

*Гендерный аспект современного искусства.
Женщина-художник в паре, группе и мужском коллективе*

Наталья Абалакова

Предлагаемая тема и сегодня остается белым пятном на карте истории современного российского искусства. И причин тому немало. Во-первых, недостаточно подробно изучена сама история неофициального искусства советского периода, а та, что складывается на наших глазах, еще недостаточно отрефлексирована, учитывая быстро меняющиеся условия. Во-вторых, гендерный аспект тем более сложен для рассмотрения, что исследователь *volens nolens* пользуется оптикой все той же патриархатной культуры, с трудом пытаясь скорректировать диоптрии для специфического «женского взгляда» и разработать соответствующий инструментарий для анализа. Основным вопросом данной статьи является вопрос о возможностях творческой самореализации женщин-художниц, работающих в парах, группах и художественных коллективах, являющихся по преимуществу мужскими, в современном искусстве – а именно в таких его жанрах, как акция, хэппенинг, перформанс, инсталляция и их мультимедийные варианты. Или, если поставить вопрос иначе, – есть ли у художниц, работающих в подобных содружествах/коллективах, шанс для того, чтобы быть полноценными и полноправными его соавторами, то есть участвовать в производстве значений и смыслов?

Принято считать, что для «амазонок русского авангарда» этой проблемы не существовало. Во всяком случае, жизнотворческие проекты «амазонок», по-видимому, не описываются в привычных терминах войны полов, доминирования или соблазна, а творческие отношения внутри пар Степанова – Родченко, Удальцова – Древин, Гончарова – Ларионов, Попова – Веснин, Розанова – Крученых и др. оказались взаимно продуктивными и, как нам кажется, лишенными программного антагонизма.

Одним из возможных ответов в современных дискуссиях о женской русской идентичности и возможностях ее репрезентации в искусстве может быть ответ, что «война полов» затруднительна, когда тому и другому полу нужно просто выживать. А поскольку русское женское провело большую часть века в совместных окопах разного толка, то резонно ожидать разнообразных гендер-

ных мутаций. Микроопозиции на фоне устойчивого альянса внутри пар в экстремальных внешних условиях – ситуация специфически русская. Возможно, в случае «амазонок» она мутировала не в патриархатную норму, а в ее утопию?¹

Однако на мой взгляд, более актуальным в этом контексте является другой вопрос: не является ли сама идея любого художественного «достижения» и «совершенства» как «совпадения противоречий» (в том числе мужского и женского) процессом стирания ранее созданного, монологическим продуктом мужской экономии означивания и дискурсивным результатом извечной тяжбы из-за Имени – как создания нового центра, места локации общности, находящейся в становлении?

1. Московский концептуализм – коммунальное тело «жены НОМЫ»²

В 70-80 годах прошлого века в художественных стратегиях западного концептуального проекта нашла свое отражение и развивающаяся феминистская теория, провозгласившая: «Личное – это политическое». В новых жанрах – акциях, перформансах, авангардных кино и видео – европейские и американские художницы сумели преодолеть историческое неравенство. В насыщенной новыми идеями обстановке художницы определяли типы гендерных идентификаций, новизна которых совпадала с политиками «субкультурного сопротивления», что объединяло их творческое сотрудничество с мужчинами-партнерами. В противоположность этому сообщество московских концептуалистов 70-х по отношению к художницам оказалось в известном смысле даже более консервативным, чем официальный Союз художников. Если в Союзе художников действовала «квота» и иногда в политике по отношению к женскому автору отступали от маскулинной схемы, то художники андеграунда изначально оказались «на военном положении» в отношении женщин-авторов. Оказавшись «на передовой» в плане эстетическом, они отстаивали дух мужского братства. Исключение художниц из среды Московского концептуализма с последующим изъятием женских имен из круга критических текстов, по сути дела, было заложено в самом концептуальном проекте – логоцентристским, с одним или несколькими «персонажными гуру» во главе. Женский автор элиминировался из текстов, а значит – и языка, и самого процесса создания значений и смыслов. В книге «Московский концептуализм»³ упоминаются лишь два женских имени – Елена Елагина и Сабина Хенсен.

