

Н. Турыгина

**НА ПУТИ К "ПОЗИТИВНОЙ"
ЖЕНСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ:
теоретические стратегии женских
художественных практик**

Начиная с конца 1960-х ключевыми проблемами феминизма становятся вопросы репрезентаций и культурных практик, связанных с изображением женщин в различных областях визуальной культуры от рекламы до порнографии. Лейтмотивом и одним из главных достижений феминизма стала «деполитизация» визуального как на уровне производства, так и на уровне восприятия. Иными словами, впервые был поставлен вопрос об имманентности доминирующих в тексте идеологий. Феминистки одними из первых раскрывают политизированность искусства и самой истории искусств как дисциплины, несущей конструкцией которой была (и во многом сохраняется) парадигма автономности искусства, его неподверженности каким бы то ни было политическим и экономическим интересам. Ставя под сомнение самоценность искусства, арт-феминизм приходит к выводу о его ангажированности. Феминистские критики достигли успеха в противостоянии мужским предубеждениям, порочащим женщин-художниц и тривиализирующим проблемы, касающиеся женщин. Впервые этот вопрос был поставлен Л. Нохлин в ее работе *Почему среди женщин нет великих художниц?*

Первоначально проблематика приобрела четкие очертания в историческом ракурсе – при ревизии канонов изобразительного искусства вплоть до модернистских. Вопрос «Почему среди женщин нет великих художниц?» обратил внимание, прежде всего, на саму структуру социума с существующими классификациями внутри институтов, контролирующими живописные практики. Академии художеств порождали четкое разделение между искусством и ремеслами, существующий миф о гениальности как атрибуте Мужского ограничивал вхождение женщин в круги художников. Традиционная история искусств не содержала в себе упоминаний о великих женщинах-художницах и, тем более, не «вписала» в себя артефактов их творческой деятельности. Безусловно, сам характер истории живописных практик развивался в логике исключения маргинальных опытов, единичных «историй» художниц и их работ. Творчество многих из них до сих пор является, даже если и существующим де юре, но все-таки «несущественным» достоянием в истории художественных практик.

Реанимация «женской» истории в искусстве положила начало феминистской эстетике в том междисциплинарном варианте, который свел воедино и вопросы, касающиеся распределения власти в обществе, и контроля над сексуальностью, и проблематики авторства, контекста и восприятия, связи нарратива и образа, проблемы «заданности» интерпретации и конструирования идентичности.

Однако, «прослеживая логику» сигнификаций, некоторые критики пошли до конца и объявили о непосредственной связи между эстетическими категориями/суждениями /удовольствиями и интересами «патриархатной» идеологии. Арт-феминизм почти до конца XX века манифестировал сопротивление «имплицитному означиванию репрессии» в репрезентации женщин.

**«Негативная эстетика»:
деконструкция взгляда, деструкция образа**

В контексте критики визуальных репрезентаций ведущее методологическое значение имеет проблема соотношения феминизма и психоанализа. Разработанная Лаканом теория стадии зеркала и развитие им проблематики взгляда привели к появлению разнообразных феминистских теорий, объясняющих визуальное исходя из языка, желания, сексуальности и субъективности. Лакановская концептуализация бессознательного, структурированного как язык, и роли женщины как означающего кастрации имела глубокий резонанс у феминистских теоретиков при анализе политик репрезентации. Согласно кинопсихоаналитикам, репрессия феминности, которая заложена в классический нарративный кинематограф, порождает иллюзию единства и полноты идентичности как компенсацию за действительное разделение и различие. Субъект нарратива в классическом кинематографе представляет собой центр мира, благодаря тому что текст производит точку взгляда, авторитетный голос, который порождает иллюзию единства и позволяет зрителю без труда идентифицироваться с ним. Зритель, который является результатом этого конструирования, маскулинен, а удовольствие, которое он при этом получает, несомненно, позволяет ему почувствовать себя субъектом. Женщина, как правило, здесь «фетишистски идеализируется» и «вуайеристски наказывается». Это повлекло за собой тезис, что репрезентация женщины – стратегия для создания субъектности у мужчины – строится на работе патриархатного бессознательного. Еще одним аргументом маскулинности кино является «взгляд» камеры, повторяющий траекторию взгляда персонажа-мужчины.

