

ЖЕНЩИНЫ В ИСКУССТВЕ

ПЕРФОРМАНСЫ,
КАРТИНЫ
И СОБЫТИЯ,

ИЗМЕНИВШИЕ
МИР ВОКРУГ НАС

редактор-составитель
ХЕЛЕНА РЕКИТТ



Люсинда Гослинг

**Женщины в искусстве.
Перформансы, картины
и события, изменившие
мир вокруг нас**

«ЭКСМО»

2018

УДК 741(075.4)

ББК 85.14я7

Гослинг Л.

Женщины в искусстве. Перформансы, картины и события,
изменившие мир вокруг нас / Л. Гослинг — «Эксмо», 2018

ISBN 978-5-04-109582-6

Во все времена женщины играли ведущую роль в общественной жизни. Они формировали культуру и искусство на протяжении многих веков. Если еще пять лет назад тематика слабого пола в искусстве выглядела непривычно, сегодня с приходом популярности феминизма, она стала неотъемлемой частью картины мира многих женщин и мужчин. Меняется подход к рекламным кампаниям, меняется содержание гламурных журналов о красоте и моде и даже политики акцентируют проблему дискриминации. Но как же формировалось все то, что мы считаем повседневным сегодня? Мы предлагаем вам окунуться во внушительную коллекцию произведений искусства, которую обязательно нужно изучить как женщинам, так и мужчинам. В более чем 350 произведениях искусства, фотографиях, иллюстрациях и эссе, вы сможете проследить историю самого важного феномена последнего столетия, повлиявшее на культуру и эстетику целой планеты. Станьте свидетелями рождения прекрасного! В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 741(075.4)

ББК 85.14я7

ISBN 978-5-04-109582-6

© Гослинг Л., 2018

© Эксмо, 2018

Содержание

Команда проекта	6
Вступительное слово	7
Предисловие	8
Введение	10
Часть 1	17
Глава 1	17
Художественные школы и бум женского художественного образования	33
Первые женщины-фотографы	39
Конец ознакомительного фрагмента.	46

Люсинда Гослинг

Женщины в искусстве.

Перформансы, картины и события, изменившие мир вокруг нас

Команда проекта

Переводчик – Надежда Веришнина

Литературный редактор – Екатерина Тимофеева

Погружаясь в описание картин, перформансов и исторических событий, с каждой строкой я понимала, насколько счастлива жить здесь и сейчас, иметь свой голос и право. Право творить и воплощать идеи в жизнь, работать и добиваться успеха, и быть услышанной, принимая решения наравне с мужчиной. Все это стало доступно благодаря всем сильным женщинам, которые сражались за нас, не разрушая, а созидая прекрасное. И они победили для меня, для таких же, как и я, свободных и жаждущих перемен!

Научный редактор – Сатеник Енремян

Во-первых, если позволите, хотела бы отметить, что книга «Женщины в искусстве» на языке оригинала была в моем листе ожидания на прочтение. Более того, пока мы проводили карантин в одной из европейских стран, я пыталась заказать ее на Amazon, но сроки доставки были слишком длительные. Конечно, получив предложение внести свой вклад в русскоязычную версию, я уверовала в участие высших сил в редакторской части моей судьбы.

Возможно, в силу некоторых стереотипов, проблематика издания может оттолкнуть определенную категорию читателей, но несмотря на огнеопасность темы, книга написана деликатно, аргументированно, развеивает все мифы и предрассудки. В то же время, лично для меня некоторые моменты и трактовки оставили место для дискуссии, что, безусловно, скорее плюс качественного и профессионального издания, чем минус.

После прочтения этой книги становятся понятны историко-социальные связи, причины развития движения женщин и то влияние на культуру, которое они оказали.

Лично для меня работа над книгой была не просто научной редактурой, но и возможностью посмотреть на произведения, которые я много раз рассматривала в силу профессионального изучения женщин в искусстве, с иной стороны. Уверена, никому из нас не будет лишним это сделать.

Эта исследовательская работа, проведенная тремя авторами – не просто история искусства феминизма, а в принципе история – женщин, мужчин, человечества.

Вступительное слово

Мария Балиоу, директор галереи Тейт

Я пишу эти строки после уик-энда, в который Соединенное Королевство увидело феминистское выступление потрясающих масштабов. Десятки тысяч женщин в Лондоне, Глазго, Ньюкасле и по всей стране приняли участие в шествиях – массовых мероприятиях, посвященных столетию частичных избирательных прав для женщин в Соединенном Королевстве.

Это коллективное выступление, участницы которого были в цветах движения суфражисток – фиолетовом, белом и зеленом – и несли таких же цветов баннеры, стало феминистским спектаклем, перекрывшим центр Лондона как в знак протеста, так и празднования. Эта двоякая ориентация говорит о гендерных конфликтах последнего столетия и о проблемах и трудностях, с которыми мы все еще имеем дело. Поразительная амбициозность этого текста в том, что он открывает нам более чем столетнюю историческую перспективу. Эта книга, как и шествия, напоминает нам, что феминизм всегда был общим, интерсекциональным движением, хотя это не всегда признавалось или трактовалось должным образом. Победа суфражизма в Великобритании в 1918 году, конечно, привела к ограниченному освобождению части белых женщин, но еще много десятилетий ощущалось неравенство между расами, национальностями, сексуальной ориентацией и классами.

В наши дни оптимизм внушает то, что искусство и социальные нормы движутся в сторону небинарности, и, как ярко показывает эта книга, мы видим, как все более распространенное феминистическое искусство встречается с активизмом, который стремится вывести интерсекциональный мир за пределы гендера и других иерархий. Эта книга, написанная коллективом авторов, стремится показать столетие изменений и позволяет увидеть историю развития феминистского мышления в художественной практике, а также заметить ошибки и упущения, с которыми мы сталкиваемся теперь. Ведя нас от искусства первоначальных плакатов суфражисток к гендерфлюидному¹ активизму сегодняшнего дня, «Искусство феминизма» простым языком рассказывает все еще незавершенную историю феминистической эмансипации. Мы все участвуем в этом процессе и нам еще многое предстоит пройти. Как феминистка и как директор Галереи Тейт, я приветствую разнообразные и спорные методы художников, работающих в широком спектре феминистских парадигм, и я одобряю стремление авторов показать различные воззрения на мир.

¹ Гендерфлюид – гендерная идентичность, при которой человек не отождествляет себя с мужским либо женским полом, а периодически ощущает себя то мужчиной, то женщиной, либо лицом без пола, либо обоих полов сразу. Сексологи и психологи часто спорят о точности определений различных нетрадиционных сексуальных ориентаций. – *Примеч. ред.*

Предисловие

Хабьер Аракистан, куратор, Бильбао, Испания

С тех пор как женщины, благодаря феминистическому активизму 1960-х и 1970-х годов, стали неотъемлемой и центральной частью теории и практики искусства, прошло всего полвека. Именно в этом контексте американский историк искусства Линда Нохлин, следуя за предположениями Вирджинии Вульф о женщинах и литературе, впервые обратилась к феминистической перспективе истории искусства в статье «Почему не было великих художниц», опубликованной в Artnews в 1971 году и с тех пор ставшей легендарной.

Статья Л. Нохлин обнаружила, что искусство – один из институтов, следовавших общественным установкам, поддерживающих и укрепляющих маскулинную иерархию, которая в те годы получила новое название: патриархат. Ее статья вдохновила ряд исследований, публикаций и выставок, посвященных открытию заново женщин-художниц, которых официальная история искусства игнорировала или недооценивала. Она также создала базу для новой парадигмы историографической и кураторской практики, которая была нацелена на включение в эту область знаний женщин и их работы.

