

РАЗДЕЛ IV

АКТИВИЗМ И ПРАКТИКИ

Политика, маскарад и повседневность в фото проекте JR WOMEN ARE HEROES

Маргарита Гудова, Надежда Хисматулина

Весьма любопытным для философского осмысления репрезентаций женской повседневности представляется международный художественный проект *WOMEN ARE HEROES*, задуманный и осуществляемый французским стрит-арт художником JR. С его легкой руки, но отнюдь не тривиального замысла, улицы африканских, бразильских, индийских и западноевропейских городов впервые отказались от пассивной роли созерцаемых культурных плоскостей и сами взглянули на жителей родных или чуждых им пространств глазами, предположительно, всегда уже чужих «героев» – женщин. Теоретически проект вполне вписывается в объяснительную схему функционирования современной архитектуры как производительной силы Мишеля Фуко: «...Архитектура [...] создается отныне не просто для того, чтобы предстать взору (пышность дворцов), не для обеспечения обзора внешнего пространства (геометрия крепостей), а ради осуществления внутреннего упорядоченного и детального контроля, ради того, чтобы сделать видимыми находящиеся внутри. Словом, архитектура теперь призвана быть инструментом преобразования индивидов: воздействовать на тех, кто в ней находится, управлять их поведением, доводить до них проявления власти, делать их доступными для познания, изменять их».¹ И действительно, JR окутывает целые фронтоны зданий и мостов, набережных и железнодорожных составов огромными фрагментами сделанных им портретов

женщин-представительниц стран так называемого «третьего мира», нарекая эту масштабную репрезентацию *Женщины – Герои*.

Чем продиктован и о чем возвещает этот концептуальный жест художественной экспрессии? Несмотря на скупость комментариев самого художника по этому поводу, представляется крайне любопытным показать неслучайность пространственно-временной политической онтологии данного художественного фотопроекта, один из снимков которого стал лауреатом международной фотопремии *World Press Photo 2010*. «Разумеется, жест передает некое сообщение в рамках данной группы людей, и лишь в этом смысле его можно назвать «речью»; однако жест есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки (процесс, который он сам же и позволяет проследить); жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации».² Данная статья и есть попытка понять данный жест как коммуникативный процесс, как художественное политическое высказывание.

По нашему мнению, уникальным по выразительности и центральным по содержанию элементом рассматриваемого высказывания является объект изображения – глаза женщин стран южного полушария. Определяемый таким образом, он может быть рассмотрен с точки зрения нескольких теоретических политических перспектив, которые мы попытаемся актуализировать в нашем анализе.

Первой и наиболее мощной из семантических доминант проекта, безусловно, является женский глаз. Где бы ни обнаруживала себя география проекта *WOMEN ARE HEROES*, изображенные на грандиозных по размерам полотнах глаза (на некоторых из полотен лица помещаются целиком, но по-прежнему именно глаза оказываются точкой притяжения) в силу гиперреалистичности фотографической репрезентации, оказываются однозначно гендерно идентифицируемыми, что, тем не менее, неизменно вызывает дополнительный ряд мощных культурных и политических интерпелляций.

В первую очередь репрезентируемые посредством фотографии женские глаза становятся индексом женской материальности, повседневности женского тела в целом, что становится важным акцентом данного художественного жеста: «Когда работаешь с репрезентацией, наследуешь бремя определенных моделей, игнорировать которые значило бы игнорировать историю».³ В результате репрезентируемая в фотопроекте *WOMEN ARE HEROES* посредством глаз женская телесность получает несколько сценариев развития.

С одной стороны, женское тело здесь выступает символом женской сущности и отсылает к архаическому, сакральному пониманию женщины как родительницы – вместилища и условия зарождающейся жизни. В таком контексте женское тело оказывается универсальным порталом, реализующимся через переход от природного к человеческому, от неживого к живому: «...Оно сохраняет циклы, период беременности и вечное возвращение биологического

ритма, родственного ритму природы. Его предсказуемость может шокировать, но его одновременность с тем, что воспринимается как сверхсубъективное и космическое время, служит источником головокружительных прозрений и нескazanного *jouissance*». ⁴ Понимаемая в качестве материнской, женская субъективность полагается основным смысловым элементом культуры и становится ресурсом определенных метафорических образов женского тела – мягкого, теплого, величественного, принимающего и заботливого, уносящего прочь от страхов и деструкций, архетипично выступающего живым воплощением и обещанием гармонизированного бытия (см. женский образ в знаменитом анимационном фильме *Вальс с Баширом/Waltz with Bashir*, 2008). И глаза в *WOMEN ARE HEROES*, несмотря на пропорционально ничтожную, казалось бы, демонстрацию этого тела, репрезентируют весь ряд подобных, знакомых любому ассоциаций с дорогим, желанным, родным и незаменимым женским субъектом, вернее, ее телом.

