

Хочется отметить, что мастеров в данном направлении работает немало. Многие из них стараются не афишировать свои увлечения. Мастеров стимпанка можно увидеть, в основном, только на тематических вечеринках, посвященных данному направлению и «городе мастеров».



Рисунок 3. Работа С. Гайко

В данном стиле создаются не только изделия интерьера или аксессуаров, но и общественные заведения.

Кому-то нравятся больше внешние атрибуты, кого-то привлекают философские идеи, а кому-то нравится процесс изготовления. Всех этих людей объединяет одно – желание не сидеть на месте, а создавать что-то новое.

Обобщая изложенное, можно отметить, что стимпанк сегодня – это явление обширное и разнообразное. Это целое направление субкультуры со своими направлениями, фестивалями, традициями. Практически все изделия в данном стиле – это ручная работа, которая выполнена мастерами-энтузиастами в единственном экземпляре. Стимпанк не изучают как отдельное искусство. Ему не обучают как ремеслу в специальных учебных заведениях. Тем не менее, стиль стимпанка развивается и процветает. Вещи стимпанка интересны именно тем, что позволяют сделать классический интерьер необычным.

Список цитированных источников

1. Стимпанк: взгляд из прошлого в будущее. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://insurgent.ru/steampunk>. – Дата доступа: 23.11.2018.
2. Стимпанк в рукоделии. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://kovrodelkint.ru/news/stimpank/2017-03-05-922>. – Дата доступа: 23.11.2018.
3. Стимпанк дел мастер. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://sam.mirtesen.ru/blog/43399945340/Stimpank-del-master?nr=1> – Дата доступа: 25.11.2018.
4. Сергей Гайко. Каталог белорусского дизайна. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://desiqntutut.by/qayko>. – Дата доступа: 25.11.2018.

АРТ-ФЕМЕНИЗМ В КОНТЕКСТЕ ФЕМИНИСТСКОЙ ТЕОРИИ

В.В. Васильева,
Полоцкий государственный университет,
Республика Беларусь

Арт-феминизм, как движение, возник в конце 1960-х – начале 1970-х. Формирование основных его категорий тесно переплетается с третьей вол-

ной феминизма, откуда и берет свое начало. Наиболее полно раскрылся в художественной среде в кругу художниц-феминисток. Данное движение было направлено на интересы женщин, предоставления им места в мире, особенно в мире искусства.

Цель данной статьи – провести сравнительный анализ феминистских теорий в контексте арт-феминизма, выделить ключевые из них, а так же обозначить их развитие и роль в становлении данного понятия.

Развитие и наполнение поля исследований теории арт-феминизма формировалось поступательно, что в свою очередь, определило конкретную структуру самого понятия. Библиографический поиск утраченной информации, выступает первым этапом в становлении феминистской теории искусства. Нарботка материала исследований в области феминистской теории искусства, поиск и исследование библиографических данных творчества женщин-художниц, является характерным в области исследований в первоначальном изучении проблематики данной темы. Так были «открыты», а, точнее, возвращены истории имена выдающихся художниц: Джудит Лейстер (1609–1661), работы, которой приписывались Франсу Хальсу, Ангелика Кауффман (1741–1807) – член Королевской Академии, Сюзе Робертсон (1855–1922) и пр. [1, 2]. Публикации о женщинах-художницах, появившиеся в 70–80-е годы, исследовали статус женщин, их достижения в рамках традиционной истории искусств. Однако подход изучения и вычленения женской истории не является верным, так как детальное изучение и воссоздание истории женского искусства не является ключевым в данной области исследований. Переписывание и восстановление библиографических данных не приведет к решению проблемы противостояния полов и не даст, конкретного ответа на ключевой вопрос о том, чем все-таки является данное понятие в рамках теоретического и практического поля исследований. Следует использовать возможность альтернативного прочтения уже знакомых текстов, что даст наиболее полную характеристику и возможно позволит вычленить главные, до этого не ставившиеся во внимание, факты. Реинтерпретация уже знакомых текстов под этим углом зрения позволит увидеть те пробелы, которые были упущены при анализе не только в современных произведениях, но и в классических. Развитие феминистской критики искусства (с 60-х гг.) выступает следующим этапом на пути становления феминистской теории искусства [1]. Здесь можно отметить, что сбор библиографических данных и формирование феминистской критики искусства развивались параллельно, что позволяло исследователям структурировать информацию о данном явлении и позволяло глубже погрузиться в процесс. Второй этап изучение репрезентаций «женщины» в искусстве. Критика дискурсивных границ феминистской истории искусства как научной дисциплины выступает следующим шагом перед двумя предыдущими [1]. Основным вопросом, характеризующим структуру исследований в области феминистской теории искусства

является обобщение и выделение положительных и отрицательных констант предшествующих этапов, что позволяет объединить и вычленить недостатки накопленного опыта.

Основными представителями, работающими с темой реинтерпретации женщины в искусстве и ее восприятия социумом, в феминистской теории искусства являются: Л. Нохлин, С. Бовуар, Г. Поллок, Р. Паркер, Л. Липпард, Т. Лауретис, Н. Голдин, Ш. Нешат, Б. Крюгер и др. [2, 3]. Данные теоретики впервые обратили внимание не только на проблему, реинтерпретации женщины в социальном пространстве, но и рассмотрели ключевые факторы, влияющие на данное положение женщины, предложив рассмотреть более широкий спектр вопросов, касающихся искусства, психологии, социологии, истории и так далее в рамках своих трудов и исследований.

Следует выделить французскую исследовательницу С. Бовуар, которая предлагает в своей книге «Второй пол» рассматривать женскую идентичность как категорию иного либо другого [5]. Выдвигаемый автором тезис о том, что женское выступает иным, отличным от мужского начала в феминистской теории позволил выделить новую философскую конструкцию субъективности в отличие от бесполой классической модели, что является вполне обоснованным, так как выделяется гендерно маркированная субъективность. Исследование С. Бовуар, выявило проблему парадигмы в области половой дифференциации, рассматривая ее сквозь призму исторических и биологических различий, что, в конечном счете, помогает определить и выстроить логические взаимосвязи между конкретными исторически-временными рамками, а так же объясняет клишированное восприятие женского образа. Что немаловажно не только для осознания роли и образа женщины в истории, но и для истории искусства с последующим построением и вычленением логических связей. Так же следует уделить внимание, предложенным концепциям квир-идентичности К. Сэдживик, Т. Лауретис, Э. Гросс которые позволяют рассмотреть разрыв в делении на традиционную и нетрадиционную манеру восприятия субъекта (женщины). Здесь подразумевается дискурсивное бинарное разделение на нормативное, девиативное деление в восприятии данного субъекта. Так же следует выделить концепции Дж. Батлер, которая обращает в своих исследованиях внимание на проблему женской субъективности и отвергает противопоставление женщин мужчинам.

Возникновение такого рода взглядов характерно для этапа пост-феминизма. Данные исследования позволяют рассмотреть с различных сторон идентичность человека. Представленные взгляды являются немаловажными для формирования текстов феминистской теории искусства и арт-феминизма, так как они позволяют взглянуть на женское и мужское начало сквозь призму культурно-исторических взглядов.

Одним из значимых исследователей в области феминистской теории и искусства является Л. Нохлин, написавшая в 1971 году эссе: «Почему не было великих художниц?» [6]. Автор рассматривает данное явление в свя-

зи сложившихся социальных и экономических факторов, диктуемых обществом того времени. Так же автор обращает внимание на некоторые социальные стереотипы и клише, которые так же выступали основной завесой для дальнейшей творческой реализации. Под стереотипами и клише в эссе Л. Нохлин можно выделить – социально предписанные роли относительно каждого члена общества, плотно укоренившиеся и диктуемые высшими социальными кругами, а так же государством. В своем эссе Л. Нохлин выделила ключевые направления, которые определили тематику феминистской критики: поиск и исследование творчества женщин-художниц; изучение репрезентаций «женщины» в искусстве; критика дискурсивных границ истории искусства как научной дисциплины [1].

Так, Гризельда Поллок, предлагает изменить ракурс исследований этой проблемы. Предлагая заменить классическое понятие «женского образа» представлением о «женщине как означающем в идеологическом дискурсе». Таким образом, можно проследить смену исторического контекста восприятия различных женских образов. Так же теоретик указывает на то, что, зачастую, видение представляется как простая, первичная самоочевидная категория (категория, описывающая уровень ощущений [7]). Стоит учитывать тот факт, что в пределах психоаналитических исследований данного явления, визуальное всегда насыщено значениями, обладает своими возможностями и порождает особые эффекты в организации влечений, в образовании психического представления, активно участвуя в символизации, а отсюда формировании сексуальности и бессознательного вообще.

В области арт-феминизма и его теории следует отметить Г. Поллок и Р. Паркер, которые занимались исследованием и изучением изображений женской натуры, а так же интерпретацией этих изображений. Одним из ключевых вопросов в их исследованиях остается постановка вопроса об обнаженной женской натуре в западном каноне и представлением изображения мужчин и женщин по-разному.

Реинтерпретацию концепции «гениальности личности», как характерной черты присущей только представителям мужского пола, которую следует рассмотреть в тексте, предложила С. Незмер. Автор предположила, что само понятие гениальности присуще только определенному полу – мужскому, что на сегодняшнем этапе, в корне является не верным, по причине приписывания понятию недостоверных факторов, а именно факторов половой дифференциации. Само понятие гения либо гениальности определяет наличие конкретных характеристик, не зависящих от пола индивида. Следует отметить, что данное утверждение не достаточно обосновано и определить его как точку отсчета для развития и изменения в концептуальном поле исследований дальнейших реинтерпретаций и теорий (Н. Броуди, К. Данкан) [1].