Некоторые сочли такой подход недостаточно преобразующим, поскольку он не включал знание и общественно-политическую повестку феминизма. Десятилетием позже, в 1981 году, британские историки искусства Гризельда Поллок и Розика Паркер опубликовали работу «Старые хозяйки: женщины, искусство и идеология», в которой утверждали, что, вопреки распространенному убеждению того периода, женщины всегда занимались искусством и до двадцатого столетия их не стирали систематически из истории искусства. Они добавили, что женское искусство оказалось в меньшинстве из-за отрицательного стереотипа, будто женщинам не доставало креативности, и они не могли что-то внести или повлиять на развитие искусства. Г. Поллок и Р. Паркер настаивают, что этот стереотип не просто исключил женщин, но и стал абсолютно фундаментальной конструкцией в нынешней истории искусства и в ее канонах. Поэтому они возражают против представления женщин в истории искусства всего лишь как их борьбу за включение в институты, например, художественные академии. По их мнению, такой подход скрывает способы, позволившие женщинам преуспеть в искусстве в различных направлениях, несмотря на ограничения, которые на них накладывал как их пол, так и класс. Более того, они настаивают, что, если мы будем смотреть на женскую историю как на развивающуюся борьбу за инклюзивность против трудностей, то попадем в ловушку, подтверждающую общепринятые, устоявшиеся и зачастую бессознательные нормы, созданные мужчинами и мужским превосходством. Наконец, Г. Паркер и Р. Поллок в открытую задают вопрос, следует ли женщинам бороться за признание в существующем порядке вещей или просто разрушить его. В «Старых хозяйках» формируется почва для вопроса, который Р. Поллок задаст 1994-ом, а именно: «Сможет ли история искусства пережить феминизм?» Она утверждает, что в своих попытках понять природу и силу феминистского влияния, она не должна ограничиться только областью истории искусства и его дискурса в контексте истории искусства: чтобы понять последствия феминизма, ей нужно выйти далеко за пределы искусствоведческих критических и интерпретационных схем. В свою очередь, точка зрения Р. Поллок также поспособствовала появлению историографической и кураторской практики, которая фокусировалась на экспонировании и разъяснении работ женщин с позиций и способом выражения отличными от общепринятой художественной критики – практики, которую продолжала исследовать сама Поллок. Обоснованным возражением против такого подхода является то, что процесс переоценки произведений, созданных женщинами, может в некоторых случаях привести к отсутствию критической оценки этих произведений, как продукта, в силу специфических патриархальных отношений того времени.

Те из нас, кто рассматривает сферу искусства с точки зрения феминизма видят, что работы Л. Нохлин и Г. Поллок время от времени снова поднимаются. Книга «Искусство феминизма» содержит множество отголосков споров мыслителей и художников, работавших и работающих на стыке искусства и феминизма. Первая часть книги показывает, как в творчестве женщин до появления женского освободительного движения 1960-х проявлялись две позиции: с одной стороны стоят те, кто просто хотел добавить женщин в мир искусства, а с другой – те, кто, как Сильвия Панкхёрст, Клод Каон и Фрида Кало, верили, что следует полностью менять образ мышления, приведший в свое время к исключению женщин из искусства. Во второй части книги дебаты становятся особенно острыми, начиная от замены Иисуса и его учеников на Джорджию О'Киф и других американских художниц до фрагментации женщины польской художницей Алиной Шапошиков и австрийкой Ренате Бертлманн, а также необходимости пересечения расовых и классовых структур с сексуальными, как в работах The Hackney Flashers и Кэрри Мэй Уимс. В третьей части книги эта интерсекциональность усиливается после падения Берлинской стены в 1989 году и событий 11 сентября 2001 года, подчеркивая противоречия между включением женщин в существующие структуры и необходимостью фундаментальных сдвигов в культуре. В заключение я хочу обратить внимание на то, что в XXI веке мы поняли, что точки зрения и Л. Нохлин, и Г. Поллок продолжают отображать полностью рабочие модели феминистического вторжения в мир искусства, и даже могут дополнять друг друга в различных проектах для учреждений искусства.

Введение

Хелена Рекитт

Это первая книга, показывающая влияние феминизма на искусство и визуальную культуру от девятнадцатого столетия до наших дней. Она никоим образом не является всеобъемлющей историей и фокусируется в первую очередь на западной традиции, но, тем не менее, описывает, как женщины с окраин мира искусства переместились в его центр. Претендуя на видимость и пространство, в которых им долгое время было отказано, женщины-художницы требовали изменения условий, из которых они были исключены.

Мы видим, как женщины добиваются права стать субъектами, а не только объектами восприятия. Портреты, созданные женщинами-модернистами, несут почти перформативный замысел, как будто изображение уверенных, динамичных женских образов может помочь достичь столь желанного освобождения. Возвращая взгляд с удвоенной силой, женщины с любопытством и страстью создавали образы себя и друг друга. Они экспериментировали с масками и обличьями. «Мужской? Женский? Все зависит от ситуации. Только нейтральный гендер идет мне всегда, – так Клод Каон писала о постановочных фотографиях, своих и Марсель Моор. – Я никогда не закончу снимать все эти маски».

Суфражистки осознавали заразительную силу представлений. Их зрелищные шествия не обходились без вышитых знамен, изображавших аллегорические фигуры женского героизма и грации. Протестующие женщины старались одеваться элегантно, в белые платья, дополненные аксессуарами в традиционных цветах суфражисток: фиолетовый, белый и зеленый в Великобритании; фиолетовый, белый и золотой в США. Их кампании, которые должны были завоевать сердца и умы и развеять стереотипы о неряшливости феминисток, широко освещались в газетах. Полвека спустя активистки движения за освобождение женщин также распространяли свое послание с помощью газет. Акция протеста против конкурса Мисс Мира 1970, проходившего в Лондоне, во время которой члены «Сердитой бригады» закидывали конкурсанток бомбами с мукой, транслировалась в прямом эфире, и ее увидело почти двадцать четыре миллиона зрителей. Феминистки черпали силы в том, чтобы видеть друг друга и быть увиденными вместе. Одна из участниц демонстрации за освобождение женщин в 1971 году на вопрос о том, почему она пришла, ответила: «Мы хотели собраться и посмотреть друг на друга».

В периоды, описанные в книге, художницы подвергли критике деградирующие, стереотипные и фетишизированные изображения женщин, которые появлялись в искусстве и популярной культуре. Сочетая в своих работах изображение и текст, они экспериментировали с тактиками отчуждения, чтобы обратить внимание на искусственную природу гендера. Некоторые художники вообще отказались от изображения женщин. Аргумент Элен Сиксу о том, что женщины должны писать от души и от тела, резонировал в феминистских художественных кругах. Выводя на первый план телесный опыт, они создавали произведения искусства, разрушающие глубоко укоренившееся патриархальное разделение между разумом и страстью, сознанием и материей. Кинорежиссер Лаура Малви призывала феминисток создать «новый язык желания», и на этот призыв откликнулись художницы от Мэри Келли до Терезы Хак Кён Ча. Психоаналитическая концепция *jouissance* (наслаждение – *фр.*), экспериментальная практика, разрушающая мужской символический порядок, стала генератором для феминистского искусства. То, что *jouissance* относится к культурной, а не биологической стороне женственности, соотносится с современным пониманием гендерной подвижности. Современная художница Хезер Филипсон создает осязательные, тактильные, инсталляции, которые прославляют функции организма, создавая состояние повышенного возбуждения. Действуя почти

как синестезия ², тропы отражаются и рифмуются на экранах, объектах и звуковых ландшафтах. Подобно художницам Кароли Шнееманн и Джоан Джонас до нее, Х. Филлипсон часто исследует отношения между человеком и животными и следит за взаимодействием объектов и смысла.

Феминистки придавали символическое значение очерненным сферам женского творчества и опыта, от эротики и секс-услуг до дружбы, общения, родов и домашней работы. Инсценируя действия, связанные с домашним и родительским трудом в музее, такие художники, как Мирл Ладерман Юклс, Леа Люблин и Ленка Клейтон, подчеркивают зависимость общества от этой недооцененной работы. При этом феминистки оспаривают представление о том, что женщины по своей природе более заботливы, более склонны к домашнему хозяйству или более миролюбивы, чем мужчины. Они признавали, что натурализация женской деятельности и убеждение, что она осуществляется как труд любви, только закрепляет эксплуатацию женщин и способствует девальвации их труда.