Лаура Малви в работе *Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф* объясняет, как традиционный голливудский кинематограф утверждает вуайеристско-скопофилический взгляд: «В мире, построенном на половом дисбалансе, удовольствие от рассматривания расщепляется между активным/мужским и пассивным/женским. Конституирующий мужской взгляд проецирует свои фантазии

на женскую фигуру, которая в соответствии с ним обретает свою форму. В обычных для себя эксгибиционистских ролях женщины одновременно рассматриваются и демонстрируются, их внешность кодируется для достижения интенсивного визуального и эротического воздействия. Можно сказать, что женщина коннотирует «бытие-под-взглядом»¹.

Сформулированная проблема в данном контексте может быть решена посредством решительной деконструкции аппарата видения, который конституирует женщину как образ, а мужчину как обладателя взгляда. Малви предлагает уничтожить сам вуайеристско-скопофилический взгляд, последовательно разрушая кинематографические коды, которые и постулируют подобный взгляд. Будет ли это решением проблемы? Упор Малви на анализ специфики кинематографического аппарата, при всей ее радикальности и провокативности суждений, кажется правомерным. Реальное — вопрос дискурсивного посредничества. Однако, в целом, психоаналитическая критика визуальных репрезентаций может иметь также глубокий методологический эффект. Проводя своеобразную ревизию феминистического психоанализа кинематографа, К. Гледхилл считает, что союз психоанализа и феминизма во многом оказался проблематичным и неспособным к дальнейшему развитию, исходя из перспективы маскулинности и негативистских конструкций женской субъективности. Идеи кинематического вуайеризма и фетишизма становятся нормой не только при анализе классического нарративного кинематографа. Такие атрибуты феминности, как «отсутствие», «недостаток», «друговость», «предполагают негативные оценки зрительниц, предлагая колонизированные, отчужденные или мазохистские способы идентификации. Более того, растворение классовый борьбы в патриархатных нарративных структурах делает зрителя надклассовым субъектом, что затрудняет перспективу рассмотрения женского образа в терминах классовых различий...»².

Популярность психоанализа в феминистской среде и распространение британской теории репрезентаций заложили основы для активного поиска иных пространств видения. Текст Малви манифестировал и ознаменовал борьбу за уничтожение вуайеристско-скопофилического взгляда и, соответственно, фетишистской репрезентации женщин и породил настоящий бум альтернативного кинематографа, фотографии, перформанса и т. д.

Проект Мэри Кэлли (*Post-Partum Document*, 1974) стал логическим развертыванием идеи имплицитности репрессии в визуальном образе женщины. Открывшаяся выставка представляла собой ряд «скриптовизуальных» текстов. В ней Кэлли обыгрывает отношения матери и ребенка как гендерно-идеологический процесс, до вступления ребенка в язык. Отсутствие визуальных образов компенсировали нарративные тексты, создающие ауру присутствия матери и ребенка. «То, что изъято из регистра видения (репрезентируемого образа) приобрело форму нарратива моего дневника»³. Исходя из идеи фаллоцентричности любого визуального образа, Кэлли пошла

на сознательное разрушение антропоморфности репрезентации, взамен предлагая разрозненные куски текстов и значений. Заявляя о неэссенциальности феминности и подчеркивая ее чрезмерную сконструированность, Кэлли постулирует отсутствие каких бы то ни было онтологических констант женской идентичности. Перформативная телесность у Кэлли не сводится к вещественной материальности. Логика Кэлли проста: каждая культура производит комплекс техник кодификации биологических различий. Символические репрезентации мужского и женского очевидны во всех культурах. Среди мифов, ритуалов, нарративов визуальные образы являются самыми мощными конструкциями сексуальных различий, так как концентрируют в себе энергетические поля желаний. Сексуальные различия имеют своим следствием сексуальное доминирование. Дрессура человеческих желаний, посредством повторяемости образов и закрепления эффектов удовольствий от просматриваемого, должна быть разрушена. Иными словами, Кэлли исходит из того, что любое изображение питает мужской взгляд. Следовательно, по ее мнению, необходимо оказать сопротивление визуальному удовольствию, отказаться от антропоморфных образов в пользу «скрипто-визуального».

