Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Шпынева Анастасия Игоревна

**Творчество Джуди Чикаго и Мэри Келли: проблема репрезентации женщины в искусстве 1970-х годов.**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «история искусств»

Научный руководитель Чернышева Мария Александровна

 доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств, кандидат искусствоведения

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

[Введение 2](#_Toc482455107)

[Глава I Понятие феминистского искусства 6](#_Toc482455108)

[Глава II «Званый ужин» Джуди Чикаго 10](#_Toc482455109)

[2.1 Творческий путь Джуди Чикаго 10](#_Toc482455110)

[2.2 «Званый ужин» 12](#_Toc482455111)

[2.3 Проблема ранжирования «великих женщин» 14](#_Toc482455112)

[2.4 Сочетание «высоких» и «низких» искусств как принцип саморепрезентации феминистского искусства 16](#_Toc482455113)

[2.5 Новая иконография и концепция «женской образности» 18](#_Toc482455114)

[2.6 Иерархический принцип работы Джуди Чикаго 21](#_Toc482455115)

[Глава III «Послеродовые документы» Мэри Келли 25](#_Toc482455116)

[3.1 Творческий путь Мэри Келли 25](#_Toc482455117)

[3.2 «Послеродовые документы» 28](#_Toc482455118)

[3.3 Психоаналитический контекст «Послеродовых документов», или деконструкция единства матери и ребенка 31](#_Toc482455119)

[3.4 Фетишизация арт-объектов 36](#_Toc482455120)

[3.5 Антиэссенциалистский метод репрезентации женщины 38](#_Toc482455121)

[Глава IV Проблема эстетики в феминистском искусстве 42](#_Toc482455122)

[Заключение 45](#_Toc482455123)

[Список используемой литературы 47](#_Toc482455124)

Список иллюстраций

## Введение

Одним из самых ярких и значимых послевоенных общественных движений, ознаменовавших вторую половину прошлого века, было феминистское движение, основная цель которого заключалась в улучшении положения женщин в обществе. Феминизм объединяет социальные отношения, личные идентичности и институциональные структуры. И хотя многие победы феминизма по-прежнему оспариваются, феминистская революция в искусстве была не менее радикальной и преобразующей, чем социальное движение, из которого она выросла. Многие элементы текущей художественной практики стали возможными только благодаря новаторским произведениям феминистских художниц 1960-1970-х гг. Однако, если социальные последствия феминистского движения широко известны, то вклад феминизма в искусство значительно менее понят и оценен.

Актуальность данного исследования состоит в том, что в мировом искусствознании проблемы феминистского искусства по-прежнему вызывают много дискуссий.

В то время как большая часть различных направлений искусства определяется и обсуждается через манифесты и другие письменные работы, феминистское искусство является относительно открытой системой, которая имеет на протяжении всей своей истории беспрецедентную степень внутренней критики, а также содержит огромное количество расходящихся политических идеологий и практик.

Предметом данного исследования является феминистское искусство 1970-х годов. Важно разделять периоды самого феминистского движения и феминистского искусства, хотя, безусловно, социально-политическое движение оказало влияние и наметило проблемы для феминистского искусства. Так, например, разделяют три фазы феминистского искусства: на первой фазе, начавшейся в 1960-е годы, художницы требовали «равный доступ к модернистским формам, таким как абстракция»[[1]](#footnote-1). Это напрямую связано с тем, что феминистское движение активно боролось за гражданские права. Вторая фаза арт-феминизма (с конца 1960-х) была направлена на поиски репрезентации женщины через ее позитивные образы, художницы активно использовали «низкие» виды искусства, такие как вышивка или керамика, а также обращались к мифам о древних богинях. Влияние на эту фазу также оказало само движение: в тот период феминизм пытался ответить на вопрос «кто такая женщина?» и акцентировал внимание на различиях между мужчиной и женщиной. На третьей фазе (с середины 1970-х) художницы-феминистки «перешли к критике образов, создаваемых как высоким искусством, так и массовой культурой»[[2]](#footnote-2), они обращаются к классическому психоанализу, разрабатывают собственные психоаналитические концепции.

В данной исследовательской работе изучается проблема репрезентации женщины в искусстве 1970-х годов. Эта проблема поднимается только в феминистском движении в начале 1960-х годов. Несмотря на то, что образы женщины в классическом (т.е. патриархальном) искусстве многогранны, прежде Женщина в искусстве выступает только как объект. Она репрезентируется как муза, натурщица, возлюбленная, тихая и кроткая девушка, но женщина является всего лишь объектом творца, гения – мужчины. В феминистском искусстве Женщина выступает как субъект, у нее «появляется голос».

Поэтому работы художниц 1960-1970-х годов изменили дискурс и практику искусства навсегда. В тот период искусство модернизма, в котором доминировали мужчины, исчерпало себя, и на художественную арену вышли женщины с репрезентацией собственных проблем. На наш взгляд, не будет преувеличением сказать, что в современном мире искусства, во всем его многообразии и сложности, женщины сыграли одну из ключевых ролей.

 Объекты исследования – инсталляции двух феминистских художниц второй половины семидесятых – «Званый ужин» Джуди Чикаго и «Послеродовые документы» Мэри Келли. Несмотря на то, что эти работы были созданы в один период, произведение Мэри Келли относят к третьей фазе феминистского искусства, в то время как «Званый ужин» Джуди Чикаго – ко второй.

 Цель данной дипломной работы – изучить проблему репрезентации женщины в искусстве 1970-х через анализ одних из наиболее значимых работ в феминистском искусстве – «Званый ужин» и «Послеродовые документы», которые представляют собой два совершенно различных подхода репрезентации женщины.

 Несмотря на то, что в западном искусствознании проблема репрезентации женщины в искусстве является актуальной, так как феминистское движение предлагает новые теории о женщине в искусстве, а работы Чикаго и Келли уже давно являются классическими, в российском искусствоведении о феминистском искусстве по-прежнему пишется очень мало.

В данной дипломной работе автор опирается на автобиографии художниц – «Сквозь цветок: моя борьба как художницы» (“Through The Flower: My Struggle as a Woman Artist”) Джуди Чикаго[[3]](#footnote-3) и «Воображая желание» (“Imagining Desire”) Мэри Келли[[4]](#footnote-4). Рассматривая «Званый ужин» Чикаго, автор обращается к критическим эссе западных теоретиков арт-феминизма 1970-1980-х годов: Линде Нохлин, Джудит Батлер, Люси Липпард, Грезельде Поллок и др. Анализируя «Послеродовые документы», автор применяет различные психоаналитические концепции, опираясь на тексты Зигмунда Фрейда, Жака Лакана, Мелани Кляйн, Юлии Кристевой. Помимо этого, автор ссылается на классические феминистские тексты – «Второй пол» Симоны де Бовуар[[5]](#footnote-5), «Загадку женственности» Бетти Фридан[[6]](#footnote-6) и «Сексуальную политику» Кейт Миллет[[7]](#footnote-7).

## Глава I Понятие феминистского искусства

Прежде чем приступить к изучению проблемы репрезентации женщины в феминистском искусстве, стоит разобрать концепции данного направления в целом. Если движение первой волны феминизма конца XIX – начала XX века было относительно однородным, так как перед суфражистками стояла одна цель – добиться политических прав женщин на законодательном уровне, то вторая волна феминизма с девизом Кэрол Ханиш «личное – это политическое» становится многоликой. Учитывая теорию немецкого драматурга Бертольда Брехта о том, что форма и содержание неотделимы друг от друга и что «в отвергаемой идеологии конкретная форма ее визуализации все равно будет явно присутствовать»[[8]](#footnote-8), можно говорить о многозначности феминистского искусства. И в середине 1970-х годов полемика теоретиков арт-феминизма была довольно жаркой из-за «трудности достижения согласия среди феминисток относительно того, что констатирует «феминистское искусство»[[9]](#footnote-9).

Прежде всего, стоит понимать, что «женское искусство» не эквивалентно феминистскому искусству, так как «не все женщины являются феминистками»[[10]](#footnote-10). Подтверждением этому может служить творчество популярной в XIX веке во Франции художницы Розы Бонер. Очевидно, что ее пейзажи с животными не имеют никакого отношения к проблемам феминизма и стилистически не отличаются от доминирующего «искусства мужчин». Таким образом, феминистское искусство должно нести в себе определенное послание, оно неотделимо от социальных и политических проблем, касающихся женщин. Марлите Хальбертсма пишет: «Феминистское искусство – искусство посвященных, искусство, несущее в себе определенный месседж. Оно нарративно и объяснительно»[[11]](#footnote-11). В своей статье она выделяет два направления феминистского искусства: «поиск женской визуальной идиомы», который ведет к абстракции, и феминистский реализм. Также Хальбертсма выделяет несколько особенностей, присущих феминистскому искусству: верность идеям изменения, интерес к определенным женским проблемам и переоценка форм. А Рут Искин на открытии выставки «Званый ужин» в 1979 году отметила, что «феминистское искусство пробуждает сознание, приглашает к диалогу и видоизменяет культуру»[[12]](#footnote-12). С ней соглашается и Люси Липпард, полагавшая, что основной задачей феминистского искусства является изменение роли искусства.

Следующий вопрос, который возникает в интерпретации феминистского искусства, - относится ли произведение искусства, созданное феминистками, к феминистскому искусству и можно ли отнести это произведение искусства к категории феминистского, только потому что художник заявляет, что оно таково?

Американская художница и писательница Хармони Хэмонд пишет: «Если ты считаешь себя феминисткой, ты должна стать художницей-феминисткой, ты должна творить искусство, которое отражает политическое понимание того, что значит быть женщиной в патриархальной культуре»[[13]](#footnote-13), утверждая, что искусство и феминизм не существуют раздельно. Однако, если рассматривать сам феминизм как движение многоликое, то феминистки сталкиваются с проблемой «недостаточной степени приверженности к феминизму», так как опыт «быть женщиной в патриархальной культуре» у каждой женщины свой. С позицией Хэмонд не согласно большинство теоретиков арт-феминизма. Так, например, Розалинд Ковард утверждает, что феминистское искусство не равноценно любому искусству, которое учитывает опыт женщин[[14]](#footnote-14). Марта Рослер также полагает, что «считать себя феминисткой не значит заниматься феминистским искусством»[[15]](#footnote-15).

Еще одна противоположная точка зрения на феминистское искусство осмысляется в статьях Джудит Барри и Люси Липпард. Джудит Барри полагает, что в феминистском искусстве ключевое значение играет личный опыт, и именно такое искусство обладает «освобождающей силой»[[16]](#footnote-16). Однако подобный субъективизм не является культурной, художественной революцией, так как он свойственен движению авангардизма и входит в концепцию модернизма, а ведь феминистское искусство претендует на то, чтобы быть отдельным направлением в искусстве.