Там, где некоторые феминистские художницы изобретают вымышленных и мифических персонажей, с которыми можно идентифицировать себя, другие рыщут в прошлом в поисках свидетельств существования творческих женщин и женских отношений. Межпоколенческие вызовы и ответы разыгрываются в разных произведениях искусства. Фреска 1893 года, созданная Мэри Кэссетт для Женского здания (*The Woman's Building*) в Чикаго, отображает изменения женщины с течением эпох. Десятилетиями позже Мириам Шапиро включает репродукцию одного из портретов Кэссетт в свою работу «Мэри Кэссетт и я» 1975 года. Мауд Салтер в серии работ 1989 года *Zabat* – название напоминает о формах запечатленного знания, ритуалах и танцах – оказывает почтение девяти чернокожим музам, в том числе писательнице Элис Уокер и певице Исае Марии Барнуэлл из группы *Sweet Honey in the Rock*.

Использование женщин-субъектов и женского тела приобрело новые очертания в контексте онлайн. В то время как художницы-феминистки входили в число критикующих военное/промышленное происхождение интернета, многие, в том числе SubRosa, VNS Matrix и Люси Кимбелл, стали ключевыми участниками движения Нет-арт ³ 1990-х годов, в котором искусство распространялось и часто создавалось онлайн. Они откликнулись на потенциал интернета, инициирующий более широкие формы общения и сотрудничества, близости и идентичности. Однако в последнее время сетевой оптимизм уступил место сетевому цинизму. Феминистки критиковали коммерциализацию интернета во всех аспектах жизни и его субъективность, подчеркивая его все более предсказуемые и упреждающие операции. Хито Штейерль входит в число художниц, которые исследуют, как выйти из режима наблюдения в интернете, а также то, как критически и разрушительно обитать в нем. В это же время такие художники, как Э. Джейн и Сондра Перри, используют вымышленные персонажи и аватары, чтобы играть и одновременно разрушать предположения о гендерной и расовой идентичности.

Подражая тому, как бизнес получает прибыль, отслеживая данные людей, и имитируя практику венчурного капитала, в 2014 году Дженнифер Лин Монро зарегистрировала себя как JLM Inc. Она оценивала и выпускала акции своих материальных и нематериальных активов и привлекала капитал на основе своего потенциального успеха. Похожим образом Эрика Скурти пытается перепрофилировать платформы сетевого капитализма ⁴. Ее «живой чувствующий бот

² Синестезия – явление восприятия, при котором раздражение одного органа чувств (вследствие иррадиации возбуждения с нервных структур одной сенсорной системы на другую) наряду со специфическими для него ощущениями вызывает и ощущения, соответствующие другому органу чувств. – *Примеч. ред.*

³ Нет-арт, или Интернет-арт (*англ. net.art*), – вид медиаискусства, которое пользуется в качестве основного средства выражения средой глобальной сети Интернет. – *Примеч. ред.*

⁴ В 1980–1990 гг. 20 в. на смену централизованной модели (социального государства) пришло постиндустриальное или «сетевое» общество. В его основе поиск максимизации капиталистического получения прибыли и распределения своих сетей по разным концам света. Корпорации образуют сетевые структуры, выходя за пределы национальных государств. – *Примеч. ред.*

Твиттера», Empathy Deck, отвечает на твиты своих фолловеров, отправляя им единственные в своем роде карты эмпатии, состоящие из изображения и вдохновляющего текста. Для книги 2014 года *The Outage*, Э. Скурти дала писателю доступ к онлайн-паролям и учетным записям, на основе которых он затем создал ее мемуары. Родственную тактику гиперболической мимикрии мы видим и в работах других художников, в том числе Андреа Фрейзер и Тани Остоич.

Э. Скурти сравнивает свой подход с убеждением Поля Б. Пресьядо о том, что самостоятельное управление уровнем тестостерона – это форма сверхидентификации себя с «фармако-пронографическим капиталом». Понимание П. Пресьядо тела как локуса химической, гормональной и косметической модификации нашло отражение в созданном Кэндис Лин и Патриком Стаффом «Гормональном тумане» 2016 года, который выпускал в фойе галереи растительные экстракты, снижающие тестостерон. Трансгендерная политика, тем не менее, становится громоотводом в современных феминистских дебатах. Возникли противоречия между транс-эксклюзивными радикальными феминистками (ТЭРФ), которые утверждают, что только те, кто родился женщиной, могут считать себя принадлежащими к этому гендеру, и другими феминистками, утверждающими, что трансгендерность и небинарная гендерная идентичность являются основным принципом феминистской борьбы за самоопределение.

Работая над онлайн-кураторским проектом URL IRL, темнокожие участницы общества *SYFY, sorryyoufeeluncomfortable* (прости, что тебе неловко – *букв. с англ.*), объединились с куратором Франческой Альтамура, чтобы задать вопрос, где кончается интернет и начинается реальная жизнь. Обсуждая программу, художница и куратор Дебора Финдальтер обратила внимание на неравномерность, с которой в интернете распространяются тела чернокожих женщин. Хотя контент, который создают черные женщины, часто становится вирусным, сами эти женщины редко получают признание или плату за слова и изображения, ставшие мемами. В работе Зарины Мухаммад *Digjihad* (Джихад – *с англ.*), входящей в программу, женщины в трико танцуют на фоне съемок военных действий и террористических актов, которые собраны из видео с телефонов, камер наблюдения, из компьютерных игр, а также государственной и террористической пропаганды. По-хулигански смешивая вирусные образы, в том числе gif-изображения, эмодзи и движения танца бхангра ⁵, З. Мухаммад обращается к заразительной природе мужской идеализации насилия.

В то время как гиперсексуализированное представление о черных женских телах циркулирует как товар как онлайн, так и оффлайн, перспективы цветных женщин часто отодвигаются на второй план. «Белый феминизм провалил тест на женскую солидарность» – писала в 2014 году Мириам Франсуа-Серра, трактуя не-западную критику как «причудливый вклад, подтверждающий вечную правду белого превосходства». В это же время цели освобождения женщин используются для оправдания империалистических войн и оккупации, а женщины из арабских стран стереотипно воспринимаются как пассивные жертвы и благодарные получательницы помощи от Запада. Некоторые художницы разработали стратегии, направленные на оспаривание белого превосходства. Трин Т. Мин-Ха создает экспериментальные фильмы в непосредственной близости к, а не от имени, подчиненных людей и групп. Используя гипервидимость Голливуда, Кэндис Брайтц в «Истории любви» 2016 года набирает известных актеров, чтобы рассказать истории людей, которые покинули дом из-за сексуальных и гендерных предубеждений и насилия. На институциональном уровне, откликаясь на мантру Флавии Джодан «мой феминизм будет интерсекциональным, иначе он будет полной чушью», художественные организации начали заниматься тем, что создало почву для глобальной феминистской борьбы. Галерея *The Showroom* разработала программу поддержки художников совместно с общественными группами Лондона, в том числе приютом для женщин и организацией по защите домашних работников. В 2017 году утрехтский художественный центр *Basis voor actuele kunst*

⁵ Зажигательный тенец индийских крестьян Пенджаба. – *Примеч. ред.*

(ВАК) запустил «Предложения о нефашистском образе жизни», исследовательское направление, призванное оспорить нормализацию и интернализацию фашизма и установить новые реалии.



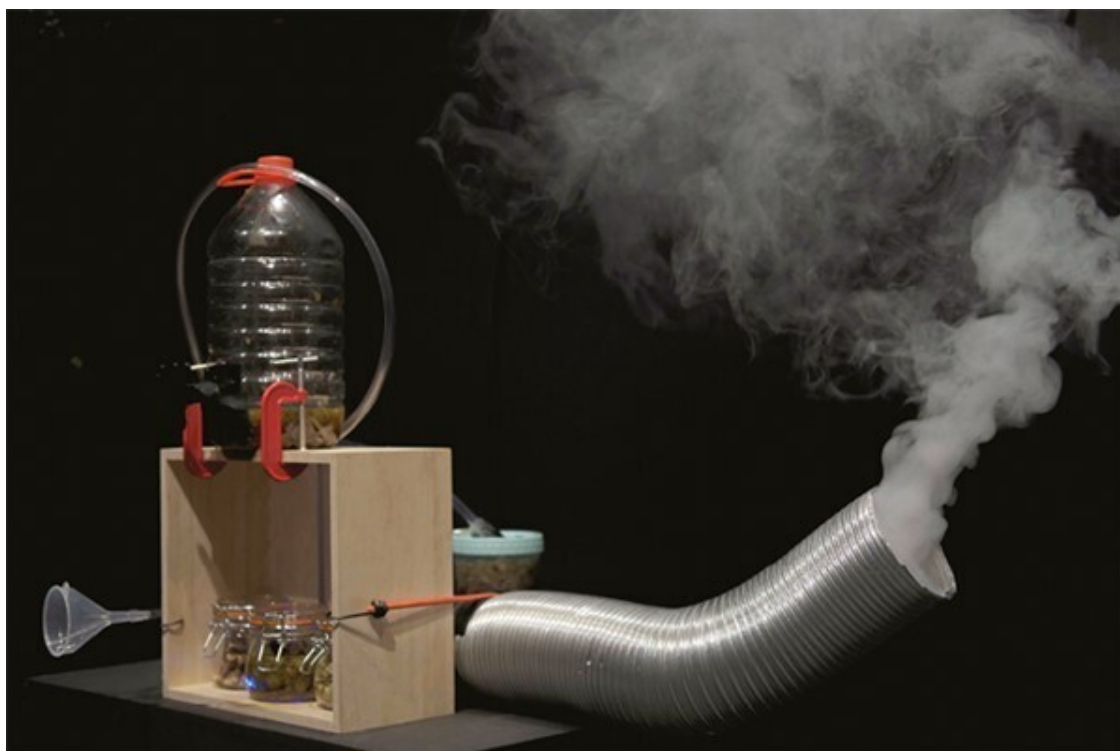
Хезер Филлипсон, Ешьте здесь, 2015–2016

Оживленная объектами, которые пробуждают интенсивные физические действия, начиная от тенниса, секса и чрезмерного потребления до попадания под дождь, ротонда художественной галереи Ширн во Франкфурте-на-Майне становится кровеносной системой в работе Хезер Филлипсон «Ешьте здесь. Соболезнования!» Закольцованное видео в центре инсталляции показывает бьющееся сердце, подчеркивая настроение сенсорной перегрузки, уязвимости и риска. Пробуя язык поэзии, экспериментального кино, поп-арта, хип-хопа и социальных сетей, работа Филлипсон зарождает тактильные реакции, которые превосходят когнитивные.



Сондра Перри. Обитель зла. 2016

Микроскопические проекции клеток кожи художницы, пульсирующие как лава или пламя, образуют фон для ее выставки. Мониторы LCD, установленные на рабочих станциях-велосипедах, заставляют посетителей работать во время просмотра, противопоставляя настойчивость индустрии wellness на продуктивности и саморазвитии и уязвимость появляющихся жизней чернокожих. Видеоролики, в число которых входят случайные съемки, в том числе, снятые на смартфоны свидетелями жестокости полиции, подчеркивают, как социальные сети преследуют образы черной смерти. Трехмерное изображение, основанное на чертах Перри, предполагает более высокую (ИЛИ СТОЙКУЮ) чувствительность к оцифровке, выполняемой искусственным интеллектом, которая превосходит существующие форматы: «Мы – вторая версия себя, о которой мы знаем, – говорит 3D-изображение на распев, – полностью отображаемая», но с ограничениями, поскольку «не возможно воспроизвести всю полноту в программном обеспечении, которое использовалось для нашего создания».



Кэндис Лин и Патрик Стафф. Гормональный туман. 2016

Испарения экстрактов лакрицы и воронца кистевидного, растений, подавляющих выработку тестостерона, образуют в «Гормональном тумане» медленно формирующееся облако. Работа, имитирующая шестиугольную формулу бензольного соединения, входила в состав выставки «Чайки-лесбиянки, мертвые зоны, пот и Т», и отображала современные практики биохакинга и гендерного самоопределения. Работа, включающая неофициальные генеалогии ботанической науки, обращается к проницаемости тел и субъективностей, а также проницаемости взаимодействия между человеческими и нечеловеческими агентами.

Устойчивость мира искусства, который опирается на феминизированный труд – заботу, страсть, гибкость, общение – в то время как многим работникам в этом секторе трудно поддерживать себя, вызывает все большую феминистскую озабоченность. Продолжая оказывать давление на институты, чтобы они более справедливо представляли художников из разных слоев общества, феминистки также ставят под сомнение логику участия в системе, которая подрывает их способность заботиться о себе и других. Селин Кондорелли, Парк МакАртур, Райю Радже и А. Л. Штейнер входят в число художников, которые подчеркивают сети родства и взаимной помощи, помогающие культурному и социальному выживанию. Кураторы и организаторы выставок понимают, что недостаточно выставлять феминистское искусство и создавать программу феминистского контента, если ценности организатора противоречат политике выставки. Бинна Чой, директор утрехтского художественного центра CASCO, утверждает, что «изнанка» якобы радикальных организаций должна более точно отражать их публичную «лицевую сторону». Работая над *Site for Unlearning* (Сайт для разучивания, Художественная организация; 2014 – наст. вр.), Чой и ее коллеги сотрудничали с художницей Аннет Краусс, изучая укоренившиеся институциональные модели поведения. Они пришли к выводу, что их стремление к занятости и продуктивности, подчеркивая саму продуктивность, а не коллективную заботу, создало эксплуататорские условия для них самих и для тех, с кем они работают. Поэтому они стремились сделать деятельность по техническому обслуживанию, поддерживающую организацию, более заметной, ценной и справедливо распределенной.

Феминизм можно адаптировать и разбавить, он может означать для разных людей разные вещи. Чтобы вновь открыть для себя радикализм и актуальность феминизма, художники сегодня пересматривают феминистское искусство, мышление и историю активизма. Шэрон Хейс описывает свои работы, которые часто воссоздают события из истории квир-феминизма, как «заполнители», сохраняющие более ранние моменты политического обещания. Алекс Мартинис Роу, чье искусство устанавливает феминистские генеалогии и выкрывает межпоколенческие феминистские сети, работает в духе «послушно непослушного» феминизма. «Поклонники феминизма» – это обозначение, которым историк искусства Кэтрин Грант называет сочетание игривости, почтения и критики, с которыми художники пересматривают прошлое феминизма. Создавая феминистские культуры и пробуждая феминистские субъективности, их искусство помогает нам понять и представить мир по-другому.

Часть 1

Борьба за право голоса и то, что вокруг нее

1857–1949 гг

Глава 1

Женственность и свобода: от видимого к слышимому

Чтобы действительно преуспеть в искусстве, нужно жить только ради этого, считает она, хотя, к сожалению, это редкость, если только это вообще возможно для женщины, которой часто приходится тратить время и силы, и которая не часто может полностью отдаться своей карьере.

Мэри Эллен Эдвардс. Интервью для «Газеты для девушек», 1907

Когда группа авангардных художников под названием «Анонимное сообщество художников, скульпторов, граверов и др.» впервые организовала выставку в Париже в 1874 году, художественный мир был в ярости. Неестественные цвета сбивали с толку, наброски и незаконченная мазня явно были ошибкой. Два года спустя, на следующей выставке группы, художественный критик Луи Леруа высмеял «Впечатление. Восход» Клода Моне, назвав его «уступающим обоям». Французская газета Le Figaro пренебрежительно писала о «выставке того, что считается живописью. ...Пять или шесть сумасшедших, из которых одна женщина, решили выставить свои работы. Некоторые покатываются со смеху, видя эти объекты. Лично я опечален ими».



Входя во владения мужчин

Эта иллюстрация неизвестного автора из британского журнала Pick-Me-Up около 1900 года, обыгрывает распространенные визуальные стереотипы, связанные с «новой женщиной» конца девятнадцатого века – от мужского наряда до зажженной сигареты. Это образ, который, несмотря на ужас спутников-мужчин, отражает растущее желание многих женщин бросить вызов предписанному викторианскому женскому идеалу «ангела в доме» и стремиться к тем же возможностям и пространствам, что и мужчины.

«Сумасшедшей женщиной» была Берта Моризо, происходившая из буржуазной семьи, где ей давались частные уроки живописи. Показывая выдающийся талант, она училась у Жан-

Батиста Камиля Коро, стала копиистом в Лувре и начала выставлять свои работы, и в конечном итоге привлекла внимание галерейщика Поля Дюран-Рюэля, чья поддержка импрессионистов – когда эта группа художников получила известность – впоследствии стала движущей силой их успеха. Другая выдающаяся женщина, входившая в группу – американка Мэри Кэссетт, которая благодаря своим связям в высшем обществе была ответственна за представление импрессионистов заинтересованной американской аудитории. Эти женщины выделялись не только из-за художественных способностей, но и попросту из-за статуса профессиональных художников.

До этого времени искусство было просто частью арсенала женских достижений, которым женщины должны были учиться, а не навыком, с помощью которого можно построить карьеру и получить общественное признание. Женские журналы и пособия регулярно предлагали своим читательницам рисование в качестве хобби. Журнал «Книга леди», или «Годи», тиражи которого в США в 1860—1870-е годы достигали 150 000 экземпляров, включал «Курс уроков рисования», хотя большая часть страниц все равно была отведена под рукоделие и украшение дома. В 1842 году британская писательница Сара Стикни Эллис описывала искусство и его пользу для молодых женщин в «Дочерях Англии», одном из четырех популярных сборников советов, автором которых она была. «Из этих преимуществ, – писала она, – я начну с последнего – оно тихое. Оно никого не беспокоит; каким бы плохим ни было исполнение, оно не обязательно будет ранить чьи-то чувства, как, например, музыка. Правда, опытный глаз может оскорбиться; но мы всегда можем рисовать наедине и держать свои произведения при себе».

В основе каждой книги С. Эллис лежало твердое убеждение в том, что главная цель женщины как жены и матери – привить следующему поколению крепкие моральные ценности и христианские убеждения, и, следовательно, любое обучение или развитие талантов осуществлялось исключительно в рамках семейных обязанностей. В своем предыдущем руководстве «Женщины Англии» С. Эллис предположила, что женщины могут зарабатывать деньги на таких изысканных занятиях, как гравировка или рисование узоров для вышивки. Из таких периодических изданий было ясно, что наличие у женщин врожденных способностей к творчеству не вызывает сомнений. На протяжении многих поколений по всему миру женщины делали гобелены, одеяла, ткали ковры и шили одежду. Но нет никаких намеков на то, что женщина могла бы заниматься тем, что считалось «изобразительным искусством», или что она могла бы искать формального обучения и, возможно, выставлять свои картины на публике. В то время как женщины продолжали заниматься искусством без обучения или профессионального поощрения, они оставались невидимыми, практически не имея возможности изменить или оспорить статус-кво мужского превосходства в мире искусства. Но в следующие десятилетия последовали настойчивые попытки оспорить эту монополию, появилось движение, которое, что неудивительно, должно было сочетаться с растущей политической активностью, достигшей кульминации в очень заметной кампании за избирательное право женщин в конце девятнадцатого века.



Берта Моризо. Сестры. 1869

Моризо, входившая в центр импрессионистского круга, и тридцать лет успешно продолжавшая карьеру, часто использовала в качестве натурщиков членов семьи, задействуя темы домашней жизни, материнства, семейных связей и современной моды, показанных в свободном и спонтанном стиле. Белый цвет заметно выделялся на многих картинах, в том числе на этой, в которой ее сестры Ив и Эдма в одинаковых платьях изображены с японским веером в руках и веером в рамке на стене, намекая на модные буржуазные вкусы того периода.



Роза Бонёр. Ярмарка лошадей. 1855

Статус Розы Бонёр как одной из величайших художниц девятнадцатого века был подтвержден этим огромным холстом. Гигантское, размером в 16 x 8 футов (4,9 x 2,4 м), полотно стало художественной сенсацией, когда было выставлено на Парижском салоне в 1855 году. Позже в том же году галерист Эрнест Гамбар купил картину и возил ее по всей Великобритании, в том числе организовав частный просмотр в Виндзорском замке по просьбе королевы

Виктории. Амбициозный размер картины и мускульный динамизм доказали, что женщины могут выбирать для изображения любой предмет без всяких ограничений.



Элизабет Томпсон, леди Батлер. Перекличка. 1874

Когда «Перекличка» была выставлена в Королевской академии в 1874 году, пришлось прибегнуть к помощи полиции, чтобы сдерживать напор желающих увидеть новый вид военной живописи, показывающий сочувствие к страданиям рядового солдата. Несмотря на всю свою популярность, леди Батлер столкнулась с теми же трудностями, что и многие другие художницы в этот период. Учась в художественной школе, она испытывала такое разочарование от бесконечного изображения гипсовых слепков в Женской школе, что платила за частные уроки рисования с натуры с «обнаженной женщиной». Ее кандидатура в члены Академии художеств в период с 1879 по 1881 годы трижды отклонялась.

Примерно в то же время, когда Сара Стикни Эллис распространяла свое видение викторианского идеала женщины в Великобритании, одна молодая парижанка часто посещала скотобойни и ветеринарные школы, преследуя свои собственные творческие амбиции. Роза Бонёр, которая специализировалась на анималистической живописи, стала одной из самых известных художниц девятнадцатого века. Она начала выставляться в 1840 году и в 1855 году создала свою самую известную работу «Ярмарка лошадей». Р. Бонёр разрушала все традиционные представления о женщинах-художницах. С разрешения французского правительства она надевала брюки, мужские ботинки и смокинг, когда делала наброски с натуры, заявляя, что эта одежда практична и позволяет ей быть незаметной в окружении мужчин⁶. Она не вышла замуж, живя вместо этого с двумя женщинами – своей подругой детства Натали Мика до смерти Натали в 1889 году, а в поздние годы с другой художницей, Анной Клюмпке. Р. Бонёр не испытывала никаких угрызений совести по поводу высокого заработка. Она заявляла: «я говорю о высокой «грязной прибыли», потому что только с ней можно заниматься тем, чем хочется». Ее заявление, четко выявляющее взаимосвязь между финансовой безопасностью, независимостью и творческой свободой, в то время имело особый резонанс. В 1850-х годах замужние женщины, независимо от их состояния до брака или любого последующего заработка или наследства, юридически ничего не имели, и распоряжаться деньгами могли только их мужья.

⁶ Обоснованием для ношения брюк она так же называла удобство работы с лошадьми и другими животными.

В июне 1848 года в США Элизабет Кэди Стэнтон вместе с группой женщин-квакеров организовали в Сенека-Фоллс в Нью-Йорке конференцию, которая стала первым публичным обсуждением прав женщин. Обсуждение ряда вопросов, касающихся моральных, социальных и политических прав женщин, завершилось тем, что сто человек подписали «Декларацию чувств», в которой право женщин на участие в выборах явилось центральным аргументом. В 1855 году Массачусетс стал первым штатом в Америке, принявшим собственный закон «О собственности замужних женщин», позволяющий замужним женщинам владеть недвижимым и личным имуществом, продавать его, контролировать свои доходы, подавать в суд и составлять завещания. Несколько месяцев спустя парламентская петиция в Великобритании собрала 26 000 подписей в поддержку реформы законов о собственности замужних женщин. Среди организаторов этой кампании были Барбара Ли Смит (позже Бодишон), художница, и Бесси Райнер Паркс, писательница, которые в 1858 году основали феминистский «Журнал английской женщины». Петиция не произвела нужного эффекта, но положила начало растущему потоку политических вызовов. Однако замужним женщинам в Великобритании пришлось ждать до 1870 года, когда был принят первый закон о собственности женщин, и еще двенадцать лет до принятия закона, который дал бы им паритет со своими мужьями.