Анализируя творчество Кэлли, феминистский критик Г. Поллок пишет: «Желание не вызывается объектами, а укоренено в бессознательном соответственно структуре фантазии. Желание неоднократно повторяется, оно сопротивляется нормализации, игнорирует биологию, рассеивается по телу. Конечно, желание не синонимично образу желаемой женщины; однако, что значит феминистское отрицание «образа женщины»? Во-первых, это знаменует собой отказ сводить понятие образа к сходству, изображению или даже к общей категории иконического знака. Это подразумевает то, что образ, организованный в пространстве в картинку, может отсылать к гетерогенной системе знаков – индексальным, символическим, иконическим. Следовательно, представляется возможным создать авизуальный, чувственный, соматический аспект в области визуального...»⁴.

Подобная теория обладает чертами так называемой «негативной» эстетики, которая характерна для феминистской эстетики на протяжении 70-х годов. Оставаясь в рамках отрицания женского образа как проводника фаллоцентризма, проекты, подобные Post-Partum Document, порывают с аспектом «смотрения» и визуальным удовольствием; отрицая иконичность женского образа, они не выходят за рамки выставок и, в принципе, не осуществимы в более широком культурном контексте. Новое поколение деятелей искусства 70—80-х начинает пересмотр репрезентации женского тела, но они исходят не из отрицания его материальности и антропоморфности, а из поиска таких форм изображения, которые бы модифицировали его «видение».

Наконец, нужно отметить особо пятое применение, менее употребительное, чем другие, хотя столь же всеобщее – когда слово «положительное» употребляется как противоположное отрицательному.

В этом случае оно указывает на одно из наиболее важных слов истинной философии, представляя ее как назначенную по своей природе преимущественно не разрушать, но организовывать.

О. Конт⁵

Какое принципиальное значение «позитивность» имеет для современного феминизма?

Согласно одной из самых известных теоретиков арт-феминизма Г. Поллок, феминизм на рубеже XX и XXI веков стратифицировал достаточное количество локальных дискурсов. Таким образом, мы с полным основанием можем говорить о *географии* феминизма, где точками отсчета являются американская и британская школы (в другой версии, англо-американская и континентальная) как основополагающие порождающие дискурсы оси. Более того, сейчас как никогда проявляется так называемый *поколенческий* конфликт, связанный с пересмотром методологий феминизма как следствием постмодернистских «инвестиций» в гуманитарные области.

Проблематика методологий становится стержнем всех теоретических дебатов, но, в конечном счете, «методология» является лишь зонтичным термином, под которым неизменно присутствует вопрос о феминизме как *политическом проекте*. При этом основополагающей операциональной категорией феминизма всегда была и будет оставаться концепция полового различия. Различные трактовки этого, казалось бы, рядового и неоспоримого понятия, предполагают расхождение логик развития феминистской мысли и, что самое важное, определяют аффирмативные женские практики в политической, экономической, «культурной» областях общества. «Понятие *различия* является центральным для европейской истории философии, поскольку западная мысль *всегда* развивалась в дуалистических оппозициях, которые порождают подкатегории *иного* (otherness) или *отличного-от*. Поскольку в истории философии различие основывалось на отношениях господства и исключения, быть *«отличным от»* означало быть *«меньше, чем»* или быть *«менее ценным, чем»*. Как толковать различие, монополюльно определяла власть, в результате чего смысл этого понятия сводился к обозначению неполноценности...»⁶.

По мнению некоторых теоретиков, Женский субъект, легитимированный феминизмом «первой» и «второй» волны, воспроизводит себя как дефектного. Структура жертвенности и логика апелляции к власти являются прямым путем к потере субъектности, то есть утрате собственной дее-способности. Дее-способность требует иной репрезентационной логики.

Сформулированная проблема может быть решена, в том числе и, может быть, в первую очередь, посредством решительной деконструкции самого стиля мышления, порождаемого феминизмом. Устойчивый бинаризм мышления, неизменно сводящий женщину к положению дефективной «инаковости», преодолевается смещением акцента на способность женщины самостоятельно утверждать себя в различиях по отношению к мужчинам и другим женщинам. Данное положение, помимо своей специфически неконкретизированной в рамках этой теории стороны, имеет более глубокий смысл. Постулируемый отказ от принятия раз и навсегда данной единой сущности женщины требует более внимательного отношения к феномену многообразия форм репрезентации.

