

Оглавление

	Вступительное слово	8
	Предисловие	9
	Введение	10
Часть 1.	Борьба за право голоса и то, что вокруг нее 1857—1949 гг.	
Глава 1.	Женственность и свобода:	20
	от видимого к слышимому	
Глава 2.	Марш женщин:	48
	визуализация права голоса	
Глава 3.	Война и работа:	76
	на поле боя и на заводе	
Глава 4.	Появление новой женщины:	96
	раздвигая границы, отмечая различия	
Часть 2.	Определение феминизма 1960—1988	
Глава 5.	Ностальгия:	122
	внутренняя политика	
Глава 6.	Сопrotивление и гнев:	142
	обретая сознание и сражаясь	
Глава 7.	Рождение феминистской истории:	168
	пересматривая прошлое	
Глава 8.	Чувство и чувствительность:	190
	прикасаться/видеть/слышать/ощущать	
Часть 3.	Новое определение феминизма 1989 — настоящее время	
Глава 9.	Публичная феминистка:	216
	собирая аудиторию за пределами художественного мира	
Глава 10.	Феминизм в личном:	238
	превращая личное в политическое	
Глава 11.	Феминизм в гражданском:	260
	гражданство и политика	
Глава 12.	Феминизм и активизм:	292
	предпринимая меры	
	Избранная библиография	314
	Источники фотографий	317
	Алфавитный указатель	322
	Биографии и благодарности	335

Команда проекта

Переводчик — НАДЕЖДА ВЕРШИННИНА

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 создавая прекрасное. И они победили для меня, для таких же, как и я, свободных и жаждущих перемен!

Научный редактор — САТЕНИК ЕПРЕМЯН

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 длительными. Конечно, получив пред-

ложение 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, развлекает 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 Балшоу, 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 пер-

воначальных 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 распространённому 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 хватало 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 задал в 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 призвала феминисток создать «новый язык желаний», 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 Филлипсон создает осязательные, тактильные, инсталляции, которые прославляют функции организма, создавая состояние повышенного возбуждения. Действуя почти как синестезия¹, 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.

¹ 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.

Феминистки придавали символическое значение очерченным 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 Исайте 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-арт² 1990-х годов, в котором искусство распространялось и часто создавалось онлайн. Они откликнулись на потенциал интернета,

² Нет-арт, или Интернет-арт (англ. *net.art*), — вид медиаискусства, которое пользуется в качестве основного средства выражения средой глобальной сети Интернет. — Примеч. ред.

иницирующий 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 капитализма¹. Ее «живой чувствующий бот 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 «фармакопронографическим капиталом». Понимание П. Пресьядо тела как локуса химической, гормональной и косметической модификации нашло отражение в созданном Кэндис Лин и Патриком Стаффом

¹ 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.

«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 *Digijihad* (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 бхангра², З. Мухаммад обращается к заразной 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

² Зажигательный тенец индийских крестьян Пенджаба. — Примеч. ред.



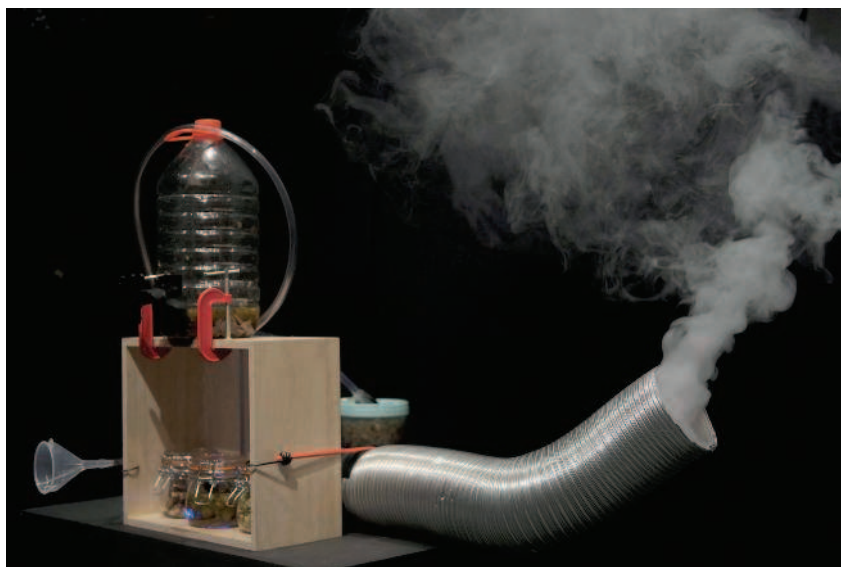
**Сверху: Хезер Филлипсон,
Ешьте здесь, 2015—2016**

Оживленные 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!» Замкнутая 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 порождает тактильные реакции, которые превосходят когнитивные.



**Сверху: 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 жизнью 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».



**Внизу: 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.

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 предрассудков и насилия. На институциональном уровне, откликаясь на мантру Флавио 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 (BAK) запустил «Предложения о нефашистском образе жизни», исследовательское направление, призванное оспорить нормализацию и интернализацию фашизма и установить новые реалии.

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 художествен-

ного 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. Шэррон 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.

Борьба за право

голоса и то, что

вокруг нее

1857—1949 гг.

Часть 1:

Глава 1. Женственность и свобода:

от видимого к слышимому	20
Художественные школы и бум женского образования	30
Первые женщины-фотографы.	34
Художница: соответствие одежды и отображение себя	40

Глава 2. Марш женщин:

визуализация борьбы за право голоса	48
Ателье суфражисток	58
Феминизм на выставках	62
Суфражистки против антисуфражистов: визуальное противостояние	70

Глава 3. Война и работа:

на поле боя и на фабрике	76
Сила плаката	86
Женщины по ту сторону объектива	90

Глава 4. Появление новой женщины:

раздвигая границы, отмечая различия	96
Тамара де Лемпицка — стиль и сущность	106
Современные женщины в журналах	112



SMOKING

PICK ME UP
Just One