



Квир-искусство в архиве «Гаража»

Валерий Леденёв, Татьяна Волкова, Анастасия Котылева,
Александра Обухова, Мария Удовыдченко
Музей современного искусства «Гараж», Москва

Этот материал опубликован в номере 01 «Доступность и инклюзия в современном искусстве: transitory pareerga», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Леденёв В; Волкова Т; Котылева А; Обухова А; Удовыдченко М (2020) Квир-искусство в архиве «Гаража». *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 01: 281- 316. DOI: 10.35074/GJ.2020.1.1.017

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2020.1.1.017>

Дата публикации: 30 ноября 2020 года

Квир-искусство в архиве «Гаража»

Валерий Леденёв, Татьяна Волкова, Анастасия Котылева,
Александра Обухова, Мария Удовыдченко

Квир-искусство в России не представляет собой целостного движения с яркими протагонистами, четкими манифестами и хрестоматийными произведениями. Квир-сюжет в локальном художественном контексте представлен «мерцательным» образом и за редким исключением отражен в разрозненных работах и текстах отдельных художников. Что позволяет исследователю опознать эти вещи в качестве квир-произведений и от какого понимания «квир» стоит отталкиваться искусствоведам, учитывая

неустойчивость понятия и его ускользание от четких дефиниций? В этом визуальном эссе анализируются не столько сами произведения, сколько посвященные им документы, хранящиеся в архиве Музея «Гараж». Они очерчивают различные сюжеты в истории послевоенного искусства в России и дают основания для ее «квиризации» с учетом определенной исследовательской оптики и аргументации, примеры которой также разбираются авторами эссе.

Ключевые слова: арт-активизм, гендер, идентичность, квир-теория, сексуальность

Пересмотр истории искусства через призму квир-теории (queering art history) заключается в представлении квир не в качестве маргинального ответвления «нормативных» художественных практик, но как компоненты культурной традиции. Такое прочтение — часть ведущихся сегодня глобальных дебатов о культуре. Например, сборник «Art & Queer Culture», выпущенный в 2013 году (Lord and Meyer 2013), интерпретирует творчество классиков до- и послевоенного модернизма и современного искусства через призму квир-истории. С 2006 года в разных городах мира проходит Archives, Libraries, Museums and Special Collections Conference (ALMS Conference), служащая местом встречи музейных и архивных специалистов, занимающихся проблемами квир-истории, искусства и культуры (например, Conference Program 2019). Переосмысление истории искусства в пользу большей видимости квир происходит не только в теории, но и в выставочной практике: квир-произведения становятся неотъемлемой частью крупных мировых выставок, включая Венецианскую биеннале¹

современного искусства и Документу в Касселе², а также важным фокусом выставок в крупных мировых музеях, включая Британскую галерею Тейт (Лондон)³, музей MAC VAL (Париж)⁴ или Триеннале российского современного искусства в Музее современного искусства «Гараж»⁵.

«Гараж» располагает внушительным архивом неофициального советского и современного российского искусства, начиная с ранней «оттепели» и заканчивая сегодняшним днем. Фотографии, письма, рукописи, пригласительные билеты, аудио- и видеозаписи и электронные документы — эти материалы документируют историю художественного процесса, разворачивавшегося в определенных временных границах⁶ на определенной территории, а также множество «локальных» историй, связанных с искусством отдельных городов и сообществ. Цель архивной работы музея — обеспечить научную базу для профессиональной исследовательской работы и написания истории современного российского искусства (Веремьева 2020). Это включает и историю российского квир-искусства, материалы которого наличествуют в архиве в заметном объеме, хотя и не представлены в нем на правах отдельного фонда.

В российском художественном контексте квир-искусство едва ли представляет собой оформившееся течение или феномен с явными протагонистами, программными текстами и иконическими работами, какие, по контрасту, присутствуют в московском концептуализме, соц-арте или акционизме 1990-х годов. Квир-сюжет, безусловно, существует в российском искусстве, но остается слабо виден как на уровне художественного процесса, так и внутри корпуса исследовательских текстов (например, Чухович 2020; Хачатуров 2013). Работы, связанные с квир-проблематикой, в корпусе произведений того или иного автора могут стоять особняком, при том что другие произведения того же автора могут значительно различаться с ними по содержанию. Сами произведения, увиденные с исторической дистанции, порой далеко отстоят друг от друга во времени и пространстве и не образуют целостного понимания или подхода к истории российского квир-искусства. Произведения, квир-составляющая которых может казаться очевидной, не всегда осмысляются художниками в подобном ключе и преподносятся авторами как игры или «дурачества»⁷. Вероятно, такая позиция — результат не только внутренней логики художественного процесса определенных лет, но и запретительных практик государства⁸.

Поскольку одна из задач квир-искусства — рефлексия об ограничительных и запретительных функциях государства и общества, многие художники акцентируют гибкость и подвижность квир как явления. Само понятие «квир» за время, прошедшее с момента его вхождения в научный оборот, обросло многочисленными прочтениями и, по мнению Аннамари Джагоз (2008), представляет собой «зону возможностей» и «заключает в <...> себе карту собственной «мобильности»». Квир-исследования как академическая дисциплина и как практики визуального искусства — опять же за редким исключением — развивались независимо друг от друга. В определенном смысле квир-искусство можно считать результатом кон-

вертирования университетской теории в область художественных практик и наоборот. Этот сложный клубок символических опосредований лишний раз ставит перед нами как исследователями задачу первичного ориентирования на местности.

Ирина Градинари (2015) предлагает рассматривать квир в нескольких плоскостях:

- а) в контексте политики идентичности, в отношении которой квир выступает как критический инструмент, «позволяющий дестабилизировать иерархии, порождаемые господствующей гендерной и сексуальной политикой» (Градинари 2015: 17). Квир как зонтичное понятие, соотносимое с различными модальностями «гендерного неподчинения» (Батлер 2015), дает ключ к пониманию идентичностей, выбивающихся из рамок гетеронормативности и выступающих как неконформные в рамках действующего порядка вещей;
- б) как политическое движение, объединяющее носителей альтернативных форм сексуальности и гендерной идентичности (Градинари 2015);
- в) как академическую дисциплину, в рамках которой социальная реальность и субъективность рассматриваются в качестве конструкторов, возникающих как эффекты определенных дискурсивных технологий и режимов истины и отношений власти. Гендер в рамках квир-теории рассматривается как базовая матрица и базовая категория анализа, а не один из «частных случаев» политики идентичности (Градинари 2015).