В недрах самого этого сообщества существовало множество противоречий, объединенных фигурой одного «персонажа-аутсайдера». Ведь представители московского концептуализма оказались «по эту сторону» языковой баррикады, состоящей из обломков потерпевшего катастрофу языка. И поскольку

в своих деконструктивистских практиках они описывали фазы и этапы именно этого краха, то независимо от конкретных практик складывания элементов данного паззла любая конфигурация передавала дух патриархатной советской системы. В результате московский «коммунальный концептуализм» отражал всю специфику дисциплинарного подхода с его бессменной табелью рангах и вечным выявлением лидирующего мужского «автора-персонажа». Женскому автору в этом пространстве места не находилось.

2. Русская утопия. Гендерный аспект тотальной художественной практики. ТОТАРТ. Проект «Исследование существа искусства применительно к жизни и искусству»

Наша совместная художественная деятельность с Анатолием Жигаловым по реализации проекта «Исследование существа искусства применительно к жизни и искусству» началась в конце 70-х. Гендерные проблемы с самого начала оказались в поле зрения нашего теоретизирования и нашли свое отражение в художественных произведениях. В книге «ТОТАРТ: Русская рулетка»⁴ мы пытались сформулировать эту проблему с помощью таких тем, как идентичность, субъективность, пол, желание через репрезентацию конкретных действий мужчины и женщины.

Один из наших первых перформансов, сделанных перед видеокамерой, назывался «16 позиций для самоотождествления» (1985). Эффект «самоотождествления» достигался буквально – непосредственным входением в пространство художественного делания. В комнате, стены которой были обтянуты белой бумагой, начиная с восточного угла, мы по очереди обрисовывали друг друга в разных позах, двигаясь по часовой стрелке, используя для этого черную, красную и золотую краску, пока вся комната не приняла вид древней пещеры, стены которой покрыты белыми фигурами с красными контурами и золотым фоном. После чего мы покрасили лица и тела друг друга – красной и золотой краской – а затем каждый из нас встал в «свой» угол, слившись, соответственно, с красным или золотым фоном. В формулировке историка искусства Екатерины Бобринской, «подобным погружением “внутри” искусства, равно как и размыванием конвенциональных связей и пробуждением глубинных архетипов сознания, эта акция как бы стирает все значения, навязанные социальными и культурными нормами»⁵.

Одной из проблем телесности в нашем понимании соавторства являлась проблема «полярности». Наше стремление поменять местами мужское и женское в игре идентичностей было продиктовано стремлением разрешить проблему противоречий вне логоцентристской системы: мы сами становились друг для друга объектами зрительского внимания, то есть субъектами и объектами

одновременно. Так же происходил и обмен традиционными гендерными ролями: мужчина становился объектом, женщина – субъектом и *vice versa*. В результате в основу многих наших перформансов положен механизм *perpetuum mobile*, то есть бесконечного повторения элементарных жестов другого, где пара художников создает ситуации определенного гендерного состязания, куда вовлекаются зрители как свидетели этого состязания. Этот принцип был реализован в перформансе «Работа» (1983). Когда зрители заходили в помещение, действие уже происходило: один из нас переносил из одной кучи кусок глины в другую (перформанс происходил в мастерской скульптора), другой, имитируя движения первого, переносил глину в первую кучу, и так до бесконечности. Работа представляла собой так называемое «чистое действие» и закончилась не ранее, чем последний зритель покинул мастерскую. Парадокс такого действия заключался в том, что, с одной стороны, художники (мужчина и женщина) образовывали абсолютно автономную гендерную систему, а с другой – эта система была открыта. В результате в какой-то момент зрители стали активно носить глину ведрами. Тогда художники сменили порядок действия и стали сообщать переносить куски скульптурной глины, восстановив автономный гендерный баланс перформанса. По той же схеме был построен наш перформанс «На таком холоде искусство немислимо» (1985), когда мы шли навстречу друг другу из противоположных концов большого заснеженного поля, отмечая путь красными флажками⁶.