Наиболее новаторское осмысление феминистского искусства предлагает Люси Липпард. Хотя она не разделяет «женское» и феминистское искусство, арт-критик отмечает важную особенность феминистского искусства: оно «состоит из множества стилей и индивидуальных способов выражения» и разрушает стереотипы предыдущих художественных практик[[17]](#footnote-17). Кроме того, она утверждает, что феминистскому искусству необходимо обладать диалогом, «включенностью» и коллективностью, которые неотъемлемы для: «1) групповых и (или) общественных ритуалов; 2) пробуждения общественного сознания; 3) кооперации, сотрудничества и других форм коллективного создания произведений искусства»[[18]](#footnote-18).

Наиболее полно и емко феминистское искусство охарактеризовала Сьюзан Лейси на открытии выставки «Званый ужин»: «Феминистское искусство – это политическая позиция, набор идей о будущем мира, который включает сведения об истории женщин и нашей общей борьбе за признание женщин как класса. Оно также развивает новые формы существования искусства и новое значение понятия зрителя»[[19]](#footnote-19).

Подводя итог, отметим, что единого определения феминистского искусства не существует, однако можно выделить несколько важных качеств, присущих данному направлению: разрушение стереотипов о гендерных и социальных ролях, переосмысление значения творческой деятельности женщин, поиски новых способов репрезентации сексуальности и объединение женщин с помощью различных форм сотрудничества.

## Глава II «Званый ужин» Джуди Чикаго

## 2.1 Творческий путь Джуди Чикаго

Джуди Чикаго (р. 1939 г.) ­– известная американская художница, писатель и преподаватель, зарекомендовавшая себя как одна из ведущих фигур феминистского движения в искусстве в 1970-е годы. В 1964 году она закончила обучение в Калифорнийском университете со степенью магистра в области живописи и скульптуры. В начале 1960-х Чикаго увлекалась минимализмом, а в 1966 году ее работы были представлены на выставке «Первичные структуры» в Еврейском музее в Нью-Йорке. Стоит отметить, что там участвовали тридцать девять мужчин и только три женщины, одной из которых была Чикаго.

В начале своего творческого пути художница писала симметричные, биоморфные картины. Но уже в конце 1960-х годов ее произведения сочетают в себе черты минимализма с собственной формирующейся приверженностью художницы к феминизму. Так, например, о серии ранних скульптур «Купола» (“Domes”) (1968) Чикаго пишет, что это «первый шаг в ее борьбе»[[20]](#footnote-20).

В 1970 году Чикаго основала первую программу феминистского искусства в Университете Калифорнии во Фресно, которая была задумана как радикальный жест против школ традиционного искусства и рассчитана на изменения в институциональных структурах и борьбу с дискриминацией. Через год программа Чикаго переехала в Институт искусств в Валенсии, где художница вела совместные курсы с Мириам Шапиро. Чикаго стремилась выстроить практики феминистского искусства и поощряла студенток, которые в своем творчестве пытались поднять «женские» проблемы, затрагивающие социальные роли, личную и профессиональную дискриминацию женщин в обществе.

Кульминацией Программы Феминистского Искусства стала выставка «Женский дом» (“Womanhouse”) зимой 1972 года, проходившая в заброшенном особняке в Голливуде. Посредством инсталляций и перфомансов, в которых участвовали и студентки, Чикаго поднимает проблемы женственности и хозяйственности, радикально критикуя положение женщины-«хранительницы очага».

Чикаго и Шапиро выдвинули теорию «центрального ядра», в которой говорили о женской чувственности, и констатировали, что женщины-художницы используют «вагинальную» иконографию как метафору для ядра или сути женственности. Эта концепция активно обсуждалась на протяжении 1970-1980-х годов не только в феминистских научных кругах, но и некоторыми эссенциалистскими теоретиками искусства. Последние приняли участие в дискуссии, так как образы были биологически детерминированы.

Феминистская художественная программа продолжалась под руководством Мириам Шапиро до 1975 года. Чикаго покинула ее, чтобы открыть арт-центр «Здание женщины» (“Woman’s Building”) в Лос-Анджелесе в 1973 году вместе с графическим дизайнером Шейлой Леврант и искусствоведом Арлином Вороном. «Здание женщины» и его альтернативная художественная школа оказали огромное влияние как на местном, так и на национальном уровнях и создали новую парадигму в выставочной практике и в феминистском образовании.

Помимо участия в феминистских образовательных программах, Чикаго занималась собственным творчеством. В 1974 году она создала «Квинтет отвергнутых» (“Rejection Quintet”), представляющий собой набор из пяти рисунков и являющийся первой попыткой художницы соединить феминистские форму и содержание. “Butterfly Vagina Erotica” (1975) представляется более явной рекультивацией женской сексуальности, создавая визуальную метафору между эфемерностью оргазма и короткой продолжительностью жизни бабочки[[21]](#footnote-21). В 1974 Чикаго начинает масштабный проект «Званый ужин» (Ил. 1), который стал одним из самых значимых произведений искусства конца двадцатого века.

## 2.2 «Званый ужин»

Чикаго начала работу над этим проектом в 1974 и закончила только в 1979 году. Для создания инсталляции «Званый ужин» потребовалось 250 тысяч долларов. Изначально Джуди Чикаго не планировала создавать настолько масштабный проект: первоначальная версия инсталляции представляла собой скульптурную группу из 25 фарфоровых тарелок с иконографией бабочек-вагин и называлась «Двадцать пять женщин, съеденных заживо» (“Twenty Five Women Who Were Eaten Alive”). Однако финальная версия представляет собой треугольный обеденный стол, вдоль которого расположены репрезентации 39 женщин, начиная с дохристианских богинь и исторических персонажей и заканчивая суфражистками и деятельницами культуры и искусства. Репрезентации тридцати девяти женщин разбиты на три группы по тринадцать скульптурных тарелок, символизирующих одну женщину.

 Рядом с каждой керамической тарелкой различного дизайна, символизирующей деятельность каждой из «приглашенных» женщин, поставлен столовый набор, состоящий из небольшой вышитой салфетки, ножа, вилки и бокала. Одна сторона треугольного стола составляет 14,63 м. На «полу наследия» на изразцах написаны имена еще 999 женщин, не пользующихся столь громкой славой как «приглашенные за стол», но все же довольно известных. Тридцать девять пластин, образующие поднимающуюся плоскость, символизируют постепенное освобождение от патриархального уклада и приобретение женщинами независимости[[22]](#footnote-22).

Важно отметить, что Чикаго использует форму равностороннего треугольника не случайно, так как этот символ издревле считается женским, кроме того он обозначает равенство. Число тринадцать можно интерпретировать как количество людей, обычно изображающихся на Тайной Вечери. Сама художница пишет, что это важно для нее, так как в патриархальной культуре на Тайной Вечери изображались только мужчины, и эта работа отсылает зрителя к фреске Леонардо да Винчи «Тайная Вечеря»[[23]](#footnote-23).

Важно отметить, что в данной работе Чикаго одной из первых начинает использовать предметы традиционно женских видов искусства (ткачество, вышивка, шитье), которые в классическом патриархальном мире искусства не считаются «высокими», а также фарфор, который редко относят к изящным искусствам.

Первые несколько лет Чикаго работала одна, однако впоследствии из-за масштабности проекта в создании «Званого ужина» приняло участие более 400 человек, в основном волонтеры, 125 из которых были названы Чикаго «участниками проекта». Хотя работа была организована в соответствии с «доброжелательной иерархией»[[24]](#footnote-24), многие феминистки впоследствии будут критиковать Чикаго за то, что художница на протяжении нескольких лет фактически эксплуатировала женщин.

Впервые инсталляция была представлена широкой публике в Музее Современного Искусства в Сан-Франциско в 1979 году. За три месяца эту выставку посетило более 100 тысяч человек. Несмотря на последовавшую критику, инсталляция была показана еще в 16 местах в 6 странах, а зрительская аудитория составила более 15 миллионов человек[[25]](#footnote-25). С 2007 года «Званый ужин» стал постоянной экспозицией в Бруклинском Музее в Нью-Йорке.

## 2.3 Проблема ранжирования «великих женщин»

Чикаго «разбила» 39 женщин на 3 группы и «посадила» 13 человек за каждую сторону стола. Принципом разделения послужила эпоха, в которой жили женщины. Так, например, первая сторона треугольника-стола посвящена женщинам периода от доисторических времен до основания Римской империи (Первоначальная богиня, Богиня плодородия, Кали, Иштар, София, Богиня со змеями, Хатшепсут, Амазонка, Сапфо, Юдифь, Боудикка, Аспасия, Гипатия) (Ил. 2); вторая сторона включает женщин периода от зарождения христианства до эпохи Реформации (Бригитта Ирландская, Марцелла, Хросвита Гандерсгеймская, Феодора, Алиенора Аквитанская, Тротула Салернская, Петронилла де Мит, Хильдегарда Бингенская, Изабелла д’Эсте, Кристина Пизанская, Артемида Джентилески, Елизавета I и Анна Мария ван Схурман); и третья сторона отдана женщинам эпох от открытия Америки до Женской революции (Энн Хатчинсон, Каролина Гершель, Сакагавея, Соджорнер Трут, Мэри Уолстонкрафт, Элизабет Блэкуэлл, Сьюзен Энтони, Этель Смит, Эмили Дикинсон, Натали Барни, Маргарет Сэнгер, Джорджия О’Киф и Вирджиния Вулф) (Ил. 3).

Подобное расположение женщин отсылает зрителя к образу Тайной Вечери, на которой присутствовало двенадцать апостолов и Иисус, то есть всего тринадцать человек. В соединении этого библейского сюжета и образа женщины проявляется характерная черта феминистского искусства.

Однако Джуди Чикаго не являлась первооткрывателем этой идеи. В 1972 году еще одна американская художница-феминистка, Мэри Бет Эдельсон создала коллаж «Несколько американских художниц» (“Some Living American Women Artists”), который представляет собой черно-белую копию фрески Леонардо с вклеенными на лица апостолов и Христа фото известных женщин (Иисус заменен Джорджией О’Киф). Имена всех женщин также написаны на столе, изображенном на картине. Кроме того, копию фрески обрамляют фото еще 60-ти американских художниц; имена их также указаны.

Своей работой Эдельсон хотела показать, что многие художницы недооценены в современной культуре только из-за своей гендерной принадлежности. Эдельсон полагала, что для решения политических, социальных и экономических проблем угнетения женщин необходимо взять именно религию в качестве отправной точки, так как исторически сложившаяся дискриминация женщин во многом берет начало именно из-за идеологии христианства. Целью своей работы художница видела напоминание о роли женщин в истории, показать, что женщины также могут осваивать «мужские» профессии, а образ жизни, навязываемый им, есть элемент патриархального угнетения.

Тем не менее, если «содержание» у Чикаго и Эдельсон похожи, то форма совершенно разная. Если рассматривать поиск новых форм в качестве одной из задач феминистского искусства, то Джуди Чикаго показывает наиболее революционную версию, так как коллаж Эдельсон отсылает зрителя к дадаизму и ready-made.