Во всех трех случаях нас будут интересовать представления о квир как «деконструктивистской фигуре, фигуре нестабильности, текучести и вариативности» (Градинари 2015: 16). Своей задачей большинство квир-теоретиков (Градинари 2015; Джагоз 2008; Батлер 2015) видят разоблачение мифа о «естественности» гендерной идентичности путем указания на ее зависимость от существующей системы связанных с гендером ожиданий и предписаний и ее опосредованность системой репрезентационных кодов.

Опираясь на предложенную схему и руководствуясь разными пониманиями квир, можно анализировать и искусство. Например, квир-искусство может представлять собой рефлексию относительно частных форм «изобретения субъективности» и поиска собственной идентичности, позволяя увидеть «палитру» возможных альтернатив, а также мыслимые пределы всего существующего «спектра» субъективации. Квир-искусство может служить инструментом критики социальных иерархий и практик, приводящих к маргинализации той или иной идентичности и, соответственно, наделение ее статусом «ненормальной», а также формой сопротивления отношениям власти. Практики тех или иных художников могут отражать различные модальности опыта носителей той или иной идентичности, рефлексировать относительно языка или истории (искусства, повседневности и не только) в попытках прочесть их сквозь призму гендера, сексуальности и пр. Наконец, художники могут выступать документаторами, «летописцами» квир как общественного и политического движения, не просто делая борьбу определенных сообществ за свои права видимой, но вписывая ее в широкий социальный и культурный контекст (Коннелл 2015; Lorenz 2012).

Задача нашего визуального эссе — обнаружить и «вынести на поверхность» те художественные проекты (или связанные с ними документы из архива «Гаража»), которые, по нашему мнению, составляют органичную принадлежность истории квир-искусства в СССР и России. В некоторых случаях это могло означать в буквальном смысле вписывание их в подобный контекст, в других — обозначить возможность и важность их интерпретации в оптике квир-исследований. Предложенный анализ не претендует на законченность. Более того, он ставит перед исследователем ряд дополнительных проблем. Что можно считать символом или знаком квир-принадлежности? Какого рода свидетельств и какого их количества достаточно, чтобы воспринимать нечто как принадлежащее квир? Должна ли «идентичность произведения» соответствовать идентичности автора? Можно ли оптику квир-исследований распространить на проекты, авторы которых не принадлежат к квир-сообществу и не идентифицируют себя в качестве таковых? Если искусство — область символического производства, то насколько эксплицитно должна быть заявлена в нем квир-проблематика, чтобы это искусство можно было рассматривать в квир-плоскости? Как быть с художественными проектами и отражающими их документами, квир-составляющая в которых недостаточно эксплицитна и не подтверждается в текстах или публичных заявлениях авторов? Достаточно ли исследователю в этом случае быть просто восприимчивым к определенному рода содержанию, проявленному в намеках и недомолвках, ставя релевантность выбранного объекта исследования в зависимость от собственной чувствительности?

«Квирность» одних материалов из фондов архива «Гаража» не вызывала — или почти не вызывала — у нас никакого сомнения, как в случае с Владиславом Мамышевым-Монро и его архивом, в некотором смысле цементирующим квир-сюжет в российском искусстве (см.: «Каталог фонда Владислава Мамышева-Монро»). Работа с другими материалами требовала перенастройки исследовательской оптики. Как мы это делали? Какая дискуссия шла внутри команды авторов? Например, «Монстрация» (2004 — наши дни), насколько нам известно, никогда не рассматривалась через призму квир и не позиционировалась в этом контексте ее основателем Артемом Лоскутовым. Такая «перенастройка» оптики позволила взглянуть на определенные фонды под новым ракурсом, а также увидеть, что квир-сюжет, отчетливо проступающий в одних материалах (см.: «Каталог архива арт-активизма»), оказывается подхвачен в других фондах сходной тематики (см.: «Каталог архива Артема Лоскутова и акции “Монстрация”»). Помимо этого, мы смогли шире взглянуть на само понятие квир как инструмент критики нормативности и отношений власти, которые не ограничены вопросами гендерной идентичности и сексуальности. Именно с этой точки зрения нам кажется оправданным включение в эссе проекта «Странные не сдаются» (2005) Натальи Першиной-Якиманской (Глюкли), поднимающего вопрос социального включения/исключения, а также работы представителей московской концептуальной школы, которые вопросами квир никогда специально не интересовались. Игровая образность, изредка проскальзывающая в их работах, оттеняет квир-сюжет как фигуру отсутствия или умолчания.

Разговор о квир как фигуре умолчания оказался актуальным в случае ленинградского и Санкт-Петербургского искусства (см.: «Каталог фонда Сергея Чубраева»; «Каталог фонда Андрея Хлобыстина»), представители которого (например, проект «Поп-механика») неоднократно заступали на территорию игр с идентичностью и в определенном смысле дали старт проектам того же Мамышева-Монро и другим. Их работы так или иначе осмыслялись с точки зрения квир-исследований (Леденёв 2015; Энгстрём 2018), но квир-исследования не стали базовой методологией их анализа. Для «Поп-механики», как и включенного в это эссе дуэта Олега Маслова и Виктора Кузнецова, наша задача сводилась к тому, чтобы «назвать вещи своими именами». Важно при этом не забывать о дистанции, существующей между игровой образностью и перформативным гомозеротизмом, характерной для произведений художников, и их собственной идентичностью, что требует от исследователя осмотрительности в работе и соблюдения этических границ. С другой стороны, порой эта позиция оказывается перевернутой, а дистанция — стертой: как в случае Петербургского «Кибер-фемин-клуба» (см.: «Каталог фонда Ирины Акугановой и Сергея Бусова»), для которого искусство было неотделимо от практик повседневности и экспериментов с собственным образом жизни.

Настоящий анализ можно считать попыткой первого прочтения архива «Гаража» с точки зрения квир-оптики. Он подготовлен сотрудниками научного отдела «Гаража» на материалах имеющегося в музее архива. Каждый из соавторов отвечает за определенные фонды коллекции или направление исследовательской деятельности музея и исходя из этого предлагает собственный подход, собственное видение «квиризации» истории советского и российского искусства. В ряде случаев речь будет идти не об интерпретации произведений художников, но интерпретации документов, этим произведениям посвященных. В рамках этого материала мы не ставим себе задачи написать историю российского квир-искусства, но хотим обозначить подход и инструментарий, на который можно и важно опираться при работе с тематикой квир применительно к искусству в России. Помимо работы с собственной коллекцией и представления ее в определенной исследовательской оптике нам также важно было задействовать методологические разработки теоретиков квир-исследований, многие из которых (хоть они и вошли в учебные программы зарубежных университетов, а некоторые даже переведены на русский язык), по нашему мнению, все еще не прочитаны должным образом в рамках отечественного искусствознания и не стали инструментом анализа истории российского искусства.