Ведущее методологическое значение здесь имеет проблема преодоления фаллоцентричного универсального субъекта, отождествляемого с рациональностью и сознанием, в ходе развития которого Женщине *вменяется* право быть носительницей телесности с имманентным ей языком. Стоит ли ссылаться на многочисленные психоаналитические эксперименты, имеющие целью интерпретировать сугубо *женский* феномен истерического тела? Или на расхожие представления о женской логике? Загадочности? Цель, которую ставят перед собой все те же Брайдотти, Сиксу, Иригарэй, в некотором смысле рискуя вызвать нападки со стороны «антиэссенциалистов», заключается в реанимации телесности посредством легитимизации того языка, который описывает эту телесность, или, образно говоря, «пишет ее».

В контексте художественной практики это положение имеет ряд далеко идущих выводов.

Во-первых, телесность отсылает к ситуативности, локализованности, из которой она пишется. В этом смысле, такая характеристика предполагает множественность различающихся языков репрезентации, необходимых для фиксации различных телесных переживаний. «Становиться полиглотом в своем родном языке: вот что такое письмо», — пишет Брайдотти.

Во-вторых, акцент на своеобразии языка в некотором смысле «снимает» содержательную характеристику репрезентации, отдавая предпочтение формально-стилистическим компонентам, например, задействуя визуальное «присутствие» автора в тексте. Текст, таким образом, предельно насыщается символикой *женского* авторства.

Теории *l'écriture féminine*, возникающие в постлакановском психоанализе, предлагают достаточно кардинальную концепцию женского языка и способов его репрезентации. Идеи Кристевой, Иригарэй, Сиксу полагают фемининное как принципиально «иное», непротивоположное маскулинному. По Кристевой, например, фемининность базируется на «семиотике», долингвистической области телесных импульсов, которая, будучи введена в язык и во все возможные (маскулинные) репрезентации, вытесняется, но тем не менее возвращается в качестве подавленного в форме «фемининного» языка, прорывающегося из патриархатного. Следовательно, само

исследование «материальности» языка позволит его трансформировать, найти и легитимировать фемининные способы выражения.

Иригарэй и Сиксу предлагают концепцию «писания» тела, базирующегося на опыте интимного переживания. Переживаемая сексуальность является специфичной формой этого опыта. Парадигмальный сдвиг к вопросам субъективности предполагает изменение «содержания «видения»: «Сдвиг от вопросов репрезентации – как должно быть репрезентировано женское тело – к вопросам субъективности – изменить место «обитания» тела: от проблемы видения (дистанции) к проблеме воплощения (касания)»⁷. Призыв Сиксу: «Пишите самое себя» – в первую очередь требует решения вопроса о технике письма, аутентичной женской телесности.

«Последствия этих теорий для феминистских изобразительных практик оказались драматичными и далеко идущими. Наиболее очевидным является факт увеличения числа художниц, которые ставили личные переживания различий в центр своей деятельности... Этот опыт насыщает живопись посредством различных способов: на уровне изображения следов, отметин «гендерного» тела; на уровне использования материалов (нанесенные на холст краски долгое время ассоциировались с кожей тела); на уровне проблемы субъективности; и, наконец, на уровне впечатлений, произведенных на зрителя»⁸.

В последнее время в феминизме все чаще обращаются к такому вопросу, как аффирмация женской субъективности. Экзистенциальный смысл этого предприятия заключается в приоритете партикулярного над всеобщим. Категория опыта в феминистском знании позволяет продемонстрировать переход к субъекту телесному, т. е. фиксации наиболее интимных переживаний жизненных ситуаций. Этот пункт является наиболее интересным в том отношении, что предполагается непосредственная связь между достоверностью (истинностью) знания и того репрессированного опыта, из которого оно вытекает.

Концептуализация «жизненности» в феминистском (преимущественно западном) искусстве является продолжением идеи, развиваемой в новой гуманитаристике, ставящей акцент на «воплощенности» субъекта в аналитическом дискурсе. Манифестация аутентичности субъективного опыта и способов выражения приводит к тому, что особое внимание уделяется языку и способам репрезентаций как наиболее существенным факторам в формировании субъекта. Так называемая попытка во-плотить женского субъекта в феминистское знание уже получила название «феминистского эмпиризма» в социологии – «изучение специфических женских опытов, прежде всего тех, которые связаны с так называемыми депривациями: насилием, обездоленностью, страданием»⁹, – который выразился в позиционном социологическом подходе. В художественных и литературных практиках известны работы некоторых феминистских художниц и писательниц, принципиально по-новому репрезентирующих Женщину.