Примечательно, что множество женщин-художниц, таких как Барбара Ли Смит, были на передовой агитации за это изменение, а также им приходилось бороться за равенство в своей профессии. Здесь были женщины, которые оставили позади понятие «леди-любительницы», и которые выставляли и продавали свои работы, зарабатывая законное место в мире искусства. Чтобы отточить мастерство, более обеспеченные начинающие художницы отправлялись, часто парами или группами, в Европу – в Париж, Рим или Мюнхен, где они могли учиться у частных преподавателей и впитывать культуру. В Великобритании вершиной художественного образования считались школы Королевской академии, но даже несмотря на то, что две женщины, Ангелика Кауфман и Мэри Мозер, были членами-основателями Академии, с момента основания больше ни одна женщина не была избрана, и женщинам нельзя было поступить туда учиться. В 1860 году Лора Херфорд получила допуск просто потому, что рисунки, которые она подавала на вступительный экзамен, были подписаны только ее инициалами. Ее пол был скрыт, оценивалось только искусство, и заявка была успешной, к большому неудовольствию мужчин-академиков, которые не смогли найти правило, запрещающее ей поступить. Однако то, что должно было стать поворотным моментом, остановилось в 1863 году, когда Академия проголосовала за то, чтобы больше не принимать женщин-студенток. Для сохранения квоты в 1867 году было принято несколько женщин, но только в 1922 году еще одна женщина, Энни Суиннертон, была избрана ассоциированным членом, а дама Лаура Найт в 1936 году стала первой женщиной, избранной полноправным членом. Женщинам, желающим учиться в Париже, считавшемся эпицентром художественного мира, жилось немногим лучше; им не разрешалось посещать Школу изящных искусств, ведущую художественную академию страны, до 1897 года. Для сравнения, художественные школы в США принимали женщин куда более охотно. Портретистка Сара Пил и ее сестра Анна Клейпул стали первыми женщинами-членами престижной Пенсильванской академии изящных искусств (PAFA) еще в 1824 году, хотя до разрешения поступать женщинам в эту академию оставалось два десятилетия.



Вайолет Оукли. Этюд для «Закона Божьего». Ок. 1917

Оукли училась у Сесилии Бо в Пенсильванской академии изящных искусств, а затем в Дрексельском университете под руководством иллюстратора Говарда Пайла. Пайл, увидев у нее выраженный талант к графике, поощрял Вайолет заниматься настенной живописью. Этот дизайн, сочетающий кельтский стиль надписи и фигуры в стиле модерн, был одним из серии фресок, которые она написала для зала Верховного суда в Капитолии штата Пенсильвания в Гаррисберге. Это была первая публичная работа подобного типа, созданная женщиной.

К концу века искусство стало для женщин законным родом занятий. Перепись 1891 года в Великобритании выявила 3 032 женщины, называющих себя художницами или граверами. Это была всего лишь треть от числа мужчин, определявших себя так же, но это более чем вдвое превышало число, зарегистрированное в предыдущем десятилетии. В Соединенных Штатах во многих смешанных художественных школах соотношение учащихся женского пола зачастую составляло 80 процентов, а мужчин – 20 процентов.

Прогресс так и не решил вопрос совмещения карьеры с браком и материнством, проблему, которая практически не беспокоила мужчин-художников. Английская художница Мэри Эллен Эдвардс сделала успешную карьеру как иллюстратор журналов в 1860—1870-х годах. Среди этих журналов были *Good Words*, *The Cornhill Magazine* и *The Graphic*. Последний, довольно престижный, позже нанял ее как штатного работника. Для иллюстрированной пери-

одики это было плодотворное время, с достаточным количеством работы для талантливых иллюстраторов и гравёров. Но это было и место яростного соревнования мужчин, что делает успех Эдвардс еще более примечательным. Некоторые женщины после замужества прекращали заниматься искусством, карьера других трагически обрывалась, когда они умирали при родах. Такая судьба постигла американскую художницу Мэй Олкотт Ниеркер и немецкую Паулу Модерзон-Беккер. Были и те, кто успешно совмещал работу и материнство, например, Хелен Аллингем, племянница Лоры Херфорд. Одна из самых популярных художниц Великобритании XIX века, Аллингем часто писала идиллические сцены из деревенской жизни, изображая своих троих детей. Этот жанр искусства было намного проще совмещать с материнством, нежели военную живопись, на которой специализировалась еще одна британская художница Элизабет Томпсон. Для некоторых искусство было финансовой необходимостью, как в случае с Луизой Джоуплин, которая, уйдя в 1871 году от первого мужа с двумя сыновьями, начала профессионально писать, а позже основала свою художественную школу. Другие женщины стремились к отношениям, выходящим за рамки общепринятых представлений. Американская художница-монументалистка Вайолет Оукли, первая женщина, получившая золотую медаль от Пенсильванской академии изящных искусств, открыто жила со своей спутницей жизни Эдит Эмерсон в течение сорока лет.

Принятие и доступ к художественному образованию были определяющими темами в конце девятнадцатого века, позволяя женщинам претендовать на положение художников с талантом и способностями, равными мужчинам. По-прежнему оставалось над чем работать – в этот период заметно отсутствие чернокожих художниц и женщин из рабочего класса – но те, кто проложил путь, сделали это параллельно с движением за права женщин 1850-х годов, и сила визуального образа для дальнейшего развития этого движения в дальнейшем использовалась по полной. Английская романистка Джордж Элиот (Мэри Энн Эванс), увидев в 1857 году во французской галерее «Испанские пастухи, пресекающие Пиренеи» Розы Бонёр, восклицала в письме другу: «Какая сила! Именно так женщины должны отстаивать свои права». В первом десятилетии двадцатого века женщины поступали именно так.



Мэри Кэссетт. В ложе. 1878

Уроженка Филадельфии, Мэри Кэссетт провела три года в Париже, создавая себе репутацию художника, прежде чем Эдгар Дега пригласил ее участвовать в четвертой выставке импрессионистов. Тематика работы «В ложе», изображающей сцену на дневном представлении в театре Комеди Франсез, типична для Кэссетт и основана на ее собственном опыте жизни незамужней женщины в столице Франции. Не обращая внимания на дерзкий, но в то же время бессильный взгляд поклонника вдалеке, независимая театралка Кэссетт уверенно осматривает зрительный зал через театральный бинокль, что делает ее скорее смелым зрителем, чем уязвимым объектом.



Лилли Мартин Спенсер. Молодой муж: Первые покупки. 1854

Моделью для этой веселой иллюстрации к супружеской жизни Спенсер послужил ее собственный муж. Картина изображает молодого человека, которого жена послала за продуктами, и который ощущает укол унижения на публике, когда содержимое его корзины высыпается на землю. Такая смена ролей, хоть и преподносится в романтическом свете начала семейной жизни, все же необычна и предлагает альтернативу общепринятой нуклеарной семье, которая традиционно изображалась в большей части искусства середины девятнадцатого века.



Луиза Джоуплин. Автопортрет. 1877

Луиза Джоуплин Роу училась в Париже у Чарльза Чаплина и за долгую карьеру достигла признанного статуса профессионала и известности, которую она использовала в борьбе за права женщин. В 1890 году она основала собственную художественную школу в Кенсингтоне, Лондон, и в ее студии проходили встречи Женской лиги за избирательные права, Женской лиги свободы и Общества женщин за право голоса. Она также участвовала в демонстрациях суфражисток и активно поддерживала Ателье суфражисток (см. с. 46).



Сесилия Бо. Сита и Сарита, или Молодая девушка с кошкой. 1893–1894

Наиболее известна за светскую портретную живопись в высоком жанре. Завораживающая картина Бо изображает молодую жену двоюродного брата художницы, Сару Эллибоун Левитт, и сидящую на ее плече угольно-черную кошку с такими же зелеными глазами. Такой

прием отражает неоспоримое мастерство художницы, а также ее остроумие и современную чуткость. Невероятно амбициозная, Бо так и не вышла замуж, полагая, что это помешает ее карьере. В 1895 году она стала первой женщиной, получившей постоянную преподавательскую должность в Пенсильванской академии изящных искусств.