Если мы как исследователи, музейные работники или архивисты хотим описать что-либо в категориях квир, нам необходимо критически относиться к собственным высказываниям и позициям. Как отмечает Джудит Батлер, любой ответ, любая интерпретация рискует превратиться в догму и предписание, легитимирующее одни формы, а другие превращающее в фигуры умолчания (Butler 1993).

Валерий Леденёв

**Письмо Мамышевой Нине Ивановне от командира войсковой части
А.И. Кулбужева (27.02.1989)**

Уважаемая Нина Ивановна !

Сообщаю Вам, что Ваш сын Владислав в последние дни службы в нашей части совершал поступки, которые нельзя было увязать со здоровым смыслом. И хотя внешне он не вызывал особого беспокойства, в поведении его появлялись порой непредсказуемые моменты.

То он умышленно искажал государственный герб СССР, то разрисовывал портреты членов Политбюро ЦК КПСС, то фотографировался в женском платье и т.д.

Венцом всего был его самовольный уход из части из-за стычки с сослуживцами. Вся часть должна была искать его до часу ночи. После подобных поступков командование части было серьезно озабочено состоянием его психики и вынуждено направить его на обследование в госпиталь г. Ленинска с диагнозом: ситуационный невроз. В настоящее время он находится там по адресу:

Калл - Ординокская область

г. Ленинск

в/ч 25718

Начальнику ПСО

Из списков нашей части он не исключался.

С уважением,
КОМАНДИР ЧАСТИ *А.И. Кулбужев* А.И. КУЛБУЖЕВ

1.
40х. № 66
27 февраля 1989 г.
Войсковая часть 25718

Музей «Гараж» располагает, пожалуй, едва ли не самым полным собранием документов, посвященных творчеству Владислава Мамышева-Монро. Этот художник по праву занимает уникальное место в российском искусстве конца 1990—2000 годов. Его работы — не единственный пример квир-искусства в российском художественном контексте. Но, на наш взгляд, именно в них, а также в жизненном пути Мамышева-Монро, квир-оптика проявилась наиболее отчетливо и полно.

При беглом взгляде на его основные проекты связка «Владислав Мамышев-Монро + квир», казалось бы, рождается сама собой. Дело не только в перформансах-перевоплощениях, в ходе которых художник травестирировал и «примерял на себя» десятки самых разных идентичностей. Принципиально важна и эстетическая трансформация, которой травестируемые образы подвергаются.

Письмо Мамышевой Нине Ивановне от командира войсковой части А.И. Кулбужева (27.02.1989) Фонд Владислава Мамышева-Монро, архив Музея современного искусства «Гараж»

Художник не просто имитировал особенности поведения и внешности персонажей, словно иллюстрируя рассуждения Батлер о фигуре травести, демонстрирующей «рутинный способ, при помощи которого гендерные идентичности апроприируются, театрализируются, носятся и делаются» (Батлер 2015: 98). Своими перформансами он очерчивал контуры дискурсивного поля, в котором эти персонажи существуют и к которому восходят и пресловутые «русские вопросы», и коллективное бессознательное постсоветского человека, в котором прочно засели образы «первых лиц» государства вперемешку с персонажами литературной классики и популярной культуры.

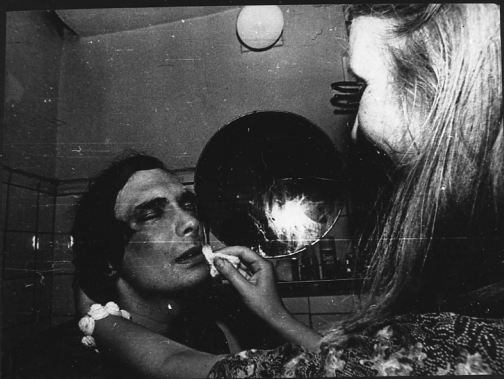
В этом смысле Мамышев-Монро работал на разных уровнях опосредования, оживляя в публичном пространстве образы актрисы Мэрилин Монро и диктатора Адольфа Гитлера как краеугольные камни «этического разума» (Мамышев-Монро 1993) современности; образы политиков советского и постперестроечного периодов⁹, определявших актуальную повестку дня; или образы героев русского фольклора¹⁰ или отечественной истории¹¹ как архетипы российской ментальности. Обнаружив ту или иную категорию идентичности, он ставил под сомнение ее легитимность и задавался вопросом о границах воплощенных в ней отношений власти (Мамышев-Монро 1993). Монтажные склейки и шероховатость исполнения тех или иных образов¹² не просто подчеркивали их сконструированную природу, но позволяли отдельным деталям выпадать из общего смыслового ряда и порождать новые цепочки смысловых ассоциаций, проблематизируя существующие связи или делая их неочевидными.

Примечательно, что собственная идентичность Мамышева-Монро остается в его работах скорее фигурой умолчания. В ряде текстов он, казалось бы, говорит о своем влечении к мужчинам (Мамышев-Монро 1999b), но мы никогда не можем быть уверены, насколько серьезны его заявления и не являются ли они очередным ироничным жестом. В статье под названием «Инсинуационизм» (Мамышев-Монро 1994) он описывает свою художественную практику как создание вымышленных ситуаций, которые, будучи задокументированы и представлены соответствующим образом, обретают статус самостоятельного высказывания. Даже если они — вспомним рассуждения Батлер (2015) о перформативности идентичности — выступают имитацией, не исходящей из оригинала, а предшествующей ему.

Стоит ли говорить, что «инсинуации» Мамышева-Монро вызвали не только восхищение, но и раздражение, нарушая устоявшийся статус-кво. Об этом свидетельствует письмо командира войсковой части, в которой служил Мамышев-Монро, сообщающее матери художника Нине Ивановне Мамышевой о необходимости направить ее сына на медицинское освидетельствование с подозрением на «ситуационный невроз».