«На протяжении XIX и XX столетий искусство со все возрастающей настойчивостью заявляло, что между ним и жизнью различий

больше не существует. Теперь, в конце XX века, художник действительно может выставить все, что угодно — сам предмет, часть предмета, игнорирование предмета и так далее, а ведь под словом «предмет» тоже может быть понято все что угодно, например процесс...»¹⁰. По мнению Е. Деготь, эта неразличимость искусства и жизни соответствует характеру современных арт-практик, в том числе и феминистски ориентированных. Феминистские перформансы, инсталляции, живопись и фотография в последнее время сориентированы на повседневность и субъективность, комбинаторику глубоко интимных переживаний и их «невписываемость» в конвенциональные репрезентации. Как правило, в феминистских арт-практиках обыгрывается утверждение разрывов и несовпадений, вызванных репрессивными по своей сути культурными ожиданиями и, нормами. Рождение детей и аборты, сексуальные желания и табу, смертельные болезни и разлагающиеся тела, запечатленные в живописи и фотографии, в полной мере гарантируют сбой логики в восприятии женской сексуальности и телесности. Шокирующее репрезентирование женского тела, табуированного и травматического одновременно, фиксирует в сознании невозможность утраты права заявлять о себе и быть услышанным. Тела со следами травмы, будь то следы хирургических ампутаций или же «непристойная» оголенность гипертрофированного тела, лишенная каких бы то ни было намеков на эстетичность, и, в принципе, любая «дефектность», которая тщательным образом избегается в модных глянцево-журналах. Иными словами, феминистски репрезентированное тело — тело разрывов и несовпадений, тело, намеренно лишенное «обнаженности» — в смысле «аналога одежды», как ее охарактеризовал Бергер. В концептуальном плане этой «оголяемости» тела лежит идея, которая берет истоки в экзистенциализме и феноменологии: «тело дает место существованию». Противопоставление двух главенствующих в европейском сознании моделей телесности находит свое выражение и в искусстве. Первая модель утверждает разделенность материальной оболочки и душевной /рационально логической формы, тело противопоставляется душе, причем в разные периоды истории происходит смена приоритетов. Пересмотр классических философских постулатов соотносится со временем зарождения феминистских теорий языка, идентичности и субъективности.

Поиск адекватных форм описания женского опыта и стратегий формирования субъективности приводит к репрезентации телесности как означающего аутентичного опыта женщин через показатели интимного, табуированного, травматического бытия. Формируются свои правила репрезентации, включающие требования максимального утверждения телесности в процессе художественных практик. Соответственно подвергается пересмотру «формальный» аппарат (техники) репрезентации, начиная с конструирования пространства видения и закачивания выбором принципиально новых материалов и техник (холсты, краски, светотень, перспектива и т. п.). В этом смысле следует отметить глубоко осмысленные на базе лакановско-

го психоанализа эксперименты с «трансформацией видения» художницы Брахи Лихтенберг Эттингер, гипертрофированной телесности Дж. Сэйвилл.

Создаваемые Эттингер образы женщин и детей-жертв Холокоста лишены четких очертаний, размытость границ силуэтов за счет легкого перемежающегося нанесения красок (прикосновения) создает ощущение «поверхностности» и текучести изображения. Размытость красок, похожая на смазанные фотопленки, не вызывает ощущения плотности телесной материи, наоборот, открывает возможность для представления тела не как сгустка материального вещества, а, скорее, как психической телесности. Тело здесь предстает как источник языка, иными словами, осуществляется стратегия Иригарэй «писание телом». Аналогии с сюрреалистическими техниками отсылают к понятию бессознательного, которое прорывается сквозь сознание и отражает себя на холсте посредством интуитивно-телесных движений кистью.

На первый взгляд, тела, представленные в проектах Дж. Сэйвилл, являют собой «несортированный материал», как его описал Нанси, – гниющие, разлагающиеся, изнуренные. Однако при более детальном анализе выясняется намеренная дезэстетизация тела, имеющая свою специфику, причины и эффекты. Проект Дж. Сейвилл: физически большое тело, ощущение артикуляции пространства дополняется огромным форматом картины. Все это вызывает ощущение вещественной материальности живого подвижного тела. «Кровоподтеки на колене и серо-желтая кожа свидетельствует о ране, гниении и внутренностях. Различие между внутренностью и внешностью размывается. В терминах Кристевой, это репрезентирует аспект «отвращения», признание того, что тело, а следовательно, и идентичность, нестабильны, непостоянны и постоянно изменяются – факт, который в западной культуре как правило подавляется»¹¹.