В то же время, по словам Гризельды Полок, «значения, стоящие за категорией женщины, составляются из положений, в которые поставлены лица женского пола в качестве матери, жены, дочери или сестры, в сравнении с конкурентным производством категории мужчины в таких положениях, как отец, сын, муж, брат. Если женщина есть знак, то значение этого знака всегда будет определяться в рамках системы взаимоотношений, а именно в рамках особой организации родства, воспроизводства и сексуальности». ⁵ В результате мы можем сделать вывод, что семиотика генитального женского тела не ограничивается потенцией деторождения. В таком случае если даже репродуктивность женского воспринимается как сакральная, то его физиологичность и сексуальность перформативны, демонстративны, а значит, публичны и политичны. Не будет преувеличением сказать, что в 20 веке образ агрессивно сексуальной женской телесности оказывается вне конкуренции по масштабу репрезентации и тиражирования: это бытие-под-взглядом (*to-be-looked-at-ness*) ⁶ давно вышло за рамки интимно означиваемого пространства. Эротическая притягательность женского для каждого представителя человеческого сообщества пролонгирует традиционный инструмент соблазна через механику совращения ⁷ на экономику вещи и отношений в целом: «Женщина как знак означает социальный порядок; неправильное употребление этого знака грозит беспорядком. Категория женщины чрезвычайно важна для общественного порядка. Поэтому надо понять, что она непрерывно производится во всем спектре социальных практик и институтов, и ее значения постоянно обсуждаются в означивающих системах культуры...». ⁸

Вместе с тем, феминистская теория иначе интерпретирует вездесущность репрезентации женского «генитального» на всех уровнях символического. По мнению ее представительниц и представителей, женское «генитальное» оказывается отнюдь не показателем его доминирования, но напротив, свидетельством того, что половая, биологическая, физиологическая и

репродуктивная специфика женской телесности являются многообразно эксплуатируемыми и репрессируемыми. По словам Людмилы Бредихиной, «ситуация родов грубо обнажает истину – женщина в репродуктивном возрасте не принадлежит себе. В ней нет ничего *per se*. Грудь, распираемая до озноба, судороги матки, мучительные менструации и гормональные бури – все для мужчины и ребенка. Остальное оптом отходит государству и утилизируется им».⁹ Другими словами, фаллократичный мир сводит роль женщины к пассивному обеспечению физического воспроизводства. Более того, на символическом уровне репродуктивность женского деноминируется импотенцией (фрейдовское понимание женского через концепт кастрации). Рассматриваемая в качестве неполноценного – кастрированного – мужчины, женщина в патриархатной культуре, по мнению феминистских теоретиков, оказывается лишь означающим «мускулинного Другого, ограниченного символическим порядком, в котором мужчина может лелеять свои фантазии, наваждения посредством лингвистической власти, направляя их на *молчаливый образ женщины*, все еще привязанной к своей функции носителя значения, а не его создателя».¹⁰ Таким образом, феминистские теоретики формулируют так называемый парадокс фаллоцентризма, укореняющего основание мужской самости в женской дефектности.¹¹ Но если сам конструкт субъективности определяется через мужскую субъективность, то субъективность женщин отрицается. Юлия Кристева пишет о последствиях данного процесса, например, следующим образом: «Внутри ... психосимволической структуры женщины чувствуют себя отрезанными от языка и общественного договора, в которых они не находят ни чувств, ни значений тех отношений, которые связывают их с природой, их телами, телами их детей, другой женщиной или мужчиной».¹² В результате тотальная непонятность и отчужденность аккумулирует колоссальное поле психологического и символического напряжения внутри фемининного субъекта. Не об этой ли репрессированной внутренней реальности женского и неизбежном насилии, лежащем в основании любого традиционного общественного договора, призваны возвестить *молчаливые образы WOMEN ARE HEROES*, ограниченные лишь демонстрацией глаз – во избежание попадания в один ряд с традиционными гипертрофированно сексуальными женскими визуальными репрезентациями в современных обществах потребления? Ведь в ситуации, когда женская телесность оказывается теми кандалами, которые лишают женщин прав на полноценную реализацию, неизбежно происходит разрыв, расщепление и даже непримиримое противостояние женского и феминистского. В порыве отрицания женской сущности (в современных обществах потребления репрезентированной как генитальность), классический феминизм попадает в предсказуемую логическую ловушку, а именно – приходит к полному отрицанию женского (в том числе генитального) тела как такового, редуцируя его к ментальному и социальному. В результате семантика «женского глаза» может быть трансформирована в семантику «жен-

ского взгляда» – такого отношения к объекту зрения, которое лишь усиливает контрпозицию ментального телесному.

«Женский взгляд» в таком случае оказывается своеобразной компенсацией кастрации: он в буквальном смысле обеспечивает женской субъективности активную, инициативную, императивную позицию. Он реабилитирует женское в стратегии желания и надзора одновременно, с помощью взгляда формулируя и организуя повседневность таким способом, что женское контролирует, надзирает и властвует над ней.

И здесь вновь возникает очевидная ассоциация с работой Фуко *Надзирать и наказывать*, фиксирующей генеалогию перехода власти от прямого физического насилия к надзорному. Фуко показывает это «ослабление власти над телом» на материале истории наказаний: «искупление, которое некогда терзало тело, должно быть заменено наказанием, действующим в глубине, – на сердце, мысли, волю, склонности». ¹³ С исчезновением публичных казней тело перестает быть объектом насилия, следовательно, возникают иные механизмы воздействия и манипуляции. Надзор непосредственно связан с процессом скопофилии. Более того, он связан с символической фигурой надзирателя (которого может и не быть в башне). В любом случае надзор становится особой функцией жизненных процессов, составляющих неотъемлемую часть повседневности.

Не можем ли мы в таком случае предположить, что и распахнутые на огромных архитектурных плоскостях немые глаза проекта *WOMEN ARE HEROES* репрезентируют карательность взгляда, буквальную неотвратимость взгляда-наказания, направленного против символического порядка, отцовского закона в целом, но и в глубину естества каждого субъекта? Вспомним в этом контексте еще одну фукианскую характеристику дисциплинарной власти. Итак, власть, согласно Фуко, является одновременно «чрезвычайно нескромной, поскольку она повсюду и всегда начеку, поскольку в силу самого своего принципа она не оставляет ни малейшей теневой зоны и постоянно надзирает за теми самыми индивидами, на которых возложена функция надзора, – и крайне «скромной», поскольку она действует постоянно и главным образом безмолвно. Дисциплина делает возможным функционирование власти через отношения, власти, которая поддерживает себя собственными механизмами и заменяет зрелищные публичные ритуалы непрерывной игрой рассчитанных взглядов. Благодаря методам надзора «физика» власти – господство над телом – осуществляется по законам оптики и механики...». ¹⁴ В случае рассматриваемого фотопроекта эта параллель оказывается исключительной в своей прямоте: ведь «нескромность» масштаба и повсеместности конкретной фото-репрезентации совпадает со «скромностью» двухмерного медиа.

Не может ли зафиксированный нами парадокс репрезентации «женского глаза», ассоциированного с женской телесностью, и «женского взгляда», стремящегося этой ассоциации избежать, позволить осуществить переход от уров-

ня «сущностей» к перформативности и множественности этих сущностей, от уровня «иметь» к уровню «быть»? Ведь горизонталы глаз *WOMEN ARE HEROES* воспроизводят и феномен маски, скрывающей, например, многообразие (или пустоту) женского, а, следовательно, и стратегию маскарада, инверсивной игры означаемого и означающего.