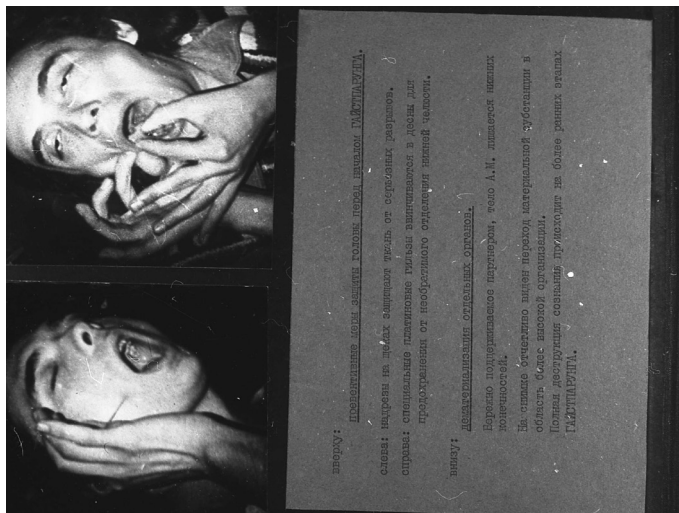
Валерий Леденёв

Игорь Макаревич, Елена Елагина. Книга продолжений (1983)



вверху: реконструкция материального облика А.И. после окончания ГАЙТЛАХУНА.
справа: конгрессные фильмы и жизнь со сверхъестественной землей зашифры пометками.





В октябре 1983 года Андрей Монастырский получил на день рождения от друзей Игоря Макаревича и Елены Елагиной подарок — объект «Книга продолжений». Это была классическая версия artist's book: вклеенные в альбом черно-белые фотографии и тексты, напрямую или косвенно связанные с жизнью и творчеством московской художественной богемы.

На некоторых фотографиях, опубликованных в книге, мы видим целующихся художников Андрея Монастырского и Николая Паниткова; на других — основателя группы «Коллективные действия», протыкающего свою щеку иглой. «Основная съемка для «Книги» была сделана накануне акции группы «Коллективные действия» «Изображение ромба» 20 октября 1983 года, — описывал происходящее сделавший эти снимки художник Игорь Макаревич. — Все участники акции собрались у Николая Паниткова на даче, расположенной неподалеку от места проведения события, Кие-

Игорь Макаревич, Елена Елагина. Книга продолжений (1983)
Фрагменты цифровой копии объекта «Книга продолжений», Фонд Игоря Макаревича, архив Музея современного искусства «Гараж»

вогорского поля, и устроили вечеринку с танцами. Особенно отличились Монастырский и Панитков — это был, можно сказать, танцевальный перформанс, совершенно фантастический, страстный, с драмой преследования, ужаса и агрессии» (Елагина и Макаревич 2020, личная коммуникация¹³).

Участники событий Елена Елагина и Игорь Макаревич описывают происходившее следующим образом:

И.М.: «Я был с камерой, с заряженной в ней светочувствительной пленкой, которую прислали мне Римма и Валерий Герловины. Свет был плохой, но я снял танец Монастырского и Паниткова. Многие снимки вышли нерезкими, но это даже сыграло на руку в передаче настроения “перформанса”. Когда я проявил пленку, родилось желание ответить на этот танец своей работой и включить туда актуальный контекст нашей повседневной жизни: отъезд в США Виталия Комара и Александра Меламида и появление их на тамошней художественной сцене, эмиграция Вити и Риты Тупицыных, наша с Леной первая совместная поездка на Юг. Так там появились обыватели, глядящие в сторону моря, где проплывает какой-то пароход, как символ надежды. Массу ассоциативных фрагментов мы включили в “Книгу”. Лена предложила термин — *Geistparung*, “спаривание духа”».

Е.Е.: «Мы применили череду подмен: пожилая пара советских людей на берегу моря на фотографии — это как бы Тупицыны, вместо Комара и Меламида — Саймон и Гарфункель и т.д.»

И.М.: «Поскольку Монастырский увлекался тогда восточной культурой, мистикой, китайской “Книгой перемен”, я решил ему подыграть и нашу книгу мы назвали “Книгой продолжений”. *Geistparung* — это вариация перемен, сошествие духа, какое-то изменение».

Е.Е.: «Основная идея книги — отразить дух нашего сообщества, его странности».

И.М.: «Фотографии, где Монастырский и Панитков что-то плотоядно жуют, я снял в тот же октябрьский день 1983 года или на следующее утро возле сарая на участке дачи. Они там грызут колбасу. А внешне чудятся гомосексуальные коннотации. Снимок, где Монастырский протыкает иголкой щеку, был сделан несколькими годами раньше. Дело было на нашей с Леной свадьбе в 1981. Мы отмечали это событие в нашей квартире в Измайлово в тесном кругу друзей, и я предложил, вспомнив школьные шутки и фокусы, провести эту неприятную, но совершенно безболезненную процедуру. Андрей, пакий на всякие рискованные эксперименты, поддержал затею, и мы сделали акцию “Иголка”. Участвовали в ней Лена, Андрей и я. Само наше бракосочетание было выдержано, надо сказать, в стилистике языческих традиций. Был испечен пирог — одна его часть в форме мужского детородного органа, другая — в форме женского. Вместе мы должны были его съесть во имя плодородия и вдобавок измазать себя кремом» (Елагина и Макаревич 2020, личная коммуникация¹⁴).

Снимки, вошедшие в «Книгу продолжений», — не единственный пример фотографических практик неофициального советского искусства, в которых, по выражению Игоря Макаревича, «внешне чудятся гомосексуальные коннотации». Для сравнения можно привести фотоснимок из архива Георгия Кизевальтера, на котором изображены Андрей Монастырский и Лев Рубинштейн, целующиеся во время одного из хэппенингов середины 1970-х годов (Кизевальтер 2020 личная коммуникация¹⁵). Впрочем, подобные работы не стоит воспринимать как действительную репрезентацию гомозеротического влечения и сексуальности, проблемы которой если

и заботили отдельных представителей московской концептуальной школы, то не ставились центральным предметом их рефлексии и осмыслились с традиционных позиций, в рамках которой категории гендера и сексуальности понималось как данность и не рассматривались как социальные конструкторы или инструменты сопротивления отношениям власти.

Валерий Леденёв, Александра Обухова

Монстрация (2004 — наши дни)



Монстрация (2010). Фото Антона Уницына. Архив Артема Лоскутова и акции «Монстрация», архив Музея современного искусства «Гараж»

«Монстрация» — массовая художественная акция в форме демонстрации с лозунгами и транспарантами, как правило, абсурдистского содержания. Первая «Монстрация» была проведена в Новосибирске группой САТ (Contemporary Art Terrorism) в 2004 году, собрав около 80 участников. Впоследствии организацией новосибирских монстраций стали заниматься участники группы «Бабушка после похорон» (БПП), а после — новосибирский художник Артем Лоскутов, изначально состоявший в обеих упомянутых группах (Волкова 2017).