Однако проблема инсталляции Джуди Чикаго с феминистской точки зрения заключается в субъективности выбора «великих женщин». Остается непонятным, по каким именно критериям Чикаго отбирала этих женщин. По этой причине «Званый ужин» подвергся критике Мишель Баррет, которая задается вопросами: «На каком основании решено, что Элеонора Аквитанская сделала больший вклад в феминизм, чем Дева Мария? Не странно ли сравнивать Эмили Дикинсон с первобытной Богиней?»[[26]](#footnote-26). Впрочем, Чикаго не сравнивает этих женщин и не дает оценки их деятельности. Тем не менее, возникает вопрос, по какому принципу Чикаго решала, кого «посадить» за стол, а чьи имена будут написаны на полу («Нет оснований считать, что композитор Этель Смит и писательница Вирджиния Вулф достойны индивидуальных мест за обеденным столом, тогда как Джейн Остин и Дороти Вордсворт заслуживают лишь написания их фамилий на полу»[[27]](#footnote-27).).

Критикует эту работу и американский историк искусств и куратор, Амелия Джонс. Она также не согласна с ранжированием женщин, но не из-за субъективного выбора художницы. Джонс отмечает, что в работе Чикаго нет женщин, относящихся к какой-либо другой расе, кроме белой. Более того большинство «изображенных» женщин – представительницы нетрадиционной сексуальной ориентации. По мнению арт-критика это является своеобразной дискриминацией[[28]](#footnote-28).

Тем не менее, стоит отметить, что Чикаго не могла включить в свою работу имена всех великих женщин, в этом случае работа получилась бы слишком масштабной. Более того, любое ранжирование по большей части является субъективным. Однако, на наш взгляд, одно из достоинств инсталляции заключается в том, что Чикаго репрезентировала женщин разной национальности и разной эпохи, а каждая из тридцати девяти женщин репрезентирована уникальным способом.

## 2.4 Сочетание «высоких» и «низких» искусств как принцип саморепрезентации феминистского искусства

Однако ранжирование «великих» женщин не говорит о том, что Чикаго умаляет достижения всех остальных женщин и предает забвению ежедневный тяжкий труд каждой из них. Об этом свидетельствует то, что, помимо скульптурного изображения бабочек-цветов-вагин, Чикаго активно использует так называемые «низкие» формы искусства: вышивка, шитье, роспись фарфора. Эти традиционные женские ремесла никогда не считались (или считались «низким») искусством в господствующем патриархальном мире, хотя подобное декоративно-прикладное искусство на протяжении многих веков было женской прерогативой во всем мире.

Тем не менее, вопрос, является ли прогрессом и достижением перемещением традиционного женского ремесла в область высокого искусства, спорный. Мишель Баррет, развивая идею о том, что женское искусство не есть феминистское искусство, пишет: «Обрушиваться на традицию и формы ее поддержания, не видя в этом проблемы, ­­­­- значит уклоняться от вопроса о том, что такое «искусство» и чем оно отличается от других форм творчества»[[29]](#footnote-29). Однако вопрос «что такое искусство» стал актуальным еще с развитием авангардизма в начале XX-го века, а уж ready-made Дюшана и вовсе доказал, что искусство подразумевает «акт наименования». Кроме того, поиски новых форм и развитие нового художественного языка являются необходимым условием для развития феминистского искусства. Эпоха заставляла заново переосмыслить определение искусства в целом. То, что Чикаго в одной работе смешивает «высокий» жанр скульптуры и «низкий» жанр прикладного искусства, преодолевает патриархальное разделение, и это уже является маленькой победой для художниц-феминисток. Подобным образом Чикаго подчеркивает, что отрицание «гениальности» в творческой культуре женщин есть инструмент господствующего патриархата и что это «другое», женское искусство, развивавшееся на протяжении многих веков, имеет свою историю. Тем самым Чикаго показывает, что отрицание декоративно-прикладного искусства есть апеллирование к патриархату, и это входит в идейную концепцию данной инсталляции.

Джудит Барри и Сэнди Флиттерман-Льюис относят прикладное искусство в одну из четырех форм феминистского искусства, расценивая его как один из вариантов «субкультурного сопротивления»[[30]](#footnote-30). Они называют его «неизведанным простором» для творчества художниц-феминисток, которое стимулирует женское творчество в целом и расширяет пространство для женского самовыражения. Марта Рослер в своей солидарности с традиционными женскими ремеслами пишет: «Уберечь эту работу от пренебрежительного отношения к ней просто потому, что это женская работа, конечно, важно»[[31]](#footnote-31). Позиция защиты абсолютно любой женской работы напоминает фрейдовскую истерию, так как, как уже отмечалось, феминистское искусство многозначно, и не каждый женский опыт относится к этой сфере. Кроме того, развитие феминистского искусства только в рамках традиционного женского искусства приведет к тому, что эта «альтернативная традиция» станет изолированной, что «ограничит возможность ее участия в масштабных социальных изменениях»[[32]](#footnote-32) и не повлечет за собой активной борьбы женщин с доминирующей мужской культурой.

Однако попытка перевернуть с ног на голову действующие иерархии ценностей представляются Гизеле Экер недостаточными для решения вопроса о действенном феминистском искусстве; она полагает, что «надо скорее выявить полную амбивалентность этих проблем, нежели нацеливаться на гармонизирующее, но затемняющее решение»[[33]](#footnote-33). Подобная позиция связана с тем, что женское художественное ремесло было не только способом самовыражения женщин, но и инструментом их угнетения в патриархальном мире. Первоначальная идея Чикаго и первое название выставки («Двадцать пять женщин, съеденных заживо») свидетельствуют о том, что Чикаго, используя двойственность женских ремесел, акцентирует внимание на роли жертвы-женщины в господствующей системе ценностей.

## 2.5 Новая иконография и концепция «женской образности»

В связи с идеологией второй волны феминизма феминистское искусство активно использовало репрезентацию женской сексуальности и сексуальную дифференциацию, оперируя образом женского тела. По этому поводу Баррет пишет: «Феминизм оказывает формообразующее влияние не только на то, что говорится, но и на то, как говорится, и поэтому должны быть созданы новые формы выражения»[[34]](#footnote-34). Джуди Чикаго является одной из первых «разработчиков» нового женского, феминистского языка и стиля. Кроме того, репрезентация женской сексуальности в "теории" Джуди Чикаго не просто встает на первое место, она еще и переведена в новую иконографию и художественный код.

Первоначальная идея Чикаго заключалась в «центральном» (central-core) абстракционизме, что отсылает к образу вагины. Таким образом, по мнению Чикаго, выделяется идентичность женского тела и биологическое происхождение. Эти образы, подавляемые в патриархальном искусстве, используются, чтобы показать наличие «политического сознания сексуального различия в искусстве»[[35]](#footnote-35). Здесь стоит повторить лозунг второй волны феминизма: «Личное – это политическое». Кроме того, эти образы изображают женскую природу, именно поэтому произведения искусства, связанные с репрезентацией телесности, двусмысленны: опираясь на биологическое неравенство женщин, они не принимают во внимание социокультурную дискриминацию женщин.

Воспроизведение биологических отличий женщин в искусстве обнаруживают в произведении Симоны де Бовуар «Второй пол» (1949 г.), в котором Бовуар сравнивает женщину и мужчину в разных областях и приходит к выводу, что женщина – полная противоположность мужчине, то есть женщина есть не мужчина[[36]](#footnote-36). Если рассматривать гендер с позиции Бовуар, то, «после того как критика патриархальности уже полностью обрисовалась, женское мышление оказывается привязанным к терминологии самого западного патриархата, ограничиваясь рамками концептуальной оппозиции»[[37]](#footnote-37). Поэтому с биологической точки зрения сексуальная дифференциация является препятствием для развития феминистского движения.

В инсталляции «Званый ужин» Джуди Чикаго использует несколько «женских» символов. Прежде всего, это стол в форме равностороннего треугольника. Уже в дохристианские времена равносторонний треугольник, вершина которого направлена вниз (а именно так видит зритель, когда заходит в зал с инсталляцией), символизировал женское начало.

Следующий код – изображение вагин в форме бабочек. Чикаго пишет, что такая репрезентация отсылает нас к сравнению краткосрочности жизни бабочки и женского оргазма[[38]](#footnote-38). Тем не менее, репрезентация женщин в данной работе вообще вызывает сомнения. Изображение женщин дохристианской эпохи и богинь через символ вагины, вполне логично и объяснимо, так как, во-первых, мы мало что знаем об этих женщинах, а во-вторых, дохристианские богини были как раз покровительницами продолжения рода и плодовитости. Однако использовать этот символ для репрезентации женщин других периодов, в особенности женщин третьей стороны (периода от открытия Америки до Женской революции) значит воспринимать этих женщин только как способных к репродуктивной функции и умалять их социальные достижения. Например, о репрезентации писательницы Вирджинии Вулф Мишель Баррет пишет: «скульптурное изображение половых органов резной рельефной работы (около четырех фунтов высотой), покоящееся на бледно-лимонной кисейной скатерке с вышитой на ней странной голубой волной. Исчезла ее теория андрогина и любовь к половой двойственности; не слышен ее громкий полемический голос; забыты сложные символические абстракции ее сочинений»[[39]](#footnote-39). Сама Джуди Чикаго таким образом отдает дань уважения созданию и развитию «женской формы» в искусстве и литературе. Однако вопрос «может ли в принципе существовать «женская форма» в искусстве» остается открытым. Ведь когда «женское» искусство наделяют другими, определенными качествами и видят в нем некую «женскую сущность», снова происходит сравнение и оценка, исходя из критериев патриархальной системы ценности. Если учитывать особенности женского искусства как некоего другого, то в принципе стирается оценка произведения искусства, и эта оценка «ограничивается рамками гендерной категории женского рода, в то время как общим критерием оценки искусства остается надполовая норма»[[40]](#footnote-40).

Тем не менее, для искусства 70-х годов подобная особенность работы является радикальной, Чикаго занимается поиском новых форм феминистского искусства, оперируя сексуальной образностью и при этом работая в абстрактном стиле. Нельзя утверждать, что использование символа вагины является объективацией этих женщин. Наоборот, они превращаются из объекта в субъект. «Когда женщины используют свои тела в произведениях искусства, они оперируют собственной самостью (selves)»[[41]](#footnote-41), - пишет Липпард. По сравнению с работами, в которых художницы эксплуатировали собственное тело или тело моделей (например, Лили Дуджори в работе «Кадры из фильма Шпигеля», или Барбара Смит в перфомансе «Освободи меня», или Ана Мендьета в перфомансе «Стекло на теле») Чикаго удается избежать эксплуатации тел «великих» женщин в своей работе как раз с помощью символичного изображения.