Концепт маскарада в отношении женского разработан Жаком Лаканом, интенсивно использующим принцип комедии в анализе уже – половых, шире – любовных отношений. Согласно его интерпретации, женское являет всегда «бытие-для» Другого (например, мужчины), конституируя его самость. Парадокс состоит в том, что именно в этом смысле женское является Фаллосом – в противоположность мужчине, как «обладающему» Фаллосом. По ироническому выражению Джудит Батлер, «...процесс конституирования смысла требует, чтобы женщины отражали эту мужскую силу и всюду подтверждали эту силу реальности в ее иллюзорной самостоятельности».¹⁵ С одной стороны, эта позиция наделяет женщину силой установления и конституирования: без женского нет мужского и, следовательно, нет Символического (символического порядка складывающегося из комической predeterminedности вариативности половых позиций – по аналогии с комедией положений). Однако в то же время лакановская интерпретация, по мнению многих феминистских теоретиков, редуцирует женщину к объекту, вынужденному отказаться от собственной идентичности. Отсюда мы можем предположить, что женские образы проекта *WOMEN ARE HEROES* отсылают нас не просто к универсальной «сущности» женского, но к корпусу перформативных взаимоотношений с мужским, определяясь структурной зависимостью женской идентичности от мужской.

Другую точку зрения на понимание маскарада представляет Джоан Ривьер. Она выдвигает предположение о сознательном отказе женщины от «обладания» Фаллосом, чтобы скрыть свою мужественность от прочих мужских субъектов, частью дискурса которых она стремится стать. «Это кастрирующее желание может быть понято как желание отбросить статус женщины-знака, чтобы предстать субъектом языка».¹⁶ Скрывая под маской женского мужскую потенцию, женщина стремится избежать соперничества с мужской аудиторией, которую она стремится «кастрировать».

Абстрагируясь от этих наиболее традиционных употреблений концепта «маскарад», проследим множество линий реальной маскарадной игры, задающихся уже не концептами, но контекстами проекта *WOMEN ARE HEROES*. Географические рамки проекта широки – Бельгия, Великобритания, Франция, Индия, Бразилия, Камбоджа, Кения, Судан, Либерия и т.д. Условно можно разделить это пространство вовлеченности в проект на два основных топоса – западные европейские страны и страны южного полушария. Каждый порождает собственную политическую генеалогию.

Так, фотографические полотна, развернутые в культурно-эквивалентной для изображенных на них женщин среде, выводят на символический уровень в первую очередь проблему женской дискриминации. Пусть улыбающиеся, но отмеченные следами многих переживаний, лишений, усталости, героические женские лица глаголят о неизменно тяжелой в патриархатном обществе женской судьбе. Застывшая в глазах, изображения которых помещены на стены и крыши барачных построек, неизбывная озабоченность напоминает об откровенно угнетенном положении женщин во многих странах «третьего мира» и невольно позволяет задуматься о возможной определяющей связи этого феномена с характером социо-экономических, политических и правовых структур в этих государствах.

Дополнительный социальный контекст задается здесь окрестным пейзажем мест реализации проекта. Это отнюдь не привычный нам железобетонный городской пейзаж, но тесно соседствующая с отметинами человеческой культуры природная среда, от которой еще веет духом дикости, первозданности, витальной мощи. Окруженные бескрайними природными пространствами, обнаруживаемые с высоты птичьего полета на крышах ветхих жилищ женские глаза воспринимаются как глаза самой Земли, вещающими о боли и трагедии поработанной женщины/матери/природы, о затухании жизни. Таким образом, под маской женщин оказываются репрезентированы ключевые и болезненные для 21 века проблемы взаимоотношения природного и культурного, нецивилизованного и цивилизационного.

Несколько иначе складывается игра изображений той же серии в «западном» пространстве. Образы типичных представительниц государств-аутсайдеров, взирающие с архитектурных объемов европейских городов 21 века, напоминают, прежде всего, о столь разительном положении двух миров. В частности, здесь вновь возникает метафора власти мужского над женским, а именно – власти «мужского» Запада над «женским» Юго-Востоком. Колониальное прошлое и постколониальное настоящее неевропейских государств «считываются» здесь практически буквально. «В целом ряде культур, в особенности там, где люди избегают вербальных высказываний о себе, например, о том, как они себя чувствуют или что переживают, глаза и их выражения, а также взгляды относятся к важнейшим коммуникативным средствам». ¹⁷ Этнически заряженные, помещенные в самые центры европейских столиц глаза в проекте *WOMEN ARE HEROES* становятся поводом к вопросу о вине и ответственности «белого» мира за физическую и культурную эксплуатацию представителей других миров. Однако логика маскарада репрезентаций делает возможной инверсию, поскольку теперь уже «цветные» лица, ставшие атрибутом европейских улиц, стали тем самым «героями» новейшей европейской истории – как в непосредственном смысле фотопроекта, так и в экзистенциальном. Прямой взгляд женских глаз «считы-

вается» здесь как прямой вызов современному западному обществу, означивая угрозу последствий уже не только гендерной, но и расовой дискриминации.