И хотя «Монстрации» не имели прямого отношения к практикам квир-движения, их вполне можно описать в логике травестики, предложенной Джудит Батлер (2015). «Монстрации», на первый взгляд, мимикрировали и воспроизводили логику массовых протестных манифестаций, но по существу таковыми не являлись и были лишены открытой политической повестки. Они были примерами массовой мобилизации людей в разных точках страны, но, выражаясь словами Луи Альтюссера, этих людей было невозможно «окликнуть» (интерпеллировать) ни в качестве протестующих, ни в качестве какой-либо иной группы людей, объединенных общей идентичностью и социальными интересами (Butler 1993).

Не являясь политическим активистом в буквальном смысле слова, один из идеологов «Монстраций» Артем Лоскутов все же был арестован полицией и находился под стражей по делу о хранении наркотиков (сторона защиты отмечала слабость доказательной базы касательно выдвинутых против художника обвинений). Вероятно, это косвенно доказывает тот факт, что любая неконформность выглядит в глазах власти сигналом опасности, за которым, как отмечает Джудит Джек Хальберстам (2015), всегда следуют физические санкции.

Татьяна Волкова, Валерий Леденёв

НЕПРИШЕЙПИ#ДЕРУКАВ». Дефиле на фестивале активистского искусства МедиаУдар. Москва (2013)



8 марта 2012 года в Санкт-Петербургской «Галерее экспериментального звука» состоялся модный показ над названием «Необыкновенные трусы»¹⁶, для которого Татьяна Егорова сшила женские трусы с вышитыми на них изображениями женских репродуктивных органов. Проект стал итогом серии встреч группы художниц, активисток, студенток и участниц феминистского движения, среди которых присутствовали художницы Полина Заславская и Дарья Воруйубиваева, составившие основную костяк проекта, вскоре получившего название «НЕПРИШЕЙПИ#ДЕРУКАВ».

В 2013 году Алексей Кручковский, Нэт Счастнев и Соня Акимова в дополнение к коллекции трусов сняли серию фотографий с моделями разного возраста и гендерной идентичности. Моделям предлагалось

НЕПРИШЕЙПИ#ДЕРУКАВ». Дефиле на фестивале активистского искусства МедиаУдар. Москва (2013) Фото Татьяны Сушенковой. Архив арт-активизма, архив Музея современного искусства «Гараж»

примерить на себя сшитые в рамках проекта трусы и использовать их как атрибут перформанса, фиксирувавшегoся на фотокамеру. Так сложилась двухчастная структура «НЕПРИШЕЙПИ#ДЕРУКАВ», который впоследствии демонстрировался на разных выставочных площадках. В частности, перформанс вошел в программу 2-го международного фестиваля активистского искусства «МедиаУдар» в Москве, состоявшегося в Москве в 2013 году. Тогда на фестивале впервые прошла квир-секция, координатором которой художница Серое Фиолетовое (Волкова 2020, личная коммуникация¹⁷). Полина Заславская, разместив на своем YouTube-канале видеодокументацию «НЕПРИШЕЙПИ#ДЕРУКАВ» в рамках «МедиаУдара», сопроводила ее описательным текстом следующего содержания:

«Сшитые на живую нитку коллективом авторов как знаки (или конструкты) женской сексуальности, "трусы" пережили в процессе фотосъемок трансформацию от сугубо женского — к квир-дискурсу. Постепенно становилось понятно, что не только "женщина" нуждается в особом роде артикуляции, но и субъекты с "плавающей", ускользающей идентичностью. В момент переодевания "мужское" и "женское" меняются ролями, исподнее встречается со своим "другим", вступает в область театрализации, травестики»¹⁸.

Проект «НЕПРИШЕЙПИ#ДЕРУКАВ», пережив несколько инкарнаций, просуществовал в течение 2013–2014 годов, пока не прекратил существование, уступив место другому проекту Заславской и Воруйубиваевой со товарищи — квир-феминистскому журналу «Наглая рванина». Его пилотный номер увидел свет в том же 2013 году. Ряд причастных к «НЕПРИШЕЙПИ#ДЕРУКАВ» в 2015 году в Санкт-Петербурге создали квир-феминистскую аффинити-арт-группу «Нежелательная организация». Ее состав характеризуется как открытый, но в постоянный костяк группы входят Маша Годованная, художницы Полина Заславская и Дарья Воруйубиваева, Константин Шавловский и поэтесса Станислава Могилёва. Ряд их проектов также посвящен квир-проблематике и вопросам гендерной идентичности. В частности, 17 сентября 2016 года была представлена лекция-перформанс «Как пойдет», специально подготовленная для «Фем-клуба» в рамках 5-го международного фестиваля активистского фестиваля «МедиаУдар» в Москве.

Татьяна Волкова, Валерий Леденёв

Олег Маслов, Виктор Кузнецов. Набор открыток «Сатирикон» (1994)











Олег Маслов, Виктор Кузнецов. Набор открыток «Сатирикон» (1994) Фонд Андрея Хлобыстина, архив Музея современного искусства «Гараж»



Олег Маслов и Виктор Кузнецов в своей мастерской. Фотографии Андрея Хлобыстина. (1996) Фонд Андрея Хлобыстина, архив Музея современного искусства «Гараж»

Дуэт Олег&Виктор (Олег Маслов и Виктор Кузнецов) просуществовал как творческий союз с 1993 до 2006 года. Участники Новой академии изящных искусств, Маслов и Кузнецов придумывали псевдоантичные, кэмповые образы и сами становились персонажами своих фотопроектов и живописных работ. Одним из таких проектов стала серия фотографий «Сатирикон», показанная в 1994 году в Музее Новой академии на Пушкинской, 10. К выставке был издан каталог — набор открыток с воспроизведением всех работ (Маслов и Кузнецов 1994). Костюмы и сюжеты фотографий разрабатывали сами художники, они же выступили моделями; съемку сделал профессиональный фотограф Виктор Щуров, с которым Олег&Виктор сотрудничали и в других своих проектах. Серия «Сатирикон» стала важной частью художественной работы дуэта. На основе части фотографий художники впоследствии сделали живописные работы, а костюмы использовались ими как для других постановок (например, живописной работы «Союз земли и воды», 1996), так и для перформативных выступлений в рамках концертов оркестра «Популярная механика» Сергея Курёхина, в которых Маслов и Кузнецов постоянно принимали участие в 1994—1995 годах.

