

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Факультет искусств

Направление 072500 «Дизайн»

Магистерская программа «Графический дизайн»

Чань Шуэнь

Влияние женского искусства на современный графический дизайн и его применение на примере графического сопровождения фестиваля Women of the World festival 2021

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель:

Член Союза художников России,

Член международной ассоциации

Искусствоведов (AIS: UNESCO),

Кандидат искусствоведения,

Доцент кафедры дизайна

Факультета искусств СПбГУ

Васильева Екатерина Викторовна

Член Союза дизайнеров России,

Старший преподаватель кафедры дизайна

Факультета искусств СПбГУ

Лапутенко Юлия Валерьевна

Санкт-Петербург

2020

Оглавление:

Введение

Глава 1. Феномен женских движений и проблема художественной системы.

1.1. Специфика женских движений и их программа на рубеже XIX – XX веков

1.2. Феномен женских движений в середине XX века

1.3. Общая характеристика женских движений второй половины XX века.

Глава 2. Феномен женского искусства и проблема его использования в художественном пространстве XX века.

2.1. Женское искусство и женское творчество во второй половине XIX – первые годы XX века.

2.2. Идея женского искусства в начале XX века.

2.3. Интернациональный авангард 1920-х - 1930-х годов: основные имена.

2.4. Женское искусство 1930-х годов: Art Deco и сюрреализм.

Глава 3. Женские образы и женское искусство второй половины XX века.

3.1. Идея женского искусства в 1940-е – 1960-е годы.

3.2. Женское искусство: флюксус и концептуальное искусство.

3.3. Женское искусство второй половины XX века: скульптура и акционизм.

Глава 4. Разработка проекта графического сопровождения для фестиваля Women of the World festival 2020.

Заключение

Список литературы

Заключение

Список литературы

Приложение

Введение

Данная работа посвящена созданию графического и теоретического проекта, связанного с оформлением и поддержкой фестиваля Women of the World festival 2020. Этот фестиваль нацелен на решение важной проблемы – привлечение внимания к положению и статусу женщин в общественном и художественном пространстве.

Эта проблема и это направление представляются важными: практически весь XX века прошел под знаком выступлений за женские права – как политические и социальные¹, так и права, связанные с положением женщин в художественном пространстве². Их работа, их творчество и их проекты часто оставались недооцененными. Положение женщин в обществе и положение женщин в художественной среде неоднократно становилось предметом масштабных исследований на протяжении XX века³.

Задача данного исследования – обратить внимание на проблему женского творчества в дизайне. С одной стороны, речь идет о практическом проекте – графическом сопровождении фестиваля Women of the World festival 2020, который сам по себе (как предполагается) должен привлечь внимание к женскому искусству, женскому творчеству и положению женщин в системе дизайна и искусства.

Важный компонент проекта – исследование, посвященное положению женщин в художественной среде: в искусстве и дизайне. Это исследование затрагивает вопросы истории женских движений в целом, а также рассматривает историю развития женского искусства или искусства, созданного женщинами. В современных исследованиях эти темы являются одними из наиболее востребованных направлений.

Данная работа преследует целый ряд **целей и задач**. Задача графического проекта – привлечь внимание к проблемам женского искусства и женского творчества, а также

¹ 廖雯. 女性艺术——女性主义作为方式【M】. 长春: 吉林美术出版社, 2019. [Ляо, В. Феминизм. Чанчунь: Издательство Цзилинь изобразительных искусств, 2019.]

² Chadwick W. Women, Art, and Society. London: Thames and Hudson, 1990.

³ 李文清, 身体的隐喻 — 中西女性艺术中的身体符号表达【D】. 长春: 东北师范大学, 2007. [Ли, В. Западное женское искусство. Чанчунь: Северо-восточный педагогический университет, 2007]

попытаться обозначить идею женского искусства через графические формы. Задача аналитической части – проследить развитие феномена женских движений и обозначить их воздействие на развитие женского искусства и дизайн-проектов, созданных женщинами.

Задачи работы:

- Исследование женских движений и их принципов.
- Изучение социального и художественного пространства XX века.
- Исследование социальной и художественной программы в области женского творчества.
- Исследование форм искусства и дизайна, созданного женщинами на протяжении XX века.
- Исследование творчества основных женщин-художниц XX века.
- Создание собственного проекта на основании исследованного аналитического и изобразительного материала.

Предметом исследования в данной работе являются основные женские движения и сформированные ими художественные предпочтения в области искусства XX столетия. Работа посвящена изучению направлений развