женской (связываемой с эротизмом) идентичности. Чувственное тело матери - единственный объект младенческого подсознательного желания - на уровне нормативных структур дисциплинируется и знаменует собой строжайшее табу. В данном контексте серия фотографий Ирены Гедрайтене «Портрет матери» (1998) (ил. 2) поражает неконвенционалъностью замысла и силой воздействия. Она смело отказывается от ортодоксальных правил изображения матери.



«Портрет\* не вписывается ни в канонический образ мадонны, ни в канон «матушки-старушки\*. Создавая образ неидеализированной старой женщины, Ирена Гедрайтене преступает самые суровые запреты. Первое отрицание запрета - изображение обнаженного тела матери. Цветные фотографии, тонко передающие розоватые оттенки и фактуры увядающей кожи, провоцируют ощущения осязания и передают чувственность тела, которому в патриархальной культуре навязываются свои правила изображения. Оно служит для сублимации мужских страхов и желаний и обычно преподносится идеализированно очаровательным или демонически пугающим. Карен Хорни отмечала, что подсознательный страх перед женщиной вызывает у мужчины неадекватные, крайние реакции, связанные или с выражением презрения, или с обожанием. Однако И. Гедрайтене отказывается от этих клише. Изображение тела матери так далеко от фетишистских, традиционно присущих изображению тела женщины практик, что теряет открыто выраженную сексуальность. В нем наблюдается скорее нарушение правил эстетизма, ведь это - тело старой женщины, которое нормативная система оставляет за пределами художественного созерцания. «Феминность, как она сконструирована в этой культуре, - это лишь краткий эпизод в жизни женщины», - утверждает Анна Айзек. «Переход в средний возраст маркирует утрату той единственной версии феминности, которую эта культура может предложить женщинам». Но И. Гедрайтене создает фотографии, отказываясь от ограниченного понимания женственности. Через отрицание мифа молодой красавицы она расширяет временные горизонты риторики о теле женщины. В «Портретах матери» актуализируется и матрилинейная генеалогия, которая в символическом пространстве отца погружается в небытие. Совокупность христианских ценностей, поэтизирующая связи матери-сына, не оставляет места для отношений дочери-матери. Поэтому изображая тело матери открыто, без приукрашивания, И. Гедрайтене осмысляет то, о чем нормативный дискурс умалчивает. Фотографии дают иное понимание тендерной идентичности, сексуальности, тела женщины/матери и пересматривают стереотипы его репрезентации. Переосмысляются отношения с мамой, а через них - и со своим женским тождеством.

Утрачивая связь с обволакивающим пространством матери, женщина становится слабым беспанцирным ракообразным. Как куколке, ожидающей трансформации, ей важно чувствовать льнущую, связующую близость сферы матери. Ссылаясь на Филис Гринакр (Phyllis Greenacre), Дональд Каспит (Donald Kuspit) утверждает, что «ремни, шнуры и ленты - и другие предметы, которые связывают и удерживают, - возводят в апофеоз ощущаемую кожей близость с матерью, абсолютную зависимость и привязанность к фаллической женщине». Между тем в художественной практике используются упакованные, перевязанные, опутанные объекты или произведения, созданные посредством наматывания матерчатых (бумажных) полос. Именно таким образом сформированы «Древо жизни» (1998) Лигиты Марцинкявичюте, «Интерьер» (1993), «Солнечный пейзаж» (1994), «Растение» (1995) Эгле Паулины Пуките, в которых художественный замысел осуществляется не посредством подбора, приспосабливания объектов, а посредством наматывания, бинтования, пеленания объемов из отрезков. Художницы словно пеленают свои творческие импульсы, которые трансформируются в формы, выражающие близость сопряженности, взаимодействия, касания, и компенсируют недостаток в «оболочке», в «своем (женском) пространстве». Женщина в западной культуре «остается местом, отделенным от своего места» (выделено автором. - М.Я.), - утверждает Люс Иригарэ, - а не имея возможности оставаться на „своем" месте, женщина будет нагой. Не имея оболочки, которой является она сама, женщина обязана создать себе искусственную. Поэтому ее одежда, косметика, украшения становятся тем, посредством чего она пытается создать оболочки». Возможно, поэтому, по утверждению Лолиты Яблонскене, в творчестве Эгле Ракаускайте постепенно складывалась «тема одевания тела» (женщины): «Вначале был выползок "волосатика", закрывающий неволосатые места тела женщины (и, наоборот, - открывающий другие части), затем - хрупкое платье из цветочных лепестков и нежная шубка из натуральных женских волос, а в заключение - тело самой художницы в меду и в жире».

В художественных исканиях Э. Ракаускайте первого десятилетия самостоятельного творчества четко проявляется ностальгия по симбиозу со сферой матери. Видеоинсталляция в «Меду» (1996) (ил. 3) - это зафиксированное камерой ритмично переворачивающееся тело самой художницы, свернувшееся в позе эмбриона и погруженное в заполненную медом емкость. Око плавает в сладкой, тягучей массе и вызывает соотносимые с женской физиологией ощущения влаги, вязкости, слизистости, которые воспроизводят чувственность осязания и довербальный опыт первичного взаимодействия. Значения образа недвусмысленно ассоциируются с материнством, однако разрушают стереотипы культуры, которые редуцируют сексуальность женщины и представляют ее как инфантильную и исключительно оральную. Наперекор требованиям стандартов десексуализированного материнства пластические интерпретации Э. Ракаускайте декларируют чувственную, телесную, сексуальную жизненность, не изможденную запретами культуры. Свернувшееся в компактном объеме эмбрионообразное тело художницы (вызывающее предположения и относительно содержания чрева ее самой) осмысливает гетерогенность пространства женщины, матери, в которой исчезает строгая граница, разделяющая внутренность/ внешность, я/другого.



Между тем в видеоинсталляции "В жире" 1995, нагое тело художницы погружается в растопленный животный жир (который является для нее символом смерти). Зрелище снимается на пленку фрагментами и синхронно выводится на три монитора словно с целью воссоздания впечатления о целостности тела. При формировании смыслового поля произведения, когда фрагментируется и вновь восстанавливается единство тела женщины, очень изобретательно используются видеотехнологии. Однако не менее значительная роль отводится жиру, натуральное свойство застывания которого используется для передачи основного смысла произведения - противоборства жизни и смерти. Горячая и прозрачная субстанция подчеркивает контуры женского силуэта, однако, застывая и сгущаясь, она скрывает, прячет, хоронит тело. Сгущающаяся масса не позволяет видеть лежащее тело и заменяет императив взгляда предчувствием, ощущением, воображением. Во время акции словно изменяются условия существования: происходит отказ от социального окружения и погружение в первичное, непосредственное телесное отношение с ближайшей материальной средой, физическим окружением. Погруженное тело не только помещается в другой материал - оно пропускает часть другой субстанции в себя. Поэтому «Я» здесь создается не посредством отделения, а посредством слияния, переживания мнимого симбиоза.