В серии «Сатирикон» Олег&Виктор впервые в своей практике обратились к кэмповой чувственности, что проявлялось в создании намеренно «вульгарного» реквизита: венки из роз, гольфики, маски и ботинки

со стразами, а также в вычурных позах и гриме, напоминающих об эротических открытках рубежа XIX—XX веков и шоу в духе варьете. Кэмп в исполнении двух мужчин, усиленный отсылкой к «Сатирикону» Петрония и «Сатирикону Феллини» делает эту серию одним из ярчайших примеров работы с гомосексуальной образностью в российском современном искусстве. Для Олега Маслова и Виктора Кузнецова репрезентация в качестве пары существовала только в художественном поле и отделялась от личной жизни. Однако вряд ли стоит считать эту многолетнюю игру простым переодеванием. Возможно, их перевоплощение продуктивно было бы сопоставить с практиками дрэга — существование в образе становится как важной частью личного опыта, так и способом провокации социальной среды и взаимодействия с ней.

Анастасия Котылева

Архив «Кибер-фемин-клуба» (1994—2006)



Съемка Кибер-Фемин-Клуба для журнала ELLE (1998). Фотография Ольги Моисеевой. На фото соосновательницы клуба Алла Митрофанова и Ирина Актуганова. Фонд Ирины Актугановой и Сергея Бусова, архив Музея современного искусства «Гараж»

С момента основания петербургского Кибер-Фемин-Клуба его создательницы Ирина Актуганова и Алла Митрофанова наравне с феминистским дискурсом развивали проекты, связанные с идеями равенства и поддержки для всех групп населения, возможностью свободно самовыражаться и экспериментировать в искусстве и жизни. В середине 1990-х в рамках Кибер-Фемин-Клуба был реализован ряд междисциплинарных проектов, объединяющих в себе социальные исследования, DIY-стратегии, внимание к новейшим технологиям в искусстве, сотрудничество с различными женскими организациями, среди которых фонд «Солдатские матери Петербурга» и «Петербургская лига избирательниц», образовательный проект «Сделай сама», участие в издании газеты для бездомных «На дне», встречи философского клуба в бункере техно-клуба «Тоннель» и другие проекты. Бытовая сторона жизни также оказалась предметом пристального внимания: в середине 1990-х Актуганова экспериментирует со стилем и прической, а Алла Митрофанова рассуждает о «беременности как философской проблеме».

В случае Кибер-Фемин-Клуба проблематизация нормативности происходила в плоскости большей инклюзивности в работе самого клуба, что выражалось в привлечении к сотрудничеству разных социальных групп и сообществ и обращении к широкому спектру социальных проблем, связанных с феноменом социального включения/исключения. В определенной мере это позволяет говорить об интерсекциональности их подхода. Немалую роль играло обращение к проблеме технологий как катализатора и механизма социальных трансформаций, в том числе применительно к области гендера и сексуальности. Это обращение происходило не только на уровне философского осмысления проблемы (издание в 1996—1997 годах электронного журнала «Виртуальная анатомия»), но в попытках ввести их в широкий оборот (курс практической независимости для женщин «Сделай сама» (Удовыденко 2020), инициированный в 1996 году). В коллекции «Гаража» хранится весь архив Кибер-Фемин-Клуба, деятельность которого может трактоваться как масштабный проект, проблематизирующий понятие нормативности. Изучение отдельных проектов и творческих стратегий, реализованных создательницами Кибер-Фемин-Клуба, может быть полезно для исследователей в качестве примера первых успешных опытов развития квир-теории в России в середине 1990 — начале 2000 годов.

Валерий Леденёв, Мария Удовыденко

Буклет «Оркестр Поп-механика Сергея Курёхина репетирует кинофильм
Виталия Аксенова «Музыкальные игры»» (1988)



Буклет «Оркестр Поп-механика Сергея Курёхина репетирует кинофильм Виталия Аксенова «Музыкальные игры»» (1988) Фонд Сергея Чубраева, архив Музея современного искусства «Гараж»

Видеозапись премьеры садомазохистской драмы Сергея Курёхина «Гляжу в озера синие» для телепередачи Сергея Шолохова «Тихая дама» (1994)









Видеозапись премьеры
садомазохистской драмы
Сергея Курёхина «Гляжу
в озера синие» для теле-
передачи Сергея Шолохо-
ва «Тихая дама» (1994).
Фонд Сергея Чубраева,
архив Музея современно-
го искусства «Гараж»

Оркестр «Популярная механика» — проект Сергея Курёхина, которым он занимался с 1984 по 1995 годы. Состав участников не был постоянным, в концертах-перформансах «Поп-механики» принимали участие джаз- и рок-музыканты; фольклорные ансамбли и симфонические оркестры; художники, превращающие повседневность в перформанс (Тимур Новиков, Дмитрий Пригов, Владислав Мамышев-Монро, Герман Виноградов и другие); а также балерины, шоумены и даже животные. Курёхин был руководителем, режиссером и дирижером этих действий. Для него была важна идея столкновения разных жанров, форм культурной жизни, персонажей в одном концерте. Сам Курёхин в разных интервью описывал выступления «Поп-механики» как «попытки организовать фортепианную игру так, чтобы ее можно было слушать <...> чтобы через десять минут зрители не начали дремать» (Петрова 1994), «наслаивание одной шизофреники на другую» (Губин 1996), или программы, содержащие «скрытый юмор, возникающий незаметно от несовместимости элементов, от нелепости ситуации» (Петрова 1994), а также как то, что «не вязалось с представлениями о культуре, об искусстве и обо всем» (Губин 1996).

Одним из элементов этих выступлений были игры с гендерными перевоплощениями. Примером может быть «Поп-механика» 1988 года, частью которой был конкурс красоты. В сохранившемся буклете этого события нет списка участников и участниц трехдневного концерта или короткого описания программы. Вместо этого в нем собраны только фотографии конкурсанток, среди которых, под номером 24, Сергей Бугаев-Африка, предстающий в образе девушки-блондинки. Художник действительно участвовал в дефиле на конкурсе красоты, представляясь женщиной, чей облик должен быть оценен публикой и жюри.