## 2.6 Иерархический принцип работы Джуди Чикаго

 Одной из причин, по которой арт-критики спорят, можно ли инсталляцию «Званый ужин» отнести к произведению феминистского искусства, является вопрос об эксплуатации женщин при создании этой работы. То есть Джуди Чикаго действительно создала идею этого проекта, но в работе принимало участие около 400 человек, и Джуди Чикаго руководила ими «с поистине диктаторским рвением»[[42]](#footnote-42). И хотя в эту работу было вовлечено значительное количество людей, только Чикаго «сделала себе имя» на мировой художественной арене. По сути, это является еще одним видом эксплуатации женского труда, против чего как раз борется феминизм. Кроме того, как пишет Баррет, подобная коллективная работа есть «попытка воссоздать школу или студию «художественного гения», вроде Микеланджело»[[43]](#footnote-43), а понятия «гения» и «шедевра» тесно связаны с традиционной, патриархальной культурой и искусством. Таким образом, вместо того чтобы подвергнуть сомнениям саму идею «гения», Чикаго продолжает эту патриархальную искусствоведческую традицию, но в области «женского» искусства.

Сама Джуди Чикаго называет принцип работы над инсталляцией «доброжелательной иерархией» и «неиерархическим руководством», однако тот факт, что труд участвовавших в работе женщин, которые приезжали со всех концов страны, не был оплачен, свидетельствует о продолжении угнетения женского труда. Кроме того, эти женщины самостоятельно оплачивали себе проезд до Калифорнии и все прочие расходы на проживание на протяжении всего периода их участия в «строительстве» «Званого ужина». Лишь немногие из этих женщин впоследствии получили компенсацию.

Помимо вышеперечисленных проблем, Морин Мулларки отмечает, что главными участниками в разработке этой инсталляции были мужчины, и без их технического образования этой инсталляции не существовало бы: Кен Гиллиам - промышленный дизайнер; Леонард Скура – гончар, был ответственным за производство «скульптур-тарелок»; Жан Пьер Ларошет - директор мастерской, специализирующейся на производстве гобеленов в Сан-Франциско, создавал баннеры[[44]](#footnote-44). Нельзя игнорировать разницу между сотнями людей, работа которых так и осталась неоплаченной, и несколькими людьми, которые регулярно получали выплаты.

Кроме того, Мулларки уверена, что только женское «самопожертвование» помогло удержать эту выставку «на плаву», так как женщины по всей стране создали организации, спонсирующие этот некоммерческий проект Чикаго с целью провести выставку «Званого ужина» в как можно большем числе городов в США и Европе. В расходы также были включены средства по транспортировке, сборке и установке данной инсталляции, которая в разобранном виде занимает «почти два грузовика»[[45]](#footnote-45). Так, например, Бруклинский музей оценил расходы этого проекта от 75 до 100 тысяч долларов. По словам директора музея рекламы Джудит Шварц, значительное число андеррайтеров (лиц, отвечающих за страховые риски) рассчитывали получить прибыль от продажи плакатов, открыток или книг, связанных с выставкой «Званый ужин»[[46]](#footnote-46), однако для большинства женщин, принявших участие в работе, важность заключалось в том, чтобы быть «частью этой инсталляции». Можно сказать, что Джуди Чикаго манипулировала чувствами и идейностью своих подопечных, и финансовая составляющая сыграла в работе далеко не последнюю роль (стоит хотя бы вспомнить окончательную стоимость этой работы – 250 тысяч долларов).

Исходя из этого, следует, что Чикаго в иерархии своих методов производства использует исключительно «мужской», патриархальный принцип. И хотя, если с точки зрения визуальной составляющей данную работу можно отнести к феминистскому искусству, то принцип создания этой работы на протяжении шести лет эксплуатировал женщин.

Однако нельзя не отметить талант Джуди Чикаго как идейного вдохновителя, ведь организовать и мотивировать женщин на такой колоссальный труд на благотворительной основе не меньшее достижение, чем сама идея проекта. Кроме того, необходимо вспомнить о концепциях понятия феминистского искусства: Липпард отмечала, что для феминистского искусства как раз важны различные формы сотрудничества, коллективность и объединение женщин. То есть Чикаго объединила женщин благодаря сотрудничеству для организации этой выставки. Более того, проблема угнетения женщин назрела в обществе до такой степени, что любого повода (в данном случае этим поводом был «Званый ужин») хватило, чтобы всколыхнуть огромное количество не знакомых друг другу женщин, которые бросили свою привычную жизнь и принялись участвовать в создании инсталляции. Пожалуй, это оказало на феминизм даже большее влияние, чем сам «Званый ужин».

## Глава III «Послеродовые документы» Мэри Келли

## 3.1 Творческий путь Мэри Келли

Мэри Келли (р. 1941) – еще одна значимая фигура в истории феминистского искусства середины 1970-х годов. В 1963 году художница получила степень бакалавра искусств в Колледже Святой Терезы в Уиноне (Миннесота), в 1965 году Келли закончила магистратуру Флорентийского университета Пия XII, а в 1970 защитила докторскую диссертацию в художественно школе Святого Мартина в Лондоне.

Формирование творчества Мэри Келли происходило под влиянием таких событий, как студенческая революция в Париже в 1968 году, возникновение и развитие женского движения в Англии, возрастающая популярность семиотических и психоаналитических теорий в кругу кинорежиссеров. Сама Келли была участницей женского коллективного движения The History Group, возникшего в Лондоне в 1970 году. Именно тогда, под влиянием таких феминистских теоретиков и активисток, как Джулиет Митчелл и Лаура Малви, творчество художницы приобретает феминистскую направленность.

В начале 1970-х годов Келли создала серию работ, посвященных проблеме разделения труда по половому признаку. Серия «Ночные домработницы» (“Nightcleaners”) (1970-75) представляет собой несколько черно-белых фильмов, начинающихся с документальных кадров профсоюза женщин-домработниц. Фильмы были сняты в сотрудничестве с Berwick Street Film Collective. Помимо этого Мэри Келли работала в соавторстве с Маргарет Харрисон и Кей Хант над мультимедийной инсталляцией «Женщины и работа: документ о разделении труда» (“Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry”) (1973-75). Впервые эта работа была представлена в Южной лондонской арт-галерее в 1975 году.

Свои исследования Мэрри Келли продолжила в последующих работах. Так, например, произведение «Временный» (“Interim”) (1984-1989) - вторая крупномасштабная инсталляция (после «Послеродовых документов) – представляет собой проект из четырех частей, в которых запечатлены рассказы женщин среднего возраста. В этой работе художница изучает проблемы, связанные с социальным конструктом женской субъективности. В первой части задокументированы женские «фантазии о старении» через дискурс моды, медицины и художественной литературы. Каждая часть из нескольких панелей названа в честь одного из пяти терминов, которые психиатр Жан-Мартин Шарко присвоил «истеричным» женщинам.

Однако тематика ее произведений включает в себя не только феминистский дискурс. В 1992 году художница создает проект «Глория Патри» (“Gloria Patri”) - инсталляция с использованием гравированного и полированного алюминия. В этой работе Келли анализирует взаимосвязь между мужественностью и агрессией в контексте войны в Персидском заливе. На поверхности алюминиевых щитов выгравированы сообщения СМИ о войне в Ираке, при этом щиты отличаются сильным металлическим блеском – это пародия на способ репрезентации мужественности. Так как для радикальных феминистских теоретиков «мужественность» заставляет идти на войну и убивать.

В 1999 году появляется новый проект Келли «Моя вина» (“Mea Culpa”), а в 2001 – “The Ballad of Kastriot Rexhepi” – широкомасштабные нарративные инсталляции, состоящие из сплошных панелей текста, выполненных в сжатой форме, которые направлены на устранение травмирующих последствий жестокостей, связанных с войной. В «Моей вине» художница акцентирует внимание на инцидентах, связанных с матерями и их детьми, о которых доносили Трибуналу по военным преступлениям, а в “The Ballad of Kastriot Rexhepi” Келли рассматривает национально-этнические проблемы. Художница снова использует текст, однако на этот раз строки движутся на стенах выставочного пространства. В 2004 году Келли представляет работу «Около 1968» (“Circa, 1968”), также затрагивающую политические события. В данной работе художница использует фотографию Жан-Пьера Рея, на которой изображены студенты во время студенческой революции в Париже, к ней художница добавляет проецируемый световой шум, что позволяет зрителю погрузиться в атмосферу того периода и задаться вопросами о прошлом и будущем.

В 2005-2007 годах Келли возвращается к феминистской тематике в работе «Песни о любви» (“Love Songs”). Инсталляция представляет собой освещенный дом в центре экспозиции. Также Келли использует фотографии, на которых изображено женское движение 1970-х и панели с подсвеченными текстами феминистских теорий. Цель этой работы – синтез прошлого и настоящего и анализ современных теорий сексуальной политики.

Приблизительно в это же время (2006-2008 годы) Келли создает работу “Vox Manet”, в которой снова затрагивает политические проблемы. Произведение представляет собой изображение писем, написанных родственниками трем американским активистам по гражданским правам – Чейни, Швернеру и Гудману, которые были убиты членами Ку-клукс-клана в 1960-х. Келли отмечает, что убийцы понесли наказание только спустя сорок лет. А вымышленная переписка снова относит зрителя к тематике матери и ребенка.

В 2010-2012 годах художница вместе со своим мужем, Рэйем Барри, создает проект “Habitus”, в котором поднимается проблема поколении, рожденном во время или сразу после Второй Мировой Войны. Инсталляция состоит из двух частей. Первая часть основана на Андерсонском убежище, вторая – на приюте Моррисона. Художница продолжает использовать текстуальные практики. Произведение “Mimus” 2012 года визуально напоминает предыдущую. Здесь Келли затрагивает проблему идеологии во время «холодной войны». Диалоги Келли основаны на свидетельствах активистов Женской борьбы за мир (Women Strike for Peace), которые выступали против ядерных испытаний в США в 1962 году и чьи усилия сыграли важную роль в подписании Кеннеди Запрета 1963 года.

В 2014 году художница представляет работу “Dicere”, которая представляет собой сжатые тексты с рассказом свидетелей, которые дали показания на слушаниях в Конгрессе по делу о забастовке в Вашингтоне 29 октября 2013 года. И в этом же году появляется проект “On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Period of Time” - инсталляция, анализирующая период от Второй Мировой Войны до начала Арабской весны. В этой работе Келли так же использует панели с текстами, фотографиями, вырезками из газет и журналов[[47]](#footnote-47).

Однако в данной дипломной работе автор исследует другое произведение Мэри Келли, оказавшее сильное влияние на развитие феминистского искусства, - «Послеродовые документы» (1973-1979).

## 3.2 «Послеродовые документы»

«Послеродовым документам» предшествовала еще одна работа Мэри Келли – «Предродовой период» (“The Antepartum”) 1973 года. В этой работе художница сделала крупные снимки своего беременного живота, на которых она поглаживает живот в моменты, когда ребенок шевелится. Так как большая часть творческого пути художницы происходила в Англии, в Лондоне, можно говорить о том, что на нее также повлияли лондонские группы художников, занимавшиеся экспериментальным кинематографом, так как в творчестве Келли важную роль занимают понятия реального времени, продолжительности и повторяющегося действия.