К современным технологиям мы обратились в видео-инсталляции «Сад улыбок» (1996), представлявшей собой неправильный круг из речного песка, на котором были разложены камни, круглые булыжники, вынутые из старой дороги. Здесь же стояли два монитора, на которых демонстрировались два параллельных сюжета: в одном – камнепад, в другом – женщина, бросающая камни в зрителя. На потолок и часть стены при помощи видеопроектора также проецировались падающие камни. Здесь в столкновении равновесия (японский сад камней в реальном пространстве) и женской агрессивности (кидание камней на экране) нами проблематизировалась система оппозиции «мужское-женское», которая в свою очередь является продуктом мужской логоцентристской культуры.

В наших художественных проектах мы обращаемся ко многим смыслам, охватывающим понятие мужское и женское. Так, в «Нашем лучшем произведении» (рождении дочери Евы) заговорило так называемое Большое Материнское время женского безмолвия: через отождествление художественного творчества с материнством, созданием самой жизни, в котором участвуют двое, искусству как форме человеческой деятельности (вплоть до самых радикальных его проявлений) придавался высочайший статус. Однако даже сейчас, после нескольких десятилетий совместной работы, можно сказать, что мы находимся лишь на опушке заповеданного леса – области таинственных отношений между мужчиной и женщиной.

3. Стратегия успеха – новая российская ангажированность. «Гендерные 90-е»

В российском постперестроечном пространстве деятельность художников в целом (работающих как в парах, так и в группах) прекрасно передает текст Ильи Кабакова («Ноздрев и Плюшкин»), написанный по другому поводу: «...все художники... носятся, мелькая, загораясь и потухая, наподобие Ноздрева. Они находятся внутри общества, возбуждаясь им и сами его взвинчивая, удивляя, терроризируя хэппенингами и другими общественными акциями, бесконечно ища контакта искусства и жизни, смещая, отодвигая границы искусства, вторгаясь при помощи него в жизнь, оставаясь режиссерами и безобразниками, подобно Ноздреву, хотя бы на мгновенье»⁷. Однако в «новом мире» постперестроечного российского искусства ситуация сотрудничества несколько изменилась. Теперь художественные сообщества выстраиваются, скорее, по типу «семейного подряда», где все роли заведомо распределены, а функционирование творческого коллектива подчинено основополагающей идее, связанной с новым типом культурного производства.

В результате в 2000 году в московском выставочном зале «Манеж» была организована выставка «Динамические пары». Работы пар и групп, представленных на выставке, актуализовали проблему самоидентификации в коллективистских идеологиях и практиках, переживаемую постперестроечным российским обществом. При этом несмотря на то, что для участия в проекте были приглашены пары и группы, принадлежащие к разным художественным поколениям, оказалось, что у них много общего в догматизированном представлении о культурных ценностях и традициях. Схожим оказался и опыт раскрепощения, освобождения от этого «мертвого груза». Интересно при этом, что характерной чертой высказываний соавторов по поводу совместной работы является тенденция к преодолению конфликтов. Другими словами, мрачная «борьба полов», репрезентация которой в наиболее радикальной форме проявилась в творчестве работающих в паре *европейских* авторов (Вали Экспорт – Питер Вайбель, Марина Абрамович – Улай), не стала темой *российских* художественных пар. В большинстве случаев их творческие устремления были направлены на *создание художественного произведения*. Таким образом, коллективистские модели русского авангарда, где «русские амазонки» также играли заметную роль, не потеряли своей привлекательности и сегодня, парадоксальным образом сосуществуя с «новым индивидуализмом» посттоталитаризма.

Во многих интервью художники говорили о том, что творческое микросообщество (пара или группа) должно говорить одним голосом, нуждается в осознании общего опыта, общих влияний, общих задач и общей ответственности. Член группы АЕС (Татьяна Арзамасова, Лев Евзович и Евгений Святс-

кий) Евзович формулирует это так: «Идея группы, сначала появившаяся подсознательно, а сейчас все больше и больше рационализирующаяся, заключается в том, что нам всегда хотелось зарабатывать много денег, в частности, искусством...». Характерно при этом, что и «по части феминизма» в рядах этой группы было «все в порядке»: на вопрос журналиста Федора Ромера, касающегося женского участия, Лев Евзович отвечает: «Я очень чувствую и очень люблю эту часть – но до каких-то пределов». А Арзамасова продолжает: «Я не давлю всяким феминизмом»⁸.