Следует выделить книгу таких авторов как Н. Броуди, Р. Паркер (*Old Mistresses: Women, Art and Ideology*), которые рассматривали и отрицали оценочные критерии патриархальной эстетики в своем издании [8]. Авто-

ры рассматривали ситуации и всевозможные метаморфозы, которые не позволяли женщинам быть причастными к искусству, условия художественного производства, влияние социальных институций на искусство. Эта книга, как пишет А. Усманова, известный исследователь в области феминистской теории искусства, в статье: Женщины и искусство: Политика репрезентации, явилась началом феминистского деконструктивизма, поскольку впервые подобная тема рассматривалась не с точки зрения описания произведений искусства и рассказов о женщинах, имевших отношение к данной сфере культуры, но в свете идеологических установок, формирующих и определяющих эту сферу. Таким образом, начала развиваться феминистская критика искусства. Параллельно активизировалась и сама художественная сфера (начиная с конца 60-х годов) [1].

Таким образом, следует отметить важность и значимость такого явления как арт-феминизм в пространстве феминистской теории. Данное явление несет в себе не только ответы на вопросы относительно своей структуры в рамках формирования социальной культуры общества, но и предоставляет возможность более широко и полно изучить само понятие, его сущность, определить ключевые направления (теоретическая и практическая база исследований), с которыми стоит работать для дальнейшего развития и улучшения теории. Развитие арт-феминизма в контексте феминистской теории искусств определено следующими этапами: библиографический поиск информации, становление и развитие феминистской критики, критика дискурсивного поля исследования. Следует так же выделить ключевых авторов, которые способствовали развитию данного направления:

Л. Нохлин, Г. Поллок, Р. Паркер, Л. Липпард, Т. Лауретис, Н. Голдин, Ш. Нешат, Б. Крюгер, Н. Броуди и т.д. Важно отметить, исследования, являющимися ключевыми в данной области: Л. Нохлин «Почему не было великих художниц?», Г. Поллок «Что не так с изображениями женщин?», Дж. Бергера «Способы видения», А. Усмановой « Женщины и искусство: политика репрезентации» [9] и др. Написанные книги и выдвинутые концепции и теории, в конечном итоге приводят к пониманию того, что арт-феминизм как направление в искусстве открыл занавес для восприятия того, как представлено искусство в рамках половой дифференциации и каковы границы его восприятия в общественном пространстве.

Список цитированных источников

1. Усманова, А.Р. Женщины и искусство: политика репрезентации / А.Р. Усманова // Гендерные исследования. – 2001. – № 2. – С.465–492
2. Жеребкина, И.А. Введение в гендерные исследования: учеб. пособие / И.А. Жеребкина. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Але-тейя, 2001. – Ч. I. – 708 с.
3. Муслумова, Т.В. Феминизм: истоки, этапы развития и основные направления / Т.В. Муслумова // Вестник шадринского гос. пед. ин-та. – 2015. – № 4. – С. 114–120.

4. Шевченко, З.В. Словарь гендерных терминов / З. В. Шевченко // [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: <http://a-z-gender.net/art-feminizm.html/>. – Дата доступа: 19.11.2018
5. Beauvoir, Simone de. The Second Sex /Beauvoir, Simone de — New York: Alfred A. Knopf, 2009. – 639 с.
6. Nochlin, L. "Why Have There Been No Great Women Artists?" / L. Nochlin. – New York: Harper Collins, ARTnews, 1971. – P. 22–39, 67–71.
7. Pollock, G. «Beholding Art History: Vision, Place and Power», in S. Mellvill, B. Readings, eds., Vision and Textuality; Duke University Press, 1995. – p. 40.
8. Parker, R. Old Mistresses: Women, Art and Ideology/ R. Parker G. Pollock – New York, 1981. – p. 184
9. Berger, J. Ways of Seeing / J. Berger. – London, 1972. – P. 45–64.

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В.В. Маркина,
ВГУ имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Термин современное искусство, относится к искусству, которое существует в данный момент. Использование прилагательного «современный» для определения периода в истории искусств частично вызвано отсутствием какой-либо особой или превалирующей школы искусства, признанной художниками, искусствоведами и критиками.

Согласно утверждениям экспертов, одной из главных проблем современного искусства является его элитарность и признанность специалистами. То есть, чтобы добиться славы современному художнику необходимо получить признание круга критиков. Специалисты связывают это явление с тем, что в наше время в качестве предмета искусства позиционируется объект, о котором обыватель с помощью только своих органов чувств не может однозначно сказать – это искусство или нет. Именно по этой причине возникает необходимость того, чтобы этот объект был признан и получил свое место в особом мире критиков [1].

Говоря о современном искусстве, можно выделить ряд некоторых особенностей, отличающих его от того искусства, которое принято называть традиционным.

1. Современное искусство концептуально. Оно всегда несет идею.
2. Традиционное искусство определяется форматом ценностей культурного типа, в котором оно существует, а современное искусство открыто к вариативности смыслов и интерпретаций. Для него характерна метафоричность, недосказанность. Это пространство смыслов, которые невозможно выразить фигуративным языком образов повседневной реальности.