Тема формирующейся женской сексуальности и тождества становится основным лейтмотивом и в цикле коллажей Юргиты Барилайте «Шесть правил игры в маму» (1998), для артикуляции которой она избирает фетишистскую риторику. Дональд Каспит полагает, что «существуют разные социальные условия, при которых фетиш не обязательно отсылает к генитальному представлению. Он может функционировать как амулет или магический предмет, как символический объект в религиозных ритуалах, как знак в романтической любви или как вожделенный предмет собственности в детских играх». К тому же «необходимо отметить, что психоаналитические теории отождествляют первичную потребность в объекте-фетише с последствиями провоцирующей боязнь ситуации, в которой конфликт между зависимостью и независимостью от матери является наиболее значимым. При этих обстоятельствах фетиш как гарант безопасности подвергает страх "иллюзорному контролю". Эта мысль находит свое подтверждение в искусстве, где мы можем наблюдать, как в нашем веке фетишистское произведение искусства возникает в чреватые конфликтом, самые чувствительные моменты в творческом развитии художника, во времена, когда он или она, будучи привязан(а) к воспитавшей его (ее) традиции, борется за свою независимость от этой традиции». Однако для анализа фетишистских аспектов в работах Ю. Ба-рилайте ссылок на универсальные переживания творческих конфликтов явно не достаточно. Ведь воссоздание мнимых симбиотических связей с матерью для мужчин и женщин в культуре приобретает различный смысл, поэтому и первичный опыт облекается в «одежды» различных значений. Для женщины важно не только вырваться из материнского мира. Она должна проложить мосты, найти новые пути к ней. Однако в западной культуре подобное возвращение осложняется дилеммой - обосноваться в пространстве матери и стать другой (маргинальной) или осознать инфантильную (кастрированную) женственность и подчиниться порядку отца - которая для многих часто так и остается нерешенной. Обе сферы пугают и манят. Обе альтернативы нуждаются в решении, цена которому - неполноценность женского самосознания.

Коллаж Юрги Барилайте «Несколько правил игры в маму. Бюстгальтер\*» словно являет собой врезавшееся в психику ребенка обозначение трудноразрешимой дилеммы женского тождества. Пластический язык коллажа Ю. Барилайте можно сопоставить со словами Юлии Кристевой о том, что женщине при закреплении в символическом пространстве отца приходится сопротивляться в бесконечной борьбе, приобретающей модусы вины и стыда, и оргазмическому телу матери, и символическому запрету познавать его эротическую мощь. Полную противоречий тему Юрга Барилайте выражает минимальными средствами выражения. На лист бумаги она наклеивает и монохроматически раскрашивает единственную вещь - бюстгальтер, который становится смысловым и композиционным центром художественного замысла, Атрибут интимного гардероба, занимающий почти всю плоскость картины, вызывает противоречивые чувства. Он — крупный, доминирующий, величественный, однако в то же время и тревожащий, пугающий. Плоскостное пространство картины, смятая фактура внушают впечатление физиологической близости, пронизанной телесной чувственностью. В процессе наблюдения возникает желание дотронуться до складок старого, изношенного материала, познать каждый нюанс серого цвета, вдохнуть в себя запах краски, бумаги. Тривиальная будничная вещь здесь превращается почти в сакральный объект. В нем мы без труда узнаем вещь материнского окружения. Все то, что прижимает, связывает, опутывает, оживляет ощущения прикосновения, принадлежит ей. Однако вряд ли можно назвать коллаж одой первозданному симбиозу. Скорее наоборот - окутывающая его эмоциональная атмосфера каким-то образом подавляет, отталкивает. Старый бюстгальтер становится пародией той женственности, что мы видим в каталогах, по телевидению, в уличной рекламе. Никоим образом не уподобляясь сверкающим, соблазняющим, привлекающим взгляд и почитаемым в мире мужчин красотам гардероба, он выражает серость материнского бытия (материнство в западной культуре лишено всякой сексуальности). Отождествиться со сферой матери - значит почувствовать стыд мар-гинальности. У «игры в маму\*, вовлекающей каждую девочку в патриархальной культуре, есть свои правила, которые не столько привлекают, сколько отвращают, заставляют гнушаться, порождают самоощущение «серости».