Из беседы другой пары (Виктории Тимофеевой и Дмитрия Врубеля) выясняется, что «среди художников нет мужчин и женщин»⁹, однако по всем кардинальным вопросам журналист почему-то обращается исключительно к мужчине: только он принимает решение по поводу того, «пропустить» женщину «по очереди вперед» или нет.

Ольга и Александр Флоренские, пара, сложившаяся в контексте движения «Митьки», на вопрос интервьюера, что именно составляет концептуальную основу их соавторства, предпочитают отшучиваться («во всех мероприятиях у нас суточные двойные») или констатировать: «...наш опыт мобилизует других – по причинам видимого качества и успеха»¹⁰.

В интервью А. Ковалева с парой Осмоловский – Хенгслер об их совместной работе говорил исключительно А. Осмоловский, а что по этому поводу думает Т. Хенгслер, осталось неизвестным¹¹.

Итак, попытка рефлексии по поводу российских художественных пар и групп подводит к выводу, что в России миф о партнерстве мужа и жены, прославляя «новую модель равенства в браке и бизнесе, в действительности упрочивал стандартную гендерную асимметрию, удерживающую женщину за кулисами»¹². В профессии, где несколько случаев мужского партнерства оказались необычайно продуктивными (например, Э. Булатов и О. Васильев, позднее – Г. Сенченко и А. Савадов, и, кроме того нельзя забывать знаменитый «андрогин коммунального» В. Комара и А. Меламида), супружеские узы, кажется, не способствуют художественному сотрудничеству. Большинство художниц в России старается избежать гендерного прочтения своего творчества как однобокого, вторичного и неполноценного и считает, что независимо от того, работают ли они в паре или группе, созданный ими продукт с гендерной точки зрения нейтрален и «трудности его перевода» и дальнейшей валоризации не зависят от пола его создателей. Такая теоретическая стратегия российских художниц парадоксальным образом нередко приводит к тому, что они становятся легкой добычей тенденциозной критики, а подчас – и объектами откровенного сексистского глумления.

4.Феминистки вряд ли будут довольны... «Партийная критика» между льняной нитью и цифрой

Открытие зимой 2000 г. выставки «Искусство женского рода» в Третьяковской галерее отнюдь не означало завоевание российскими художницами новых позиций, однако явилось фактом их участия в феминистском дискурсе, давно уже ставшим неотъемлемой частью современного искусства. Участницы этого проекта в основном сами выбирали работы для выставки и отчасти отдавали отчет в том, в каком художественном контексте они будут экспонированы и как репрезентированы в СМИ. По замыслу кураторов проекта, «горизонтальные связи» в культурном массиве женского творчества пяти веков – от вышивки до цифровых технологий – должны были создать музеефицированный образ женского творчества как синтеза отстранения и рефлексии по отношению к прошлому, рассматриваемому в контексте современности. Характерно при этом, что обслуживающие современное искусство ангажированные критики (мужчины и/или женщины), пытаясь описать или интерпретировать это не поддающееся традиционному типу критики событие, пользовались культурными стереотипами – чтобы хоть как-то встроить его в банальную иерархическую систему, оперирующую терминами «успех», «призовое место» и «конкурентная борьба». В результате большинство написанных по поводу выставки статей выглядело так, словно их авторы внезапно лишились собственного индивидуального почерка, а все тексты слились в один, безнадежный с точки зрения определения их критической и интерпретационной ценности поток, весь смысл которого сводился к одному утверждению: *никакого женского искусства нет, потому что его быть не может.*

В большинстве статей «женское» рассматривалось как синоним вторичного, незначительного и неактуального. «Третьяковская галерея ударились в феминизм. На ее выставке искусство поделено по половому признаку»¹³, – восклицает автор одной из статей. Предполагается, что таким крупным и консервативным культурным институциям, как Российский национальный музей, следует держаться как можно дальше от модных (на Западе) проблем феминизма, инаковости или пересмотра традиционных иерархий. В одном из журналистских текстов приводится высказывание одной из организаторов выставки, Натальи Каменецкой, которая говорит, что в России нет феминистского дискурса даже в современном разделе выставки. Однако феминистский (как, впрочем, и любой другой) тип дискурса не падает с неба: он производится усилиями многих людей, заинтересованных в его создании и в результате диалогических контактов. Продемонстрированный же критикой отказ от диалога – это работа по «зачистке территории» с целью удержать феминистский дискурс в раз и навсегда отведенном ему патриархатной культурой месте: по ту сторону видимости, развития и признания.