Существующая в той или иной мере сокрытости, последняя по-прежнему является болевым моментом социальной организации европейских государств. Попытка же ее преодоления через правовые механизмы и принципы толерантного отношения приводит к не менее болезненной ситуации – кризису самоидентификации европейского гражданина, в тех или иных сочетаниях незнающего, как примирить свое происхождение и реалии других миров: «Когда мы обнаруживаем, что существует несколько культур вместо лишь одной, и, стало быть, в момент, когда мы признаем конец своего рода культурной монополии, неважно иллюзорной или реальной, наше собственное открытие угрожает разрушить нас. Внезапно оказывается возможным, что существуют лишь другие, что мы сами – «другой» среди других». ¹⁸ Другими словами, женские глаза проекта *WOMEN ARE HEROES* в контексте расиализации актуализуют также и образ женщины-террористки, когда любое женское репрессированное неизбежно оказывается инструментом политической борьбы, о чем многократно напоминает Кристева. «Когда женщина чувствует себя безжалостно изолированной и осознает свой эмоциональный опыт как женщины или свое положение как социального существа, которое остается неведомым дискурсу и существующим властям (всему – от собственной семьи до социальных институтов всего мира), она может сделаться «одержимым» агентом [насилия] через противоучастие в насилии, с которым она сталкивается». ¹⁹ Более того, женская агрессия, по мнению Кристевой, есть следствие «вечного долга перед матерью», который «делает женщину более не защищенной от символического порядка, более ранимой, когда она страдает от него, и более озлобленной, когда она защищается». ²⁰ Таким образом, мы неизбежно должны учитывать и тот политический факт, что умело направленная сила женского страдания превращается в террор. «Что происходит, – проблематизирует этот феномен Кристева, – когда женщины достигают власти и идентифицируются с ней? Что происходит, когда они отвергают власть и создают параллельное общество, противовласть широкого охвата – от интеллектуального кружка до группы террористок-командос?». ²¹ В современном маскараде смыслов или бессмыслицы жертва всегда стремится стать субъектом террора, предупреждает Кристева. Большие, округленные глаза и их недвижно-настойчивый взгляд означают стремление напугать, перевертывая в маскарадно-карнавальном игре позицию жертвы и господина. «... Взгляд, приятный по форме, может быть опасным по содержанию, и именно женщина в аспекте репрезентации/образа кристаллизует этот парадокс. <...> Таким образом, женщина в качестве визуального знака, демонстрируемого для рассматривания и удовольствия мужчины, активного распорядителя взгляда, всегда таит опасность вызвать то глубинное беспокойство, к которому этот знак изначально отсылает». ²²

В итоге, женский образ в проекте *WOMEN ARE HEROES* оказывается тем уникальным конститутивным элементом, обнаруживающим многоуровневость функционирования женского в современной действительности. Женский глаз и женский взгляд, избранные в качестве объекта фотографической репрезентации художником–мужчиной, «белым», европейцем, становятся мощным каналом трансляции множественных символических экзистенциально-онтологических позиций и утаиваемых под их маской контрпозиций. В одном и том же взгляде реализуются два противоречивых сообщения: отрицания-угрозы и признания-контакта. Проект означает собой потенциал и желание женщин «облегчить тяжесть жертвенного общественного договора и обогатить наши общества более гибким и свободным дискурсом, способным назвать то, что пока еще не вошло в широкий оборот: тайны тела, тайные радости, стыд, ненависть ко второму полу»,²³ побуждая к рефлексивному осознанию собственной вины и – в то же время – создавая основу для диалога.

Серия *WOMEN ARE HEROES* реализует средствами фотографии известное качество гиперреальности. Исполненные в потрясающих воображение величественных масштабах, но сохраняющие при этом фотографическую, скрупулезную внимательность к мельчайшим деталям, эти изображения позволяют пережить экс-центричный экзистенциальный опыт. Значение их для современной культуры может быть определено тем, что, с одной стороны, они выступают в качестве «противовеса массовому производству и единообразию века информации», с другой, – выполняют давно назревшую задачу «демистификации той мысли, что языковое сообщество является универсальным, всеобъемлющим и уравнивающим средством», а также «выявляют разнообразие наших идентификаций и относительность нашего символического и биологического существования».²⁴