Проект «Предродовой период» (Ил. 4) был новаторским для феминистского движения того периода, и впоследствии многие художницы обращаются к теме беременности и материнства в своих работах. Так, например, еще одна художница, Сьюзан Хиллер (родилась в США, но, как и Мэри Келли, большую часть жизни прожила и проработала в Лондоне) создает похожую на «Предродовой период» работу под названием «10 месяцев». Примечательно, что эта работа появляется в один год с «Послеродовыми документами» Келли. В произведении «10 месяцев» Хиллер документирует свою беременность, делая снимки своего живота на разных месяцах. Снимки расположены в соответствии с 28-дневным лунным календарем, а живот художницы символизирует растущую луну. Помимо снимков, Хиллер так же, как и Келли, использует заметки из своего дневника (однако скорее поэтические, нежели документальные, как у Келли). В заметках Хиллер выражает свои сомнения, опасения относительно будущего материнства. Как и в случае с Келли, Хиллер «рассматривает» себя как субъекта, приступающего к материнским обязанностям, и субъекта сферы искусства. Таким образом, в феминистском искусстве стала намечаться важная составляющая – новая репрезентация материнства «без прикрас», о материнстве перестали говорить только как о безграничном счастье, но и как о проблеме.

Данную проблему продолжает исследовать Келли в «Послеродовых документах» (1973-1979) - одной из самых значимых работ в феминистском искусстве 1970-х. Концепция произведения представляет собой описание и анализ отношений между матерью и ребенком. Художница фокусируется на серии наиболее важных событий в развитии своего сына с момента его рождения до 5 лет – например, отлучение от грудного вскармливания или первые слова ребенка. Визуально работа представляет собой инсталляцию в 6 частях, состоящих из 135 панелей.

С 1975 по 1979 годы работа выставлялась по частям, впервые она была показана полностью в 1984 году в Йельском центре британского искусства в Коннектикуте. Первая, вторая и третья части были впервые представлены в Институте современного искусства в Лондоне в 1976 году. Кроме того, в 1983 проект был опубликован в качестве каталога.

«Послеродовые документы» связаны с несколькими теоретическими дискурсами: феминистским, марксистским и психоаналитическим, а также с политической практикой женского движения и новым художественным языком концептуального искусства. Это не просто исследование о развитии ребенка, но и об участи матери в процессе материнства. В этом отношении Келли говорила, «это не углубление в изучение женской культуры и не валоризация женского тела или женского опыта как такового. Это попытка определить «женское» как дискурс»[[48]](#footnote-48), поэтому она делает акцент на «интерсубъективных отношениях, которые составляют женский субъект»[[49]](#footnote-49).

Первая часть «Послеродовых документов» (Анализ фекальных пятен и графиков кормления) 1974-го года представляет собой тщательную хронику кормления и экскреторных циклов ее сына в течение первых шести месяцев его жизни. Он состоит из 28 панелей, по одному на каждый день месяца, а также включает ежедневный отчет о пище, потребляемой младенцем, который покрыт прозрачным бумажным лайнером, окрашенным его фекалиями.

Вторая часть серии (Анализируемые высказывания и связанные речевые события) рассматривает процесс, как ребенок учится говорить. Эта часть включает 23 панели, состоящих из букв на деревянных дощечках и карточках с расшифровкой разговора между Келли, Рэйем Бэрри и их сыном в течение его семнадцатого и восемнадцатого месяцев. Эти разговоры отражают начало применения синтаксиса ребенком, а также его осознание себя и социальной функции языка (Ил. 5).

Анализ процесса социализации ребенка, его сознательное отделение себя от матери отражены в третьей части (Схема анализируемой маркировки и схема-перспектива) (1975). Анализ получен из записанных разговоров Келли с ее сыном в самом начале его поступления в детский сад. Каждая панель состоит из сжатой записи разговоров с сыном, записей мыслей («внутренней речи») художницы об этих разговорах и записи переосмысления ее мыслей на следующей неделе. Записи либо печатаются на машинке, либо делаются от руки, поверх надписей ребенка, на цветной бумаге.

На четвертой части (Переходные объекты, дневник и диаграмма) (1976) изображены гипсовые слепки отпечатка руки ребенка вместе с дневниковыми текстами, напечатанными на кусках ткани одеяльца ребенка, которое является «переходным объектом». Диаграммы, нанесенные на отпечатки ладоней, представляют собой субъективное состояние матери и ребенка (Ил. 6).

В пятой части работы (Классифицированные образцы, пропорциональные диаграммы, статистические таблицы и указатели) (1976-77) использованы научные и таксономические конвенции для документирования сексуального различия в «спонтанных исследованиях ребенка вещей в его повседневной жизни»[[50]](#footnote-50).

Шестая часть (Подготовка к алфавиту, эпиграф и дневник) (1977-78) отражает период, в течение которого ребенок учился читать и писать. Эта часть представлена в виде серий сланцев, на которых изображено «письмо» ребенка, печатный комментарий матери и дневник ее машинописного текста, которые были отлиты из смолы и разделены на три регистра, напоминающие Розеттский камень[[51]](#footnote-51) (Ил. 7).

## 3.3 Психоаналитический контекст «Послеродовых документов», или деконструкция единства матери и ребенка

Отношение феминисток к беременности и материнству всегда было неоднозначным. Так, например, французская писательница и философ Симона де Бовуар еще в 1949 году описывает беременность как процесс длительный и мучительный для женщины, впоследствии которого она «быстро деформируется, преждевременно блекнет, стареет и поддается болезням»[[52]](#footnote-52).

В 1970 году, выходит книга американской феминистки Кейт Миллет «Сексуальная политика». В этом радикальном произведении автор применяет термин «политика» в отношении многих социальных и личных факторов (например, сексуальность или эмоции), полагая, что навязанные обществом гендерные роли и приписываемые женщинам качества характера – элементы политики патриархата, созданные для угнетения женщин. Кроме того, она критикует институт брака, считая, что семья – это «подразделение правительства патриархального государства, которое управляет своими гражданами через глав семей»[[53]](#footnote-53).

Отсюда неудивительно, что многие феминистски сознательно отказывались от брака и материнства, а феминистские художницы не стремились репрезентировать образ матери и занимались поисками репрезентации Женщины как таковой.

В классическом (то есть патриархальном) искусстве образ материнства и матери представляет собой идеал женщины и добродетели, достаточно вспомнить многочисленные картины «Мадонн с младенцами». Помимо этого, в обществе того периода строго укоренилось представление о неразделенности, единстве матери и ребенка. Общество и СМИ навязывало женщинам идею о том, что материнство – единственное и главное предназначение любой женщины. На агитационных плакатах и календарях, пропагандирующих семейные ценности, всегда изображается счастливая, улыбающаяся женщина, внешне соответствующая патриархальной «женственности», с несколькими детьми и трудолюбивым, успешным мужем. Однако в действительности женщина, скованная семейными обязательствами, испытывала ряд сложностей. Так, например, проблему классически патриархального общества сформулировала еще американская журналистка Бетти Фридан. В 1963 году опубликована ее книга «Загадка женственности», которая, как правило, отождествляет начало второй волны феминизма. В этом произведении Фридан описывает проблему, «не имевшую названия»[[54]](#footnote-54). Проблема заключалась в том, белая американская женщина из среднего класса, достигнув идеала «женственности», «женского предназначения и счастья», транслируемого СМИ того периода (успешный муж, несколько детей, хороший дом, автомобиль), испытывала внутреннее неудовлетворение своей жизнью и чувствовала себя узницей «уютного концлагеря»[[55]](#footnote-55). Фридан связывает данное состояние с сознательным отказом женщин от социальной и политической жизни.

Как было выявлено во второй главе, одна из задач феминистского искусства – поиски новых форм репрезентации женщины и разрушение гендерных стереотипов и ролей. Мэри Келли не игнорирует проблемы и переживания женщин, которые заняты рутинным домашним трудом. Сама проблема репрезентации женщины стремится к тому, чтобы «открыть подлинную идентичность за патриархальным фасадом»[[56]](#footnote-56). Важно и примечательно для «Послеродовых документов» то, что художница по-новому переосмысляет материнство.

Прежде всего, стоит отметить, что «Послеродовые документы» – это практически иллюстрация различных психоаналитических теорий. Одна из главных концепций этой работы – деконструкция единства матери и ребенка. Мэри Келли показывает, что материнский инстинкт – не врожденное качество, присущее любой женщине, а материнство представляет собой социальный конструкт патриархального мира[[57]](#footnote-57).

В «Послеродовых документах» Келли часто обращается к трудам французского психоаналитика, Жака Лакана. Некоторые панели дополняют психоаналитические тексты. Кроме того, неслучайно, что, например, третья часть работы состоит из записей разговоров с сыном, ее внутренних монологов и записей переосмысления Келли этого разговора спустя неделю. Данный прием иллюстрирует лакановскую теорию о том, что между субъектом как таковым и субъектом, выполняющим материнские обязанности, нет непосредственной связи. Ребенок для матери является объектом, с помощью которого она пытается восполнить нехватку в большом Другом, а также вовлечь отца в «карнавальные» практики. Именно поэтому в «Послеродовых документах» «голос» художницы и «голос» ее сына звучат в тандеме, для нее сын – «децентрализованный, социально обусловленный субъект взаимного дискурса»[[58]](#footnote-58). Для этой феминистской работы важно, что художница занимает одновременно две позиции: как «объект взгляда», то есть как женщина, которая переживает опыт материнства, и как «субъект взгляда», в которой она занимает маскулинную позицию. Как пишет Лаура Малви, первая позиция – субъективная, «ее необходимо подвергать сомнению, очищать от скверны или ниспровергать»[[59]](#footnote-59), так как с точки зрения радикального феминизма «женское» и «женственность» представляют собой социальный конструкт в условиях угнетающего патриархального общества. Вторая же позиция предполагается как «естественная, инстинктивная, соответствующая изначальной женственности»[[60]](#footnote-60). Сама Келли так анализирует свою работу: «Эти следы в сочетании с дневниками, расписаниями и графиками кормления конституируют то, что можно назвать дискурсом, «репрезентирующим» мой личный опыт материнства, но в то же время они сознательно поставлены в противоречие с диаграммами, алгоритмами и сносками, конституируя тем самым другой дискурс, который «репрезентирует» мой, как феминистки, анализ этого живого опыта»[[61]](#footnote-61).

Однако, если Лакан акцентирует внимание на том, что связь между матерью и ребенком окончательно рвется, когда ребенок из фаллической стадии превращается в субъекта (то есть, когда у него появляется речь)[[62]](#footnote-62), то Мэри Келли деконструирует это единство еще в первой части «Послеродовых документов».