Изображаемое тело, наделенное в качестве абсолютной ценности кожей, в проекте Сэйвилл отдает предпочтение касанию, а не смотрению. Однако единственно возможный способ для зрителя постичь смысл работы по-прежнему остается в регистре смотрения. Тем не менее эффект воздействия такого «касания взглядом» достигается за счет максимального сокращения дистанции между зрителем и изображением. Этот эффект гарантируется огромными размерами канвы и самого изображенного тела.

Подобные авторские находки соответствуют идеям Иригарэй. Тело у Сэйвилл выпадает из рамок *репрезентации* тела. Фемининное тело нерепрезентируемо в терминах Иригарэй. Репрезентация в этом случае понимается как показ, отсекающий все сущностное. Относительно Сэйвилл можно сказать, что она не репрезентирует свое тело, а, скорее, пишет свою телесность.

Аффирмативные женские практики, подобно проектам Эттингер и Сэйвилл, интересны, прежде всего, в том отношении, что представляют то, что Иригарэй характеризовала как экономику желания: «подрывающую «цель-объект» желания, размывающую поля-

ризацию единичного наслаждения, расстраивающую выверенность единичного дискурса...»¹².

Концептуальные основания визуальных стилей живописи Эттингер и Сэйвилл примечательны прежде всего тем, что не принижают значение женского в культуре, но вместе с тем и не противопоставляются мужскому. «Феминизм различия» манифестирует право на существование «другого». Акцент на позитивное переосмысление отношений между полами требует многосторонних, альтернативных практик, нацеленных на аффирмацию субъективности, во-площения опыта в визуальных репрезентациях.

Среди отличительных черт современной многомерной феминистской действительности можно особо выделить динамизм и тенденцию к поиску новых (альтернативных прежним) оснований женского субъекта. При этом все более настойчиво и активно утверждается ценность практики, активное сотрудничество теоретиков и художников, литераторов, режиссеров и пр. Феминизм, как впрочем, и гендерные исследования, неправомерно записывать в ведомство узко понимаемой академической дисциплины, квалифицировать как модное западное веяние или сводить к простому сопротивлению патриархату. Смещение исследовательского акцента в сторону утверждения Женщины как активного производителя культурных значений наиболее адекватно отражает специфику политической направленности женского движения.

Примечания

- 1 Малви Л. *Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф* // Антология гендерной теории. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 228.
- 2 Gledhill Ch. *Pleasurable Negotiations*, in *Female Spectators. Looking at Film and Television*, (ed.) E. Deidre Pribram. London: Verso, 1988. P. 65–66.
- 3 Цит. по: Pollock G., Parker R. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement. 1970–85*. London: Pandora Books, 1987. P. 29.
- 4 Pollock G. *Beholding Art History: Vision, Place and Power*, in Mellvill S., Readings B. (eds.) *Vision and Textuality*. Duke University Press, 1995. P. 66.
- 5 *Антология мировой философии*. В 4 т. М., 1971. С. 552.
- 6 Брайдотти Р. *Половое различие как политический проект номадизма* // Хрестоматия феминистских текстов. Переводы. СПб., 2000. С. 221.
- 7 Betterton R. *An intimate Distance, Women, Artists and the Body*. London. Routledge, 1999. P. 17.
- 8 Lloyd F. *Painting, in Feminist visual culture*. Routledge, 1999. P. 44.
- 9 Здравомыслова Е., Темкина А. *Феминистская эпистемологическая критика: кризис социального знания и поиски выхода* // Женщина. Гендер. Культура. М.: МЦГИ, 1999. С 74–75.
- 10 Деготь Е. *Террористический натурализм*. М.: Ad Marginem, М, 1997. С. 9.
- 11 Lloyd F. *Painting in Feminist visual culture*. New York: Routledge, 2001. P. 49.
- 12 Иригарэй Л. *Пол, который не единичен* // Гендерные исследования. № 3. Харьков, 1999. С. 64–70.