Анна Ли Меррит. Запертая любовь. 1890

«Запертая любовь» была написана в память об умершем муже художницы, но для женщины писать обнаженную мужскую натуру было спорно. Поскольку картина Меррит изображала раздетого ребенка, она была благосклонно принята на выставке в Королевской академии в 1890 году и впоследствии стала первой картиной за авторством женщины, купленной для британской нации по Завещанию Шантри. Женская обнаженная натура как предмет была почти исключительно прерогативой художников-мужчин, и когда Меррит выставила свою собственную работу с обнаженной натурой, «Еву», за пять лет до того, критик журнала Athenaeum описал ее как «скучную и некомпетентную».



Элизабет Шиппен Грин. Жизнь дана для любви и радости. Иллюстрация из журнала Harper's. 1904

Грин познакомилась с художницами Вайолет Оукли и Джесси Уилкоккс Смит во время учебы в Дрексельском институте у Говарда Пайла. Между ними сложились профессиональные и личные дружеские отношения, и они с 1901 по 1906 год жили и работали вместе в гостинице «Красная роза», 200-акровом поместье в Вилланова, Пенсильвания. Шиппен Грин была одним из ведущих американских художников-иллюстраторов и первой женщиной, заключившей эксклюзивный контракт с журналом Harper's. Рисунок изображает Red Rose Girls ⁷ на территории их дома в идиллическом окружении.

***Художественные школы и бум
женского художественного образования***

До 1860-х годов большей части женщин, желающих стать художницами, приходилось составлять специальную программу обучения, которая могла включать уроки члена семьи или знакомого, поездки на обучение в Европу и частные уроки.

Даже в конце 1830-х годов практически не существовало художественных школ для женщин. В это время в Великобритании Генри Сасс открыл художественную школу на Шарлотт-стрит в Лондоне, в которую допускались женщины; в 1840-х в ней учились Элиза Фокс и Анна Мэри Хауитт, но возможностей было очень мало. В противовес этому женщины могли поехать в Париж, где обычным делом было обучение в хорошо организованных студиях состоявшихся художников, например, Чарльза Чаплина, в числе учеников которого были Луиза Джоплин и импрессионистки Ева Гонсалес и Мэри Кэссетт. Система студий также сложилась в США; Уильям Моррис Хант, который учился в Париже вместе с Милле, был энергичным представителем европейского искусства. Он стал одним из ведущих преподавателей в Бостоне, среди его учеников была Мэй Олкотт Ниеркер.

Открытие Женской школы искусств в Лондоне в 1842 году не только удовлетворило растущий спрос на художественное образование среди женщин, но и, как однополовая школа, решило проблемы общества, одержимого благопристойностью. Национальная художественная школа в Южном Кенсингтоне, основанная в 1843 году, породила 130 бесплатных, финансируемых правительством художественных школ по всей Великобритании. Обе школы делали упор на искусство для производства и промышленности, и стали предпосылкой для создания подобных школ в Соединенных Штатах, в частности Филадельфийской школы дизайна для женщин, которую в 1848 году открыла Сара Питер, жена британского консула города. Цель школы заключалась в том, чтобы обеспечить практический, ориентированный на занятость подход к образованию в области искусства и дизайна, одновременно вооружая женщин навыками, необходимыми для заработка, что в свою очередь позволяло им добиваться независимости и самодостаточности. Индустриализация Филадельфии означала высокий спрос на квалифицированных дизайнеров, и школа сосредоточилась на продаваемых навыках, таких как гравировка по дереву и дизайн текстиля и обоев. Другие школы, например, Бостонская школа искусств Коулса, появились после Всемирной выставки в Филадельфии в 1876 году, где по экспонатам, представленным британскими компаниями, было видно, что союз производства и эстетики в рамках ускоряющейся потребительской экономики был необходим.

Отношение к женщинам, желающим изучать изящные искусства в школах США было наиболее прогрессивным. В своем уставе 1810 года Пенсильванская академия изящных

⁷ В 1901 году в Филадельфии, штат Пенсильвания, три девушки решили жить вместе. Это желание было смелым по тем временам, но соответствовало идеалам американских феминисток конца XIX в. Вайолет Окли, Джесси Уилкоккс Смит, Элизабет Шиппен Грин называли себя Red Rose Girls (Девушки красной розы). – *Примеч. ред.*

искусств (РАФА) заявила, что она должна быть организована для «молодежи обоих полов». Для участия в первой выставке пригласили женщин, и в 1844 году школа открыла для женщин классы античного искусства. Двенадцать лет спустя сегрегация классов по полу была отменена, хотя ко всем статуям мужчин прикрепили фиговые листья, чтобы не смущать студенток. К 1860 году группа женщин во главе с Элизой Холдеман и Мэри Кэссетт организовала свой собственный класс с натурой, и школа предложила им комнату для занятий; к 1868 году женщины успешно ходатайствовали о предоставлении классов живописи, организованных РАФА. Другие художественные школы США были достаточно либеральны, чтобы принимать женщин – Нью-Йоркский союз Купера, основанный Питером Купером, приветствовал не только женщин, но и чернокожих студентов, как и Оберлинский колледж в Огайо, где в 1850-х годах впервые проявился художественный талант скульптора Эдмунда Льюиса.

На протяжении большей части девятнадцатого века многие американские студентки-художницы стремились к художественному миру Европы, чему помогала РАФА, которая в 1891 году ввела стипендию в размере 800 долларов для путешествий. Тысячи женщин каждый год приезжали в Париж, чтобы заняться искусством. К концу столетия их число было таково, что был основан американский женский художественный клуб. Расположенный в Латинском квартале города, он предоставил женщинам возможность встречаться, общаться и принимать участие в танцах, концертах, скетч-клубах и выставках.



Мария Башкирцева. В Академии Жюлиана в Париже. 1881

Основанная в 1868 году, Академия Жюлиана принимала женщин, которые обучались отдельно от мужчин и без рисования с живой натуры. Мария Башкирцева начала учебу в 1877 году и упивалась самостоятельностью художественно-студенческой жизни, написав следующее: «чувствуешь себя такой счастливой, такой свободной, такой гордой». Она организовала для себя уроки анатомии, а позже успешно лоббировала для женщин право обучаться,

рисую с живой натуры. Ее оживленная сцена, изображающая такой класс, тем не менее, включает юношу-натурщика, частично задрапированного, а не полностью обнаженного.

«Люди часто говорят, что, за исключением одной-двух, ни одна женщина не создала себе имя в искусстве; но ни у одной из них не было таких возможностей, какие каждый художник-мужчина считает своими по праву».

Рудольф Жюлиан, основатель Академии Жюлиана, интервью для The Sketch Magazine, 1893

В Соединенном Королевстве открытие Лондонской школы изящных искусств Слейда в 1871 году, наконец, представило серьезную альтернативу школам Королевской академии, которые неохотно открыли свои двери для студенток лишь в 1860-х годах. Школа Слейда предлагала образование на равных условиях с мужчинами, и в число ее выпускников входили некоторые из самых успешных британских художниц того периода: Кейт Гринуэй, Хелен Аллингем, Эвелин де Морган, Констанс Маркевич, Гвен Джон и Уинифред Найтс. Женщины и мужчины учились вместе, за исключением классов с живой натурой, где женщины должны были довольствоваться скромно задрапированной моделью – компромисс, но по крайней мере он был лучше классической скульптуры.

Академия Жюлиана в Париже, которая открылась в 1868 году, предложила великолепную альтернативу Академии изящных искусств (которая не допускала женщин до 1897 года) и обучала как мужчин, так и женщин, хотя классы были разделены. Обучение в академии было интенсивным. Фигурные классы проходили в заполненных людьми комнатах с 8 часов утра, с короткими перерывами до обеда. Те, кто был особенно увлечен, а таких было много, могли заниматься на дополнительных уроках до 10 часов вечера. Другие парижские школы, Академия Коларосси и Академия де ла Гранд Шомьер, также обучали мужчин и женщин, хотя все еще присутствовало системное неравенство – женщинам приходилось платить за обучение на 30 % больше, чем мужчинам. В Германии академии Берлина, Дюссельдорфа и Мюнхена не принимали женщин до двадцатого века. Хотя выбор и возможности для женщин в области художественного образования значительно расширились, в некоторых кругах сохранялись глубоко укоренившиеся предрассудки.