Хотя художница прямо не ссылается на тексты психоаналитика Мелани Кляйн, мы можем проанализировать первую часть «Послеродовых документов», исходя из этой концепции. В первой части «Послеродовых документов» Келли репрезентирует первые шесть месяцев жизни ее сына, когда Кляйн описывает первые три-четыре месяца жизни младенца как параноидно-шизоидную позицию[[63]](#footnote-63). Психоаналитик концентрируется на переживаниях ребенка в период его кормления грудью. По ее мнению, эти переживания «инициируют объектное отношение к ней»[[64]](#footnote-64). Материнская грудь рассмотрена в качестве психологического инструмента: когда «она» удовлетворяет потребности младенца, грудь представляет собой «хороший» объект, но так как она также представляет собой ресурс для фрустрации, то грудь также и ненавидима ребенком в качестве «плохого» объекта. По мере взросления у ребенка развиваются «уретрально- и анально-садистические импульсы»[[65]](#footnote-65), и он «начинает атаковать грудь с помощью ядовитой мочи и взрывчатых фекалий»[[66]](#footnote-66), ожидая, что «грудь ответит ему той же ядовитостью и взрывчатостью»[[67]](#footnote-67). Таким образом, именно этот процесс интеграции Эго репрезентирован Мэри Келли в первой части ее работы, в которой она документирует кормление и экскреторные циклы сына.

Использование художницей многочисленных диаграмм и графиков в третьей и последующих частях работы может быть объяснено с позиции Юлии Кристевой, которая полагает, что «женщина» тесно связана с циклическим, монументальным временем, соотносящимися с фигурами «матери» и «истерички»[[68]](#footnote-68). То есть Кристева разрабатывает текстуальную практику о том, что женская субъективность определена концепцией времени: «времени планомерного, времени как проекта, телеологии, линейного и ожидаемого развертывания – то есть времени истории»[[69]](#footnote-69).

С другой стороны, некоторые теоретики и идеологи арт-феминизма критически относятся к применению классического психоанализа. Так, например, Тереза де Лауретес пишет, что в психоанализе Лакана или Фрейда женщина определяется «в отношении к мужчине»[[70]](#footnote-70), и это продолжает развивать патриархальную культуру угнетения. Однако, как мы видим, «Послеродовые документы» Келли представляют собой во многом ее субъективный опыт материнства, работа получилась очень личной, поэтому, на наш взгляд, феминистское движение, опираясь на переживания и проблемы Келли, может сконцентрировать на проблемах всех женщин патриархальной культуры.

## 3.4 Фетишизация арт-объектов

Собирание и использование в художественной работе различных личных вещей – нередкая практика в феминистском искусстве (например, в работах Кейт Уолкер). Однако в случае с Мэри Келли использование в инсталляции личных вещей ее сына снова относит зрителя к психоаналитическим концептам, в данном случае – к работам австрийского психоаналитика, Зигмунда Фрейда. Тем самым Келли не только не отрицает, но и подтверждает его теорию о женском фетишизме.

Как полагал Фрейд, Эдипов комплекс у девочек обусловлен «завистью к пенису»[[71]](#footnote-71), и в бессознательном процесс беременности воспринимается женщиной как предоставление ей фаллоса, то есть подобным образом она избавляется от комплекса. Однако с рождением ребенка женщина испытывает утрату этой символической полноты и снова акцентируется на своем «недостатке». Испытывая страх «к кастрации», женщина также боится потери своих любимых предметов – в особенности, ребенка. Именно этим психологическим процессом обусловлен женский фетишизм, так как, чтобы не «потерять» ребенка, женщина стремиться его фетишизировать – заботясь как о грудничке в любом возрасте или просто с помощью другого маленького ребенка. То есть фетиш есть «заменитель фаллоса женщины (матери)»[[72]](#footnote-72).

В «Послеродовых документах» Келли использует подгузники ребенка, его отпечатки, одеяльце, футболку и прочие личные вещи, действительно превращая ребенка в фетиш. Сама художница пишет: «Я напрямую использую «произведение искусства» как фетиш, чтобы обозначить способ действия бессознательного, лежащий в его основе. Пятна, следы, отпечатки слов сами по себе имеют минимальную знаковую ценность, но в то же время приобретают максимальную эмоциональную ценность, будучи соотнесены с моим жизненным опытом»[[73]](#footnote-73). Важно отметить, что все предметы фетиша как бы «задерживаются в стекле», что символизирует этап сепарации матери и ребенка и репрезентирует чувство утраты. Так, например, в серии, где используется футболка ребенка с точным описанием ее размера, Келли переосмысляет символический порядок вещей. В данном случае репрезентация, как и само желание, напрямую зависит от степени «отсутствия», «утраты». Как отмечено самой Келли в каталоге «Послеродовые документы», понятие утраты и желания относят зрителя к мифу о происхождении человека, то есть об утрате Рая и желании туда вернуться[[74]](#footnote-74).

Лакан называл фетишизированные объекты «эмблемами желания», а используется оно для того, чтобы создать «критическое расстояние». Именно поэтому «Послеродовые документы» производят впечатление очень личной, интимной работы, которая была превращена в экспозицию. Тем самым, пустоту, которая возникает на месте образов матери и ребенка, как бы заполняют зрители. Кроме того, в инсталляции с каждой новой частью процесс сепарации ребенка от матери все более и более выражен. Помимо этого, важно отметить, что экспозиция выстроена нарративно, позволяя зрителю проникнуться чувствами художницы, переживающей опыт материнства, а также оказаться внутри «психологического времени» Келли.

Нельзя сказать, что посредством фетишизации Келли встает на сторону патриархальных теоретиков, наоборот, используя различные репрезентационные системы, она показывает, что ни один нарратив не способен точно передать уникальный опыт человека: «нет никакого единого теоретического дискурса, который сумел бы предложить объяснение всех форм социальных отношений и любой разновидности политической практики»[[75]](#footnote-75). Таким образом, художница, используя различные дискурсы, открывает новые стороны идентичности женщины, что как раз соответствует одной из задач феминистского искусства.

Важно отметить, что фетишизация арт-объектов как способ репрезентации внутренних переживаний женщины на тему материнства подтверждает феминистскую теорию о том, что женщина не может (и не должна) полностью реализовать себя через рождение и воспитание ребенка. Тем самым, переосмысляя роль материнства, Келли отрицает теорию о врожденной женственности или мужественности, в своей работе показывая, что гендер конструируется посредством различных общественных технологий (например, кинематограф).

## 3.5 Антиэссенциалистский метод репрезентации женщины

Эссенциалистский и антиэссенциалистский методы применимы не только в феминистском искусстве, в частности проблемы этих методов сформировались еще в 1950-х годах. Однако в данной дипломной работе необходимо рассмотреть значимость антиэссенциалистского способа репрезентации женщины в контексте феминистского искусства.

Рассматриваемая выше инсталляция «Званый ужин» Джуди Чикаго представляет собой яркий пример эссенциалистского способа репрезентации женщины. Этот способ характерен для второй фазы феминистского искусства, и у него, безусловно, есть свои достоинства. Так, например, Марлите Хальбертема считает, что главное преимущество эссенциализма для феминистского искусства, заключается в том, что «являясь поиском альтернативы «мужскому искусству», он подвергает переоценке художественные формы, неразрывно связанные с нашим повседневным окружением»[[76]](#footnote-76). Действительно, многие феминистские художницы занимаются поисками женского субъекта и истинной женской идентичности, используя различные иконографические приемы.

Однако у антиэссенциалистского метода есть свои поборники. Одной из первых, кто выдвинул проблему репрезентации женщины, была подруга Мэри Келли – Лаура Малви. В свой радикальной по тем временам статье «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» Малви поднимает важные проблемы в визуальном искусстве: проблему конструирования гендера, способы формирования субъективности, вуайеризм и образы женщины в «маскулинном» кинематографе. Можно говорить о том, что проблематика ее эссе не только ограничена кинематографом, но и распространяется на все патриархальное визуальное искусство, так оно практически без исключения опирается на «образ кастрированной женщины»[[77]](#footnote-77). Помимо этого, визуальное удовольствие разделяется на «активное/мужское» и «пассивное/женское», что, по мнению Малви, позволяет «манипулировать визуальным наслаждением»[[78]](#footnote-78).

Кроме того, важную роль Малви отдает психоанализу как «если не единственный, то, по крайней мере, самый важный метод исследования патриархата его же методами»[[79]](#footnote-79) в условиях патриархальной традиции. В антиэссенциалистских феминистских произведениях художницы довольно часто обращаются к психоанализу, что мы наблюдали и в «Послеродовых документах». Во-первых, этот прием позволяет абстрагироваться от мужского типа удовольствия, а, во-вторых, разрушает привычные для зрителя гендерные роли и стереотипы.

Помимо Лауры Малви, о необходимости антиэссенциалистского подхода писала и Джудит Батлер. Критикуя эссенциализм, она задается риторическим вопросом: «имеет ли смысл добиваться репрезентации субъектов, которые были сконструированы посредством исключения тех, кому не удалось приспособиться к негласным требованиям, предъявляемых субъекту?»[[80]](#footnote-80), под субъектом имея в виду женщину. Деконструкция субъекта, к которой прибегает Келли в «Послеродовых документах» является одной из ключевых позиций антиэссенциалистского метода. В данном случае преимущество заключается в том, что субъект нельзя объективировать или применить к нему классическую (т.е. патриархальную) оценку. Важно отметить, что Келли показывает зрителю то, как конструируется гендер, отрицая и в то же время подтверждая классические психоаналитические теории. То есть художница основывается на сомнении ко всему. Применяя деконструкцию к сексуальной дифференциации и «ограничиваясь рамками концептуальной оппозиции»[[81]](#footnote-81), Келли разрушает привязанность женского мышления к позициям патриархального общества. В «Послеродовых документах» женщина как субъект не репрезентирована в отношении к мужчине, и как раз антиэссенциалистский метод позволяет «разоблачить систему власти, авторизующую определенные представления и в то же время блокирующую, запрещающую, обесценивающую другие»[[82]](#footnote-82).

Подводя итог, важно отметить, что «Званый ужин» Джуди Чикаго с эссенциалистским способом репрезентации женщины «шокирует» зрителя (особенно периода 1970-х годов) визуально: масштабностью, формой скульптур-тарелок, яркостью; в то время как «Послеродовые документы» Мэри Келли, скорее, влияют на внутренний мир зрителя, заставляя его прочувствовать переживания, которые испытывала сама художница, выполняя материнские обязанности.

Таким образом, эссенциалистский и антиэссенциалистский способы репрезентации женщины, на наш взгляд, в феминистском искусстве дополняют друг друга, делая его разнообразней.

## Глава IV Проблема эстетики в феминистском искусстве

В 1980 году американский критик-эссеист опубликовал в The New York Times статью, в которой обрушился с критикой на «Званый ужин» Чикаго. В этой статье Крамер утверждает, что «Званый ужин» повторяет тему гендера с «настойчивостью и пошлостью, более целесообразной для рекламной кампании, чем для произведения искусства»; он называет работу «объектом для китча», а также «очень плохим и низкопробным искусством»[[83]](#footnote-83). По мнению Крамера, Чикаго в своей работе настолько одержима идеей, что данная работа «не может получить какую-либо независимую художественную оценку»[[84]](#footnote-84). Послеродовые документы» Мэри Келли также подвергались критике за отсутствие эстетической ценности. Поэтому важно рассмотреть проблему эстетики в феминистском искусстве. Нужна ли красота и «женственность» феминистскому искусству? По каким критериям оценивать феминистское художественное произведение? Что определяет хорошее произведение искусства с феминистской точки зрения?