Но ведь и то, что сейчас называется современным или актуальным искусством, прошло длительный период непризнания (по обе стороны железного занавеса). И оно также всегда оказывалось левым по отношению к патриархатному дискурсу, в котором «равноправие» лишь декларировалось и было способом преодоления классической мужской травмы – в частности, зависти к женскому наслаждению, манифестированному в различных художественных практиках. Искусство женщин, репрезентирующее наслаждение – сколь ироничным бы ни было собственное отношение к такому способу высказывания – не может не вызвать патриархатного возмущения, скрытого под маской снисходительного «похлопывания по плечу» («как мужчины», «не хуже мужчин»). В результате критики оказались не готовы к полемике вокруг «Искусства женского рода» и не справились с «трудностями перевода», подменив профессионализм некой «сплоченной коллективной телесностью», не воспринимающей ни женскую самодостаточность (в том числе и творческую), ни проблематику Другого, столь актуальную для 90-х.

Однако даже предвзятая критика этого проекта свидетельствовала, на наш взгляд, о значимости труда конкретных людей, создавших в Третьяковской галерее еще одно «место развития».

5. Гендерная тревога на Первой московской биеннале (2005 г.) Еще один пример утопии. Проблема соавторства на новом этапе

Интересно, что проблематика одного из гендерных «спецпроектов», представленных на Первой московской биеннале под названием «Эгалитарность» (2005), по необходимости свелась к рефлексии по поводу философской проблемы я-Другой, сделав предметом анализа тело и способ его взаимодействия с другими телами внутри патриархатной культуры. Почти все произведения данного проекта были связаны с жестом или телом. Предполагалось, что в творческом сообществе возникает новая пространственная диспозиция и новый центр коммуникации – «я» плюс «ты» равняется «мы», когда противоположности не борются, но смешиваются в некое целое, в сообщество. Также предполагалось, что подобный опыт вступления в творческие сообщества позволяет преодолеть кризис основ патриархатной культуры (ее недиалогичность).

Например, художники Вера Сажина и Герман Виноградов, обыгрывая «обращенный пол» шаманских практик, открывали доступ к дорефлексивному и природному. С телесностью и ее модальностями были связаны работы Ирины Наховой, Татьяны Антошиной и Наталии Турновой: в них были зафиксированы и перекодированы жесты, движения и меты тела. Организатор и куратор выставки Наталья Каменецкая писала, что в нее «вселяет оптимизм неизменная реакция ряда ангажированных традиционным патриархатным мышлением кри-

тиков – негативно-стереотипная, чаще всего с первых фраз обнаруживающая некомпетентность в сфере давно вошедших в *мировую практику* (курсив мой – Н.А.) гендерных теорий: она является еще одним индикатором проблемности, а значит востребованности освещения гендерной тематики в искусстве»¹⁴.

Однако уже на Второй московской биеннале (2007 г.), судя по отзывам критиков по поводу единственного феминистского проекта «Katorpton» («феминистические напалмовые атаки на перманентно-нечистую совесть шовинистических свиней не зафиксированы... «множество художественных отражений представлены вне прямолинейного эпатажа, фанатичного вызова, экзгибиционистской демонстрации или политической манифестации» и т.п.¹⁵), никаких особых «гендерных волнений» не отмечалось.

6. Готический роман православной церкви с современным искусством. Невидимое женское и «другая Россия» Марины Перчихиной

Весной 2004 г. против сотрудников Музея и общественного Центра имени Андрея Сахарова было возбуждено уголовное дело в связи с выставкой «Осторожно, религия!». В числе обвиняемых (Ю. Самодуров, Л. Васильевская и А. Михальчук) – две женщины: заведующая выставочным центром музея Людмила Васильевская и художница и поэтесса Анна Альчук. Они обвинялись в том, что совершили действия, направленные на возбуждение ненависти, а также на унижение достоинства группы лиц по признакам национальности, отношения к религии¹⁶.