Помещенный в узнаваемый и повседневный контекст жизненной реальности различных культур, фотопроект *WOMEN ARE HEROES* в очередной раз проблематизирует отношения искусства и идеологии. В данном случае – «мужской», когда за женскими глазами героинь, скрывается мужской фотографический взгляд на мир, воплощающий при этом мироотношение, свойственное феминистской идеологии. Художественное высказывание фотографа JR – «не просто иллюстрация идеологии, но является одной из социальных практик, через которые конкретные взгляды на мир, жизненно необходимые для нас определения и идентичности создаются, воспроизводятся и даже переопределяются».²⁵ Кроме того, как и другие произведения стрит-арта, фотопроект *WOMEN ARE HEROES* не ждет своего зрителя в галерее, но застает его прямо на улице, в пространстве, принадлежащем всем и потому не должном быть узурпированным кем-либо. Размещенные нелегально, женские глаза в проекте *WOMEN ARE HEROES* говорят о своем предмете так, как только и нужно говорить сегодня о политическом:

нарушая эгоистичную произвольность частного выбора и циничное равнодушие общественных приличий и условностей.

...Счищаемые один за другим представителями городских служб полотно *WOMEN ARE HEROES* покидают свой временный пьедестал. Величественные глаза, опадая хлопьями, навсегда разлетаются в современном политическом пространстве. Ибо ничто сегодня не имеет в нем права возвращаться на круги своя, и никто сегодня не имеет в нем права занимать пьедесталы – в том числе и пьедестал Женского.

-
1. М. Фуко, *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы.* (М.: Ad Marginem, 1999), с.251.
 2. Ю. Кристева, «Жест: практика или коммуникация?», *Избранные труды: Разрушение поэтики* (М.: РОССПЭН, 2004), с.116.
 3. Л. Бредихина, «Репрезентационные практики в «женском» искусстве», *Женщина и визуальные знаки* (М.: Идея-Пресс, 2000), с.4.
 4. Ю. Кристева, «Время женщин», *Гендерная теория и искусство. Антология 1970-2000* (М.: РОССПЭН, 2005), с.126.
 5. Г. Полок, «Видение, голос и власть: феминистская история искусства и марксизм», *Гендерная теория и искусство. Антология 1970-2000* (М.: РОССПЭН, 2005), с. 236.
 6. Л. Малви, «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф», *Антология гендерной теории* (М.: РОССПЭН, 2005).
 7. Ж. Бодрийяр, *Соблазн* (М.: Ad Marginem, 2000).
 8. Г. Полок, «Видение, голос и власть: феминистская история искусства и марксизм», с.237.
 9. Л. Бредихина, «Репрезентационные практики в «женском» искусстве», с.3.
 10. Л. Малви, «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф», с.282.
 11. Российский ученый Г.Е.Крейдлин так объясняет саму привычка/потребность женщин смотреть в традиционных обществах – «поиск женщиной внимания и участия со стороны мужчины; осознанное или неосознанное стремление получить у него одобрение и поощрение ее поступков и, наконец, проявление в целом более зависимого положения женщин в обществе» (См. Г. Е. Крейдлин, «Жесты глаз и визуальное коммуникативное поведение», *Труды по культурной антропологии: Памяти А.Г.Ткаченко*, с. 239).

- 12 Ю. Кристева, «Время женщин», с. 133.
- 13 М. Фуко, *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*, с.119
- 14 Там же, с. 260.
- 15 Дж. Батлер, «Лакан, Ривьер и стратегии маскарада», *Гендерная теория и искусство. Антология 1970-2000* (М.: РОССПЭН, 2005), с. 432.
- 16 Там же, с. 424.
- 17 Г. Е. Крейдлин, «Жесты глаз и визуальное коммуникативное поведение», с. 239.
- 18 К. Оуэнс, «Дискурс других: феминистки и постмодернизм», *Гендерная теория и искусство. Антология 1970-2000* (М.: РОССПЭН, 2005), с. 294.
- 19 Ю. Кристева, «Время женщин», с. 137.
- 20 Там же, с. 138.
- 21 Там же, с.135.
- 22 Л. Малви, «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф», с. 288-291.
- 23 Ю. Кристева, «Время женщин», с. 140.
- 24 Там же, с. 143.
- 25 Г. Полок, «Видение, голос и власть: феминистская история искусства и марксизм», с.217.