Если учесть, что вся предыдущая критика и эстетическая оценка художественных работ опиралась на ценности патриархальной культуры, то феминистская история искусства должна отвергнуть все предыдущие критерии и изобрести новую эстетическую оценку художественного произведения или отвергнуть эстетику в принципе. Еще Линда Нохлин писала о том, что понятия «гений» и «шедевр» есть нечто фаллоцентричное, не присущее «женской» культуре[[85]](#footnote-85). И поэтому феминистское искусство не нуждается в классической эстетической оценке. Однако не все теоретики арт-феминизма согласны с такой позицией.

Так, например, Марлите Хальбертсма в формировании феминистской эстетики выделяет три ступени: первая – «это косвенное, неосознанное использование пластических средств в рамках официального, то есть профессионально-признанного женского искусства; вторая – домашнее пространство и третье – это то, что принято называть «традиционным женским творчеством»[[86]](#footnote-86). «Званый ужин» Чикаго можно отнести к первой и третьей категории, так как она и использует пластические формы искусства, и разрабатывает новую женскую визуальную форму. Таким образом, можно отметить, что Чикаго способствовала развитию новой «женской» эстетической концепции и определению формы феминистского искусства.

Еще одним важным выразительным средством в эстетике феминистского искусства французский психоаналитик, занимающаяся феминизмом в социальных теориях, Люси Иригарей, называет цвет. Она полагает, что это один из главных критериев, составляющих феминистскую эстетику, так как он «выражает также природу нашей сексуальности, но ни к чему не сводит измерение нашей воплощенности»[[87]](#footnote-87). С этой точки зрения работу Чикаго тоже нельзя ни в чем упрекнуть, так как скульптурные составляющие инсталляции отличаются обилием цветов и оттенков; для каждой «великой» женщины Чикаго разрабатывает уникальную цветовую гамму.

Однако не все теоретики арт-феминизма полагают, что феминистскому искусству необходимо разрабатывать свои эстетические критерии. Так, например, Рита Фелски утверждает, что эстетика в целом носит негативный характер, так как женское искусство не может избежать интерпретации, обусловленной «вездесущими и всесильными правилами фаллоцентричной культуры»[[88]](#footnote-88). И Мэри Келли в «Послеродовых документах» как раз отрицает всякую эстетическую составляющую. В данном случае художница прибегает к «негативной эстетике разрыва, фрагментации и деиндентификации»[[89]](#footnote-89), что позволяет зрителю абстрагироваться от наслаждения предметом искусства и погрузиться в рефлексию.

Тем не менее, феминизм и феминистское искусство не могут существовать вне эстетики, определяемой патриархальной культурой. Ведь в таком случае проблема феминизма как борьбы против этих самых патриархальных укладов исчезнет вовсе. Таким образом, нельзя полностью отвергнуть оценочную эстетическую критику, так как это будет означать отсутствие проблемы как таковой. То есть феминистское искусство должно обладать «подрывными» качествами для патриархального уклада. Ведь если бы феминистское искусство укладывалось в принятые эстетические нормы, оно бы продолжило тенденцию «покорности и смирения» женщин, прославляемое традиционным, патриархальным обществом. Тот факт, что феминистские работы подвергаются нападкам критиков патриархального общества, свидетельствует о том, что работы обладают так называемым «punctum» по Барту, то есть «задевает» как женщин, так и мужчин. Важно отметить, что ни «Званый ужин» Чикаго, ни «Послеродовые документы» Келли при всех их различиях не пытаются подчиниться и вписаться в существующие эстетические критерии, а, наоборот, каждая художница в своих работах стремится подорвать гендерные истины, сформированные многовековыми устоями.

## Заключение

В данной дипломной работе автор рассмотрел два значимых для феминистского искусства способа репрезентации женщины, относящиеся к одному временному промежутку, но к разным фазам феминистского искусства. Главное достижение как этих работ, так и феминистского искусства в целом – то, что женщина из «объекта» творца-мужчины превращается в самостоятельный субъект.

Хотя инсталляция «Званый ужин» Джуди Чикаго подвергается критике, и многие теоретики арт-феминизма колеблются в вопросе о том, является ли это произведение искусства феминистским, стоит отметить, что выставка «Званый ужин» есть феминистское событие, особенно для 1970-х годов двадцатого века. Важнейшая роль этой выставки заключается в том, что за ней последовало бурное обсуждение проблем феминистского искусства, разрабатывались новые теории и новые формы данного направления. Благодаря масштабности проведения этой выставки, проблема угнетения женщин вышла в «широкие массы». Кроме того, Чикаго удалось объединить миллионы женщин для борьбы против патриархального уклада.

«Послеродовые документы» Мэри Келли также произвели сильное впечатление как на теоретиков и художниц феминистского движения, так и на массовую публику. Именно благодаря работе Келли образ матери и роль материнства стал переосмысляться в культуре и обществе. А проблемы и волнения, которые испытывает женщина, стали широко обсуждаться в кругу психологов и психоаналитиков, что помогло многим женщинам легче вступить в эту роль и исполнять ее.

Чикаго создала новую форму феминистского искусства. Использование «низких» жанров нашло отражение в работах других феминистских художниц, например, в творчестве Джун Вейн («Счастливая вдова, часть II (“Merry Widow, State II”), 1980), Фэйт Уилдинг («Трикотажное окружение» (“Crocheted Environment”), 1995), Ри Мортон (“Of Previous Dissipations”, 1974). Художницы для создания своих работ используют текстиль, вышивку, макраме; это новый виток развития «женского» искусства. Так как, если ранее подобные работы и вовсе не считались искусством, теперь они удостоены отдельных залов в музеях и галереях. Идея Чикаго и Шапиро о «центральном абстракционизме» также нашла продолжение в работах многих феминистских художниц: символ вагины используется в творчестве Магдалены Абаканович, Ти Корин, Линды Бенглис и других.

«Послеродовые документы» Келли также повлияли на многих художниц феминистского движения. Так, например, Шейла Леврант де Бреттвиль использует текстуальные практики в своем творчестве («Розовый» (“Pink”), 1973). В работах феминистской арт-группы Черные художницы (Black Women Artists) (конец 1980-х) используется репрезентация женщины и важных феминистских событий с помощью документации. Сьюзан Лейси также обращается к дневниковым записям, заметкам от руки и рисункам.

«Званый ужин» Чикаго и «Послеродовые документы» Келли бросили вызов предшествующим модернистским критериям оценки произведения искусства, общество начало переосмыслять тематику и формы искусства. Искусство последующих десятилетий могло не стать настолько разнообразным, если бы миру не открылось феминистское искусство 1970-х.

Кроме того, борьба женщин-художниц против дискриминации их творчества на различных экспозициях (как, например, группа Художницы и революция (Woman Artists in Revolution – WAR), которая боролась за повышение процента участвующих женщин-художниц на Биеннале Уитни) привела не только к тому, что выставочное искусство стало намного разнообразней, но и повлекла за собой изменения в социальной сфере: женщины стали переосмыслять свою роль в обществе, был окончательно развеян миф о том, что главное предназначение женщины – в служении мужу и детям; повысилась женская трудовая занятость и число женщин, получивших высшее образование.

## Список используемой литературы

1. Брехт Б. Общие вопросы эстетики [Электронный ресурс]. royallib.com. URL:http://royallib.com/book/breht\_bertold/obshchie\_voprosi\_estetiki\_stati\_zametki\_stihi.html (дата обращения: 13.05.2016).
2. Кристева Ю. Время женщин // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. С. 122-146.
3. Кляйн М., Айзекс С., Райвери Дж., Хайманн П. / под ред. Романов И.Ю. Развитие в психоанализе. М.: Академический проект, 2001. [Электронный ресурс]. www.psychol-ok.ru. URL: http://www.psychol-ok.ru/lib/klein/rvp/rvp\_06.html (дата обращения: 12.04.2017).
4. Лакан Ж. Стадия зеркала, как образующая функцию Я, 1966. [Электронный ресурс]. URL: http://psychic.ru/articles/modern/modern64.htm (дата обращения: 09.04.2017).
5. Фостер Х., Краусс Р., Буа И., Бухло Б., Джослит Д., и др. / под ред. Фоменко А., Шестаков А., Ащеулова Е. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2015. 815 с.
6. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. СПб: Наука, 1991. 456 с.
7. Хальбертсма М. Феминистское искусство: Введение // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. С. 175-180.
8. Barrett M. Feminism and the Definition of Cultural Politics // Feminism, Culture and Politics. London: Lawrence and Wishart, 1982. P. 37-58.
9. Barry J., Flitterman S. Textual Strategies: The Politics of art-making // Academic Journal, 1980. №21. 35 p.
10. Beauvoir S. The Second Sex. New York: Vintage, 2011. 832 p.
11. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Abingdon: Routledge, 2006. 272 p.
12. Butler C. / edited by Mark L. WACK!: Art and the Feminist Revolution. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007. 512 p.
13. Chicago J. Through The Flower: My Struggle as A Woman Artist. New York: Authors Choice Press, 2006. 276 p.
14. Coward R. Female Desire. Denver: Paladin, 1984. 302 p.
15. Ecker G. Feminist Aesthetics. Boston: Beacon Press, 1986. 187 p.
16. Felski R. Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989. 240 p.
17. Friedan B. The Feminine Mystique. New York: W. W. Norton & Company, 2001. 592 p.
18. Hammond H. Horse blinders // Heresies. 1980. № 9.
19. Irigaray L. How Can We Create Our Beauty? // An Ethics of Sexual Difference. Trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell, 1993. P. 341-376.
20. Iskin, Ruth. Feminist Education at the Feminist Studio Workshop. New York: Crossing Press, 1980. P. 169-186.
21. Jones A. The ‘Sexual Politics’ of *The Dinner Party*: A Critical Context. Reclaiming Female Agency. Berkeley: University of California Press, 2005. P. 409-433.
22. Kelly M. Imaging Desire. Cambridge: The MIT Press, 1998. 283 p.
23. Kelly M. Postpartum Document. Berkley: University of California Press, 1999. 250 p.
24. Koplos J. The Dinner Party Revisited // Art in America, 2003. May. P. 75-77.

Kramer H. Art: Judy Chicago’s Dinner Party Comes to Brooklyn Museum // The New York Times, 1980. October. P. 54-68.