Культура превращает материнство в бессловесное исполнение воли отца, которое превращается в мазохистскую экзальтацию или в утрату своей субъективности. Поэтому при деконструкции патриархальных кодов женственности художницы используют взгляд и голос как средство разрушения чувства удовлетворенности. В созданном Лейлой Каспутене произведении компьютерной графики «Лейла» (1998) переосмысляются каноны автопортрета и разрушаются традиционные стратегии изображения женщины, служащие для визуального удовлетворения зрителя (мужчины). Стремясь к выражению ироничной точки зрения на традиции вуайеристского «потребления» женщины, она использует притворство, мимикрию и разоблачает стереотипы культурного сознания. Л. Каспутене разрушает идиллию взаимодействия произведение (женский портрет)/зритель. Она шаржирует, сознательно искажает женский идеал, создавая инверсию канонизированных образов. Изображение растрепанной особы намекает на недостаточность внутреннего контроля, следовательно, и возможные вспышки гнева, истерики, неуправляемой сексуальности, которые не умещаются в западные нормы женственности. Автопортрет, формировавшийся как жанр, который был призван подчеркнуть исключительность личности (белого, гетеросексуального мужчины среднего класса), превращается здесь в средство отрицания женственности (в понимании потребительской культуры). С другой стороны, подобное притворство, маскарад позволяют Л. Каспутене контролировать свою репрезентацию и манипулировать реакциями зрителей, вместо того чтобы потворствовать желаниям наблюдателя.

Ниёле Вилутене также отнимает у зрителя привилегию восхищаться телом женщины как идеальным объектом желания. Трактовка действия, часто единственного мотива композиции, в ее эстампах разрушает нормы фетишизированных канонов женственности. В циклах гравюр «Ессе homo» (1995-1996), «Прикосновение» (2000) тело женщины перестает быть объектом эстетического наслаждения. Оно олицетворяет опыт женщины и становится материализованным знаком субъективности, которая в символическом пространстве отца остается неартику-лированной. Выраженные в невербальном телесном жесте беспокойство, боль, тоска, разочарование разрушают «идеалы» обезличенной красоты, женственности и материнства. Особенно ясно это видно в офорте «Одна» (1994), сдержанный пластический язык которого в сочетании с цветовым контрастом вызывает чувство одиночества и беспокойства. В драме чувств, выраженной в экспрессивном движении черного силуэта, мало того, что могло бы объединить ее с безмолвными изображениями аутистских мадонн, существующих по ту сторону сексуальных желаний. Эстампы рефлектируют женский опыт, противоречащий неосуществимым идеалам непорочного зачатия: ее телу, которому знакома страсть, известно и то, что такое мука, - это цена, которую она постоянно платит за возможность отождествляться с испытывающим сексуальное наслаждение и рожающим телом матери.

Игнорируемая как реальный, живой, чувствующий субъект, женщина в нормативной культуре Запада становится объектом наблюдения или метафизической категорией. Ограничив свободу движения женщины в общественном пространстве - свободу мигрировать между общественной и частной сферами жизни, патриархальный мир оставил ей возможность метафорического путешествия - по своей жизни, в которой брачное ложе сменяет постель роженицы, а ее, в свою очередь, - смертное ложе. Поэтому идея трансформации особенно часто отождествляется с женственностью. Это положение лежит в основе мифического мироощущения и современной теоретической мысли. Ссылаясь на Михаила Бахтина, Анна Айзек отмечает, что именно символизм женского тела помогает раскрытию амбивалентности, выраженной в неистовстве карнавала. Соотносимое с самыми низкими проявлениями материальности, оно означает противоречивую одновременность регресса и обновления. Рози Брайдотти указывает на то, что «становление женщиной» французский философ Жиль Делёз связывал со становлением, которое выражает позитивность различий, воспринимаемых как гетерогенная, непрерывная трансформация, которая раскрывает динамичность их взаимосвязи, а также нестабильность границ тождества. Однако Тереза де Лауретис отмечает, что женщин нельзя считать лишь различными проявлениями архетипической или метафизически-дискурсивной женственности (Природа, Материнство, Тайна, Зло, Объект знаний и желаний мужчины и т.д.). Женственность и материнство не являются универсальными категориями. Полные реальных - общественных и индивидуальных - жизненных подтекстов, они конструируются в интеллектуальных средах усилиями средств массовой информации, радикальных теорий и современных практик искусства. «В самом простом смысле можно сказать, что все западное искусство и высокая культура есть отпечаток истории этого конструирования». Поэтому в процессе творчества художницы неизбежно включаются в процессы репрезентации женственности, артикулируя маргинализированный в нормативной культуре опыт отчужденности, отвращения и боли...