Харриет Гудхью Хосмер. Зенобия в цепях. 1859, Калифорния

Хосмер выбрала Зенобию в качестве объекта своей самой знаменитой скульптуры за «женскую скромность, мужественность и интеллектуальные вкусы». Мраморная фигура высотой 6,5 футов (2 м), красноречиво передающая достоинство плененной царицы, была выставлена на международной выставке в Лондоне в 1862 году, где привлекла толпы. Но два британских издания, *The Queen* и *The Crayon*, предположили, что основную часть работы выполнил мужчина-ассистент Харриет в Риме. Возмущенная таким обвинением, Хосмер наняла адвокатов, которые заставили журналы принести извинения.



Принцесса Луиза, герцогиня Аргайл. Королева Виктория. Статуя в Кенсингтонском дворце, Лондон. 1890—1893

Принцесса Луиза, герцогиня Аргайл, была шестым ребенком королевы Виктории, самым артистичным и самым нетрадиционным. Она поступила в Кенсингтонскую национальную художественную школу в 1863 году и изучала скульптуру под руководством Мэри Торникрофт, хотя обязанности личного секретаря ее матери не позволяли посещать занятия регулярно.

Позже, обучаясь у Джозефа Бема, она наняла прогрессивного архитектора Эдварда Годвина, чтобы спроектировать свою студию в Кенсингтонском дворце. Луиза проявляла живой интерес к правам женщин и их избирательному праву, несмотря на строгие взгляды королевы Виктории на противоположные ей мнения.



Эдмония Льюис. Старуха, делающая стрелы. 1872

Карьера Эдмонии Льюис, дочери женщины из народа чиппева⁸ и черного мужчины, примечательна тем, что складывалась в атмосфере расовых, а также гендерных предрассудков. Она училась в Оберлинском колледже в Огайо, первом американском колледже, который при-

⁸ Оджибве, иначе оджибва, или чиппева, самоназвание – анишинаабе – индейский народ алгонкинской языковой семьи. Численность – около 360 000 человек. Один из самых крупных индейских народов в Северной Америке, по численности примерно равен кри и уступает чероки и навахо. – *Примеч. ред.*

нял женщин всех рас, а затем переехала в Рим в 1865 году, присоединившись к группе американских скульпторов-эмигрантов, базирующихся там. Ряд работ ссылается на ее этническое наследие, как, например, эта мраморная композиция.

Первые женщины-фотографы

Занятие искусством фотографии в 1850-х годах требовало немало усилий. Часто это было чередой проб, ошибок, терпения и упорства; видение художника очень мало значило без знаний технической стороны фотографии.

Первые женщины-фотографы не страшились сложностей, которые их поджидали, и их фотографии, сознательно или нет, представляют замечательные работы, которые зачастую стремятся к территории экспериментов и воображения. Большая часть фотографий этого периода сделана любителями и предназначалась для распространения среди друзей и родственников. Не зависящие от вкусов и ожиданий патронов и публики (которая часто определяла предмет работы женщин-художниц), они переосмыслили predetermined видение женственности начала двадцатого века. Женщины-фотографы часто использовали в качестве моделей своих сестер, подруг или дочерей и снимали их у себя дома – оба этих фактора помогли создать интимную и свободную природу изображений.

Фотография требовала пространства для работы, денег на покупку оборудования и времени на практику. Соответственно, в первые годы ею занимались преимущественно обеспеченные люди, что делает занятие Сары Луизы Джадд, школьной учительницы из Миннесоты, еще более примечательным. В архиве округа сохранились записи о том, что она в 1848 году в Стиллуотере начала работать над производством дагерротипов профессионального качества, хотя ни одна из ее фотографий не сохранилась.

В Великобритании леди Клементина Гаварден, мать десяти детей, дама из высшего общества, превратила первый этаж своего лондонского дома в просторную студию, где в начале 1860-х годов снимала своих дочерей-подростков в серии загадочных этюдов. Используя свободно стоящее зеркало, чтобы играть со светом и отражением, она создавала композиции с вызывающей элегантностью. В ее скромной студии натурщицы в экстравагантных модных нарядах позировали на фоне мебели, драпировок и обоев со звездным узором. Она получила признание при жизни и дважды была награждена серебряной медалью, когда выставлялась в фотографическом обществе в 1863 и 1864 годах.

Еще одна британка, Джулия Маргарет Кэмерон, начала заниматься фотографией сравнительно поздно, когда в 48 лет дочь подарила ей фотокамеру. Вот как Кэмерон описывала свои первые попытки: «Я не знала, куда поставить эту темную коробку, как фокусироваться на модели, а свою первую фотографию я, к своему ужасу, стерла, проведя рукой по стороне стекла с пленкой». Это было незадолго до того, как она стала профессионалом, используя первоначальные ошибки для создания намеренно размытого фокуса, который стал визитной карточкой ее работ. Имея знакомства в звездных кругах, она снимала некоторых самых выдающихся деятелей эпохи на пике славы, в том числе Джона Гершеля и шотландского философа Томаса Карлейля. Почти все ее известные модели были мужчинами, а ее изображения женщин отсылают нас к истории, литературе и мифологии и показывают заметное влияние эстетического и более позднего прерафаэлитского движений. Ее работы пользовались громким успехом и при ее жизни, и после смерти, отчасти из-за круга ее знакомств.

И Кэмерон, и Гаварден обнаруживали своеобразный талант к творческим экспериментам в то время, когда фотография только зарождалась. Они приручили и трансформировали новый художественный инструмент и пользовались им, создавая свежий, более сложный образ женщины, переосмысленный с помощью женского взгляда. Они проложили путь следующему поколению женщин-фотографов.

Последние годы XIX века также увидели, как ряд женщин-фотографов получили известность в Соединенных Штатах. Кловер Адамс, жена писателя Генри Адамса, занялась фотографией в 1883 году и инстинктивно стремилась к запечатлению жизни женщин. Кэтрин Уид Барнс начала фотографировать примерно в то же время и к 1890 году стала редактором журнала *American Amateur Photographer magazine*, который служил ей платформой для защиты других женщин-фотографов. Фрэнсис Бенджамин Джонстон, одна из первых женщин-фотожурналистов Америки, была энергичной сторонницей женщин-фотографов. Она путешествовала по всей стране с широким кругом заданий, главным образом для *Bain News Service*, и в 1900 году организовала выставку художественных фотографий, сделанных женщинами, для Международного конгресса фотографии, проходившего в Париже, во время Международной выставки. Среди тех, чьи фотографии участвовали в выставке, была Сара Чоуэйт Сирс, известная бостонская меценатка, которая училась в художественной школе города Каулс в 1870-х годах и занялась фотографией около 1890 года. Интерес и участие таких женщин, как Сирс, и подруги Бенджамин Джонстон, Гертруды Кезебир, которая была членом движения *Photo-Secession*, помогли развить фотографию как вид искусства. Энн Бригман, также член *Photo-Secession*, продвинула эту концепцию дальше, производя провокационные, контркультурные образы, наводящие на мысль о язычестве и женском освобождении. К концу XIX века стало ясно, что фотография – это искусство, в котором женщины могут преуспеть и конкурировать на равных с мужчинами.











От мечтательных экспериментов Клементины Гаварден (вверху слева и в центре) и Джулии Маргарет Кэмерон (вверху справа) до художественного остроумия Фрэнсис Бенджамин Джонстон (внизу), работы первых женщин-фотографов находятся где-то между искусством и реальностью. Результаты их исследований зачастую оказываются интимными, притягательными и обезоруживающими изображениями частной жизни.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.