1. Lacy S., Pruess L. International dinner party, 1979. www.suzannelacy.com. URL: http://www.suzannelacy.com/international-dinner-party/ (дата обращения: 15.05.2016).
2. Lauretis T. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Indianapolis: Indiana University Press, 2015. 521 p.
3. Lippard L. Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s // Art Journal, 1980. Fall/Winter. P. 362-375.
4. Lippard L. The Pains and Pleasures of Rebirth: Women’s Body Art // Art in America, 2012. December. P. 131-144.
5. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. New York: GRIN Publishing, 2006. 34 p.
6. Millett K. Sexual Politics. New York: Columbia University Press, 2016. 416 p.
7. Mullarkey M. The Dinner Party is a Church Supper: Judy Chicago at the Brooklyn Museum // Commonweal Foundation, 1981. № 8. P. 79-101.
8. Nochlin L. Why have there been no great women artists? New York: Women, Art, and Power and Other Essays, 1989. 208 p.
9. Owens C. The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism // Foster, Hal. The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Washington: Bay Press, 1983. P. 57-82.
10. Pollock G. Vision, Voice and Power: feminist art history and Marxism. New York: Routledge, 1988. 452 p.
11. Rosler M. The Private and the Public, Feminist art in California // Artforum, 1977. September . P. 66-74.

**Список иллюстраций.**



Ил.1. Джуди Чикаго. Званый ужин. 1979. Бруклинский музей.

Ил.2. Джуди Чикаго. Званый ужин. 1979. Бруклинский музей. Фрагмент.



Ил.3. Джуди Чикаго. Званый ужин. 1979. Бруклинский музей. Фрагмент.



Ил.4. Мэри Келли. Послеродовые документы. 1973-1979.



Ил.5. Мэри Келли. Послеродовые документы. 1973-1979. Фрагмент.



Ил.6. Мэри Келли. Послеродовые документы. 1973-1979. Фрагмент**.**



Ил.7. Мэри Келли. Послеродовые документы. 1973-1979. Фрагмент.

1. Фостер Х., Краусс Р., Буа И., Бухло Б., Джослит Д., и др. / под ред. Фоменко А., Шестаков А., Ащеулова Е. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 614. [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же. С. 815. [↑](#footnote-ref-2)
3. Chicago J. Through The Flower: My Struggle as a Woman Artist. New York: Authors Choice Press, 2006. 276 p. [↑](#footnote-ref-3)
4. Kelly M. Imaging Desire. Cambridge: The MIT Press, 1998. 283 p. [↑](#footnote-ref-4)
5. Beauvoir S. The Second Sex. New York: Vintage, 2011. 832 p. [↑](#footnote-ref-5)
6. Friedan B. The Feminine Mystique. New York: W. W. Norton & Company, 2001. 592 p. [↑](#footnote-ref-6)
7. Millett K. Sexual Politics. New York: Columbia University Press, 2016. 416 p. [↑](#footnote-ref-7)
8. Брехт Б. Общие вопросы эстетики. // royallib.com

URL: http://royallib.com/book/breht\_bertold/obshchie\_voprosi\_estetiki\_stati\_zametki\_stihi.html (дата обращения: 13.05.2016). [↑](#footnote-ref-8)
9. Barrett M. Feminism and the Definition of Cultural Politics // Feminism, Culture and Politics. London: Lawrence and Wishart, 1982. P. 49. [↑](#footnote-ref-9)
10. Rosler M. The Private and the Public, Feminist art in California // Artforum. 1977. September. P. 68. [↑](#footnote-ref-10)
11. Хальбертсма М. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. С. 177. [↑](#footnote-ref-11)
12. Iskin R. Feminist Education at the Feminist Studio Workshop. New York: Crossing Press, 1980. P. 181. [↑](#footnote-ref-12)
13. Hammond H. Horse blinders // Heresies. 1980. № 9. P. 7. [↑](#footnote-ref-13)
14. Coward R. Female Desire. Denver: Paladin, 1984. P. 39. [↑](#footnote-ref-14)
15. Rosler M. Op. cit. P. 70. [↑](#footnote-ref-15)
16. Barry J., Flitterman S. Textual Strategies: The Politics of art-making // Academic Journal. 1980. № 21. P. 35. [↑](#footnote-ref-16)
17. Lippard L. Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s // Art Journal. 1980. Fall/Winter. P. 23. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ibid. P. 25 [↑](#footnote-ref-18)
19. Lacy S., Pruess L. International dinner party, 1979. URL: http://www.suzannelacy.com/international-dinner-party/ (дата обращения: 15.05.2016). [↑](#footnote-ref-19)
20. Chicago J. Op. cit. P. 54. [↑](#footnote-ref-20)
21. Butler C. WACK!: Art and the Feminist Revolution. / edited by Mark L. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007. P. 233. [↑](#footnote-ref-21)
22. Koplos J. The Dinner Party Revisited // Art in America. 2003. May. P. 75. [↑](#footnote-ref-22)
23. Chicago J. Op. cit. P. 194. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ibid. P. 196. [↑](#footnote-ref-24)
25. Butler C. Op. cit. P. 224. [↑](#footnote-ref-25)
26. Barrett M. Op. cit. P. 44. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ibid. P. 47. [↑](#footnote-ref-27)
28. Jones A. The ‘Sexual Politics’ of the Dinner Party: A Critical Context. // Reclaiming Female Agency. Eds. Norma Broude and Mary D. Garrard. Berkeley: University of California Press, 2005. P. 26. [↑](#footnote-ref-28)
29. Barrett M. Op. cit. P. 52. [↑](#footnote-ref-29)
30. Barry J., Flitterman S. Op. cit. P. 18. [↑](#footnote-ref-30)
31. Rosler M. Op. cit. P. 67. [↑](#footnote-ref-31)
32. Ibid. P. 68. [↑](#footnote-ref-32)
33. Ecker G. Feminist Aesthetics. Boston: Beacon Press, 1986. P. 124. [↑](#footnote-ref-33)
34. Barrett M. Op. cit. P. 51. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ecker G. Op. cit. P. 39. [↑](#footnote-ref-35)
36. Beauvoir S. Op. cit. P. 538. [↑](#footnote-ref-36)
37. Lauretis T. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Indianapolis: Indiana University Press, 2015. P. 358. [↑](#footnote-ref-37)
38. Chicago J. Op. cit. P. 174. [↑](#footnote-ref-38)
39. Barrett M. Op. cit. P. 54. [↑](#footnote-ref-39)
40. Pollock G. Vision, Voice and Power: feminist art history and Marxism // Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art. New York: Routledge, 1988. P. 263. [↑](#footnote-ref-40)
41. Lippard L. The Pains and Pleasures of Rebirth: Women’s Body Art // Art in America. 2012. December. P. 135. [↑](#footnote-ref-41)
42. Barrett M. Op. cit. P. 55. [↑](#footnote-ref-42)
43. Barrett M. Op. cit. P. 55. [↑](#footnote-ref-43)
44. Mullarkey M. The Dinner Party is a Church Supper: Judy Chicago at the Brooklyn Museum // Commonweal Foundation. 1981. № 8. P. 83. [↑](#footnote-ref-44)
45. Mullarkey M. Op. cit. P. 86. [↑](#footnote-ref-45)
46. Ibid. P. 89. [↑](#footnote-ref-46)
47. Butler C. Op. cit. P. 253. [↑](#footnote-ref-47)
48. Kelly M. Op. cit. P. 106. [↑](#footnote-ref-48)
49. Ibid. P. 106. [↑](#footnote-ref-49)
50. Kelly M. Op. cit. P. 119. [↑](#footnote-ref-50)
51. Butler C. Op. cit. P. 254. [↑](#footnote-ref-51)
52. Beauvoir S. Op. cit. P. 59. [↑](#footnote-ref-52)
53. Millett K. Op. cit. P. 81. [↑](#footnote-ref-53)
54. Friedan B. Op. cit. P. 73. [↑](#footnote-ref-54)
55. Friedan B. Op. cit. P. 128. [↑](#footnote-ref-55)
56. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. New York: GRIN Publishing, 2006. P. 12. [↑](#footnote-ref-56)
57. Barry J., Flitterman S. Op. cit. P. 31. [↑](#footnote-ref-57)
58. Kelly M. Postpartum Document. Berkley: University of California Press, 1999. P. 186. [↑](#footnote-ref-58)
59. Mulvey L. Op. cit. P. 21. [↑](#footnote-ref-59)
60. Ibid. P. 24. [↑](#footnote-ref-60)
61. Kelly M. Op. cit. P. 216. [↑](#footnote-ref-61)
62. Лакан Ж. Стадия зеркала, как образующая функцию Я, 1966. URL: http://psychic.ru/articles/modern/modern64.htm (дата обращения: 09.04.2017). [↑](#footnote-ref-62)
63. Кляйн М., Айзекс С., Райвери Дж., Хайманн П. / под ред. И.Ю. Романов. Развитие в психоанализе. М.: Академический проект, 2001. URL: <http://www.psychol-ok.ru/lib/klein/rvp/rvp_06.html> (дата обращения: 12.04.2017). [↑](#footnote-ref-63)
64. Там же. [↑](#footnote-ref-64)
65. Там же. [↑](#footnote-ref-65)
66. Там же. [↑](#footnote-ref-66)
67. Там же. [↑](#footnote-ref-67)
68. Кристева Ю. Время женщин // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. C. 124. [↑](#footnote-ref-68)
69. Там же. C. 138. [↑](#footnote-ref-69)
70. Lauretis T. Op. cit. P. 163. [↑](#footnote-ref-70)
71. Фрейд, З. Введение в психоанализ. Лекции. СПб: Наука, 1991. C. 394. [↑](#footnote-ref-71)
72. Там же. C. 398. [↑](#footnote-ref-72)
73. Kelly M. Op. cit. P. 169. [↑](#footnote-ref-73)
74. Ibid. P. 169. [↑](#footnote-ref-74)
75. Kelly M. Op. cit. P. 169. [↑](#footnote-ref-75)
76. Хальбертсма М. Указ. соч. С. 176. [↑](#footnote-ref-76)
77. Mulvey L. Op. cit. P. 28. [↑](#footnote-ref-77)
78. Ibid. P. 31. [↑](#footnote-ref-78)
79. Ibid. P. 32. [↑](#footnote-ref-79)
80. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Abingdon: Routledge, 2006. P. 153. [↑](#footnote-ref-80)
81. Lauretis T. Op. cit. P. 282. [↑](#footnote-ref-81)
82. Owens C. The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism // ed. Foster H. The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Washington: Bay Press, 1983. P. 67. [↑](#footnote-ref-82)
83. Kramer H. Art: Judy Chicago’s Dinner Party Comes to Brooklyn Museum // The New York Times. 1980. October. P. 62. [↑](#footnote-ref-83)
84. Ibid. P. 70. [↑](#footnote-ref-84)
85. Nochlin L. Why have there been no great women artists? // Women, Art, and Power and Other Essays. New York, 1989. P. 184. [↑](#footnote-ref-85)
86. Хальбертсма М. Указ. соч. С. 177. [↑](#footnote-ref-86)
87. Irigaray L. An Ethics of Sexual Difference. Trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell, 1993. P. 358. [↑](#footnote-ref-87)
88. Felski R. Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989. P. 98. [↑](#footnote-ref-88)
89. Felski R. Op cit. P. 99. [↑](#footnote-ref-89)