В ходе этого процесса российским художницам/кам еще раз пришлось уже на собственном опыте (телесном в буквальном смысле этого слова) «прочитать» феминистский лозунг о том, что «личное – это политическое». Реакцией Альчук на эту травматическую ситуацию был видеофильм «За все в ответе», созданный совместно с мультимедийным режиссером Ольгой Кумегер.

Другая московская художница, видеоартистка Марина Перчихина, в ходе этого процесса сняла уникальный фильм «В коридорах Таганского суда» (по ее собственному определению, «слишком медленное видео»), трудно поддающийся жанровому определению. Будучи документальным, ее фильм оппонировал практике медиальной провокации перформансистов 90-х, когда перформативные и постановочные мероприятия «слипались» с хроникой скандальных событий, показываемых TV-каналами. При этом можно заметить существенную разницу между мужским взглядом известного фотографа Бориса Михайлова, запечатлевшего в своих фотографиях постперестроечную Россию, и видео Перчихиной, снимавшей многочисленную (в основном женскую) публику, пришедшую поддержать погромщиков в кулуарах Таганского районного суда. Видео

Перчихиной, близкое к *cinéma-vérité* европейского киноавангарда 60-х, не претендует на выставление напоказ «подсознания Запада» (так однажды определил Россию философ Борис Гройс). Не является оно и насильственным внедрением в табуированные зоны этого «подсознания», где сегодня формируется новая религиозно-культурная идентичность. Это специфически женский взгляд, делегированный видеокамере и способный увидеть нескандальность скандального и скандальность нескандального. Два фильма Альчук/Кумегер и Перчихиной было интересно смотреть вместе – как два способа женской рефлексии об одном и том же. Фильм Альчук выявляет механизмы создания общественного мнения внутри все того же «подсознания»; в обоих фильмах личное и политическое стали местом размышления о русском женском, эксплуатируемом воспроизводящим себя патриархатным дискурсом в его экстремистском проявлении – судебном процессе против современного искусства.

7. По ту сторону феминизма. «Виртуальное партнерство»

«К концу 90-х современное искусство было практически монополизировано узким кругом артолигархов, а также испытало тотальный прессинг со стороны масс-медиа, видевших в искусстве прежде всего развлечение»¹⁷. При всей упрощенности такого объяснения потребность отдельных художников и художественных групп в альтернативном пространстве (галерее-квартире, галерее-мастерской, галерее-семинаре – словом, во внеинституциональном «запасном выходе») отражала центробежную тенденцию. Таким проектом художественного пространства оказалась созданная в 1994 году Игорем Иогансоном и Мариной Перчихиной галерея «Spider & Mouse». Это была открытая мастерская и единственное в то время место, где оказалось возможным создание мультимедиапроектов любой сложности. Кроме того, эта галерея начала сотрудничать с молодыми художниками из регионов, предоставляя им возможность проявить себя на московской сцене. Одной из форм сотрудничества с молодыми авторами перформансов и медиапроектов было содружество с курсами художников паратеатральных форм при «Интерстудио», которые работали в Царском Селе, под Санкт-Петербургом. В лице художника Юрия Соболева, руководителя этих курсов, Перчихина нашла идеального соавтора, «виртуального партнера». Его произведения интерпретировались в ее многоканальных видеопроектах, и, как об этом говорит сама Перчихина, «циклический диалог камеры и воспроизводящей аппаратуры отражал взаимодействие-диалог двух художников». Самым интересным в этом творческом общении была полемика с европейским логоцентристским видением системы культурных ценностей, связанным с телеологической моделью иудео-христианской культуры, куда оказалась вписана и экзистенциальная парадигма. При этом партнеры

виртуального диалога, являясь соредакторами находящегося в процессе становления текста, одновременно являлись его идеальными читателями.

8. Разделяют ли художницы постперестроечной эпохи феминистские интересы своих предшественниц?