Перформативность гендера и возможных форм проявления эротического стали главным мотивом позднего концерта «Поп-механики» 1994 года, которому Курёхин дал название «Садомазохистская драма “Гляжу в озеро синие”». Помимо Олега Маслова и Виктора Кузнецова, которые часто разыгрывали в курёхинских программах сцены взаимной нежности и гротескной жестокости, в этой постановке появилось множество полубнаженных, обнаженных, затянутых в ремни персонажей, демонстрировавших разные формы взаимодействия (прыжки змейкой, катание друг на друге, избивание плетями) под исполнение Дмитрием Приговым стихов, и игру симфонического оркестра или пение самого Курёхина. О получившемся шоу можно узнать довольно много благодаря видеозаписи, которая вошла в телепередачу Сергея Шолохова «Тихая дама» (1994).

Включение всех этих негетеронормативных героев работало на комически-абсурдный эффект, который всегда был частью замысла «Поп-механики». Сложно сказать, было ли важно для Курёхина создать ситуацию, в которой бы публичное поле приоткрывалось для квір-чувственности, или эти персонажи были нужны для постановки как экзотические существа, добавляющие «нелепости». Однако в рамках проекта «Поп-механики», который в принципе был построен на поиске возможностей изменения (или разрушения) границ жанров, иерархий и «пред-

ставлений о культуре», все персонажи могли быть увиденными равно странными. Представительный дирижер в бабочке оказывался столь же экзотическим, как мужчина в женском образе.

Анастасия Котылева

Материалы проекта Натальи Першиной-Якиманской (Глюкли) «Странные не сдаются» (2005)





Странная №14.



Странный №6.



Материалы проекта
Натали Першиной-
Якиманской (Глюкли)
«Странные не сдаются»
(2005): авторский коммен-
тарий к проекту, цветные
фотографии, наклеен-
ные на тетрадные листы
в клетку с рукописными
названиями
Фонд «Фабрики найден-
ных одежд», Архив Музея
современного русского
искусства «Гараж»

В вступительном тексте к выставке «Ghost Hunters. Phantasmal Metaphors of the Present», прошедшей в Праге в рамках Пражской биеннале (2005), где был представлен проект «Странные не сдаются» Натальи Першиной-Якиманской (Глюкли), Александра Обухова отмечает:

«В гуманитарной лирике Натальи Першиной-Якиманской (Глюкли) акцент перенесен на внешние приметы “неопознанных человеческих объектов” — “Странных”, которых легко заметить в толпе по бесцеремонно нарушенному дресс-коду. Искажения, которые эти люди-духи вносят в одежду, меняют смысл привычной оболочки цивилизованности. Утилитарная функция уступает место мистической миссии, задача которой — выявить скрытые ресурсы выживания» (Obuchova and Orlova 2005: 431).

Опираясь на оригинальное значение английского слова *queer* (странный, чужаковатый), проект предлагает трактовку квир-оптики в расширительном ключе — как разговор не только о текучести любой идентичности, но логике включения/исключения и выпадения из канона, без которой невозможно представить себе разговор о квир.

Валерий Леденёв, Александра Обухова

1. Серия автопортретов Занелле Мухоли конца 2010-х годов или фотопроект Мартины Гутьерес «Порабощенное тело» (*Martine Gutierrez Body En Thrall*) 2018 года, представленные в основном проекте 58-й Венецианской биеннале современного искусства.
2. Один из залов экспозиции основного проекта 14-й Документы в Касселе (2017) был посвящен квир-художнице немецкого происхождения Лоренце Бёттнер (1959—1994).
3. Выставка «Queer British Art 1861—1967» 5 апреля — 1 октября 2017.
4. Выставка «Cherchez le garçon», 7 марта — 30 августа 2015.
5. Аудиоинсталляция Марины Шамовой «Партитуры идентификаций» (2020) на 2-й Триеннале российского современного искусства в «Гараже» (2020).
6. «Верхняя» временная граница архива остается открытой — архив продолжает пополняться и в наши дни материалами о современных художественных проектах.
7. Кизельватер Г (2020) Личная коммуникация, устная беседа.
8. Уголовная ответственность за «мужеложство» действовала в законодательстве РСФСР с 1934 по 1993 годы. В июне 2013 года Государственная дума приняла закон, дополняющий КоАП РФ статьей 6.21, устанавливающей ответственность за «пропаганду нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних».
9. Например: Владислав Мамышев-Монро. Портрет Горбачева (1990); Владислав Мамышев-Монро. Помятай про газ (2011).
10. Владислав Мамышев-Монро. Русские вопросы (1997).

11. Владислав Мамышев-Монро. Царь (2010); Мамышев-Монро В. Мета-морфозы монарха (2006).
12. Владислав Мамышев-Монро. СтарЗ (2005).
13. Елагина Е; Макаревич И (2020, 9 сентября) Личная коммуникация, запись устного разговора.
14. Елагина Е; Макаревич И (2020, 9 сентября) Личная коммуникация, запись устного разговора.
15. Кизельватер Г (2020) Личная коммуникация. Снимок из личного архива Георгия Кизельвальтера нигде не публиковался и имеется в фондах архива «Гаража».
16. Заславская П (2020) Личная коммуникация. В настоящем фрагменте хронология событий приводится со слов одной из участниц проекта художницы Полины Заславской.
17. Волкова Т (2020) Личная коммуникация.
18. Заславская П (2014, 25 февраля) Презентация проекта НЕПРИШЕЙ-ПИ#ДЕРУКАВ в рамках фестиваля МедиаУдар 2013 года, YouTube-канал Полины Заславской, <https://www.youtube.com/watch?v=ANInQOImntw> (13.09.2020).

Благодарности

Авторы благодарят Влада Струкова, Йонаса Тиниуса и Юрия Юркина за помощь в разработке концепции материала.

Библиография

1. Батлер Д (2015) Имитация и гендерное неподчинение. В: Градинари И (ред), *Техника «косого взгляда». Критика гетеронормативного порядка*. Москва, Изд-во Института Гайдара: 77–119.
2. Веремьева Т (2020) «Мы собираем не искусство, а знание о нем». Интервью с куратором архива Музея «Гараж» Сашей Обуховой. *The Garage Journal*. <https://thegaragejournal.org/ru/gj-media/interview/2> (30.09.2020).
3. Волкова Т (2017) Артем Лоскутов. Триеннале современного российского искусства. *Музей современного искусства «Гараж»*, <https://triennial-2017.garagemca.org/ru/ArtemLoskutov> (13.09.2020).
4. Градинари И (2015) Квир-исследования: введение. В: Градинари И (ред), *Техника «косого взгляда». Критика гетеронормативного порядка*. Москва, Изд-во Института Гайдара: 7–76.
5. Губин Д (1996, 1 августа) Человек, который смеялся. *Pulse*, №16: 11–13. *Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L33111> (22.09.2020).
6. Джагоз А (2008) *Введение в квир-теорию*. Москва, Канон+, РООИ «Реабилитация».