Складывается впечатление, что однозначного ответа на этот вопрос не существует. В настоящее время частными галереями и музеями производится активное выстраивание пространства капиталистического артрынка со всеми присущими ему стратегиями валоризации, продвижения и продажи культурного продукта, что ставит художников и художниц в жесткие условия конкуренции и зависимости. Современные парадигмы создания художественной карьеры требуют от художников обоего пола огромного напряжения сил и не способствуют возникновению каких-то «побочных» программ или сообществ на основе взаимной симпатии, профессиональной, в том числе женской, солидарности. Часть художниц, работающих индивидуально, строит свои карьерные стратегии по тем же самым принципам, что и мужчины, и само вступление в эту игру *по умолчанию* предполагает, что «никакого феминизма» в этих непростых отношениях с артрынком и его агентами (критиками, держателями галерей, кураторами, дилерами и коллекционерами) не предполагается. Другие художницы, искусство которых так или иначе связано с гендерным и/или феминистским дискурсом, предоставлены сами себе и вынуждены существовать в зоне маргинальных субкультурных сообществ и малобюджетных проектов, хотя иногда уровень самих художественных произведений или теоретического осмысления своего художественного опыта достаточно высок. Размышления на новом витке культурного процесса о традициях и своеобразии русского феминизма могут стать основой новых партнерских стратегий и, в каком-то смысле, противоядием от разрушительного воздействия дикого отечественного артрынка. Небольшие выставки, издательская деятельность, семинары пока еще остаются привилегированным местом, где происходит становление российского феминистского дискурса, плода усилий многих художниц, женщин-литераторов, женщин-философов, женщин-критиков, исследовательниц, а также их друзей, подруг, сторонников, зрителей и читателей...

¹ Бредихина Л. «Креатуры женского», каталог «Искусство женского рода» (женщины-художницы России XV-XX веков) (Москва, 2002), с. 174.

² НОМА – введенный П. Пеперштейном термин для обозначения круга московского концептуализма (Словарь терминов московской концептуальной школы (Москва: изд. Ad Marginem, 1999), с. 65.).

- ³ *Московский концептуализм* (Москва: из-во WAM, 2005).
- ⁴ Абалакова Н., Жигалов А. *TOTART: Русская рулетка* (Москва: изд-во Ad Marginem, 1998).
- ⁵ Bobrinskaya Ekaterina. «The Performances», Abalakova Natalia & Anatoly Zhigalov. *Works 1961-1989* (Glasgow, 1989), p. 25.
- ⁶ Необходимо уточнить, что некоторые перформансы намеренно происходили в таких условиях, когда зритель мог их видеть лишь в последующей фото-, кино- или видеодокументации или через дверной глазок, что ставило его в ситуацию вуайеризма, актуальную не только как напоминание об эпохе тоталитарного вуайеризма, но и для современного общества спектакля с соответствующим ему тотальным контролем.
- ⁷ *Динамические пары* (изд-во Галерея Гельман, Gif. 20000), с. 5.
- ⁸ Там же, с. 133.
- ⁹ Там же, с. 107.
- ¹⁰ Там же, с. 115.
- ¹¹ Там же, с. 88.
- ¹² Гоцило Е., Корнетчук Е. «Живописуя гендер: современное женское искусство», *Каталог «Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV-XX веков»* (Москва, 2000), с. 147.
- ¹³ Ромер Ф. «Почему не было великих художниц?» Третьяковская Галерея ударились в феминизм, на ее новой выставке русское искусство шести веков поделено по половому признаку. Издание *Ежедневный журнал*, № 003.21.9.2002., Москва.
- ¹⁴ Каменецкая Н. «Эгалитарность», «Гендерные аспекты в изобразительном искусстве Севера и Центра России», с. 2.
- ¹⁵ Барабанов Д. «Свет мой, зеркальце, скажи...», раздел «Артикуляции с Д. Барабановым», *Artinfo.Ru*.
- ¹⁶ Материалы обвинительного заключения по делу Михальчук Анны Александровны. Издание Музея и общественного Центра им. А. Сахарова, 2004, Москва.
- ¹⁷ *Каталог «Программа ESCAPE Program»* (Москва: изд-во ГЦСИ, 2004), с. 3.