7. Каталог архива арт-активизма. *Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/collection/art-activism-archive> (22.09.2020).
8. Каталог архива Артема Лоскутова и акции «Монстрация». *Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/search?collections=398651b8-6fa1-4789-b2e7-74b2fd4a9ffd> (22.09.2020).
9. Каталог фонда Андрея Хлобыстина. *Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/search?collections=0046b2f7-44b8-4cd8-b948-c370553eb57d> (22.09.2020).
10. Каталог фонда Владислава Мамышева-Монро. *Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/search?collections=367dbcf3-d3aa-4ff3-84b2-cbc1d8a42cd3%2C3ad061b2-2097-4859-8a9d-d8a7d75e88f2%2Cb1888072-9a3d-4ba8-bf05-78e24dd45913> (22.09.2020).
11. Каталог фонда Ирины Актугановой и Сергея Бусова. *Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/search?collections=367dbcf3-d3aa-4ff3-84b2-cbc1d8a42cd3%2C3ad061b2-2097-4859-8a9d-d8a7d75e88f2> (22.09.2020).
12. Каталог фонда Сергея Чубраева. *Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/search?collections=367dbcf3-d3aa-4ff3-84b2-cbc1d8a42cd3> (22.09.2020).
13. Коннелл Р (2015) *Гендер и власть: Общество, личность и гендерная политика*. Москва, Новое литературное обозрение.
14. Коннелл Р (2015) *Гендер как структура социальной практики*. В: Градинари И (ред), *Техника «косого взгляда». Критика гетеронормативного порядка*. Москва, Изд-во Института Гайдара: 120–164.
15. Леденёв В (2015) Владислав Мамышев-Монро: Послесловие к «Архиву М». *Aroundart.org*, <http://aroundart.org/2015/09/21/mamyshev-monroe/> (30.09.2020).
16. Мамышев-Монро В (1994) Инсинуационизм. *Московский художественный журнал*, <http://moscowartmagazine.com/issue/49/article/991> (13.09.2020).
17. Мамышев-Монро В (1993) Куда я попал? И где мои вещи? *Альманах «Дантес» №2*, <http://kolonna.mifin.com/dantes/dj02/> (13.09.2020).
18. Мамышев-Монро В (1999) Моя автобиография как носителя настоящего сигнала Мэрилин Монро. *Альманах «Дантес» №2*, <http://kolonna.mifin.com/dantes/dj02/monro2.shtml> (13.09.2020).
19. Мамышев-Монро В (1999b) Несчастливая любовь. *Альманах «Дантес» №2*, <http://kolonna.mifin.com/dantes/dj02/monro4.shtml> (13.09.2020).
20. Маслов О; Кузнецов В (1994) Набор открыток «Сатирикон». *Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D5940> (13.09.2020).
21. Петрова Е (1994, 24 сентября) Сергей Курёхин: «Народу нужен садомазохизм с элементами распада сознания». *Час Пик*, <https://www.facebook.com/rockrootroute/photos/a.607768630025299/745496832919144> (19.10.2020).
22. Тихая дама (1994) Телепередача. Архив Музея современного искусства

- ства «Гараж», Фонд Нины Зарецкой (Арт Медиа Центр «TV Галерея»), <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/V11687> (03.11.2020).
23. Удовыдченко М (2020, 13 апреля) Курс практической независимости для женщин «Сделай сама» в Петербурге. *Сеть архивов российского искусства*, <https://russianartarchive.net/ru/research/ciberfemin> (19.10.2020).
 24. Хальберстам ДД (2015) Введение в женскую маскулинность: маскулинность без мужчин. В: Градинари И. (ред), *Техника «косо́го взгляда». Критика гетеронормативного порядка*. Москва, Изд-во Института Гайдара: 165–231.
 25. Хачатуров С (2013) Умом наш гендер не понять. *Диалог искусств* 04: 110–111, http://di.mmoma.ru/upl/pdf/di_2013_04.pdf (19.10.2020).
 26. Чухович Б (2020) «Квир-сюжет как элемент эстетики прерафаэлитов Самарканда» (30.01.2020). *Музей современного искусства «Гараж»*, <https://garagemca.org/ru/event/the-queer-element-in-the-aesthetics-of-the-pre-raphaelites-of-samarkand-a-lecture-by-boris-chukhovich> (19.10.2020).
 27. Энгстрём М (2018) Метамодернизм и постсоветский консервативный авангард: Новая академия Тимура Новикова. В: *Новое литературное обозрение №151*, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/151/article/19762/ (30.09.2020).
 28. Conference Program (2019) *ALMS Conference Berlin 2019*, <https://queeralmsberlin2019.de/provisional-program-schedule/> (22.09.2020).
 29. Butler J (1993) Critically Queer. *GLQ*, 1(1): 17–32, DOI: <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-17>.
 30. Lord C; Meyer R (2013) *Art & Queer Culture*. London, New York, Phaidon Press.
 31. Lorenz R (2012) *Queer Art. A Freak Theory*. New Brunswick, London, Transaction Publishers.
 32. Obuchova A; Orlova M (2005) Ghost Hunters. Phantasmal Metaphors of the Present. In: *International Biennale of Contemporary Art*. National Gallery in Prague.

Об авторе

Материал подготовлен коллективом сотрудников научного отдела Музея современного искусства «Гараж». Ведущий автор — Валерий Леденёв — художественный критик, старший библиотекарь Музея «Гараж». Автор многочисленных публикаций о современном российском и зарубежном искусстве в периодической прессе («Искусствознание», «Художественный журнал», «Диалог искусств» и др.). В составе рабочей группы участвовал в подготовке выставочных проектов «Древо современного русского искусства» (2014), «Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России. 2000–2015» (московская версия, 2015) в Музее «Гараж». С 2017 года — инициатор и координатор проекта «В единственном экзем-

пляре» в «Гараже», посвященного книге художника как жанру. Автор книг стихов «Запах полиграфии» (2008) и «Слаще присутствия» (2019).

Почтовый адрес: 119049, Москва, ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32.

E-mail: v.ledenev@garagemca.org.

ORCID: 0000-0002-4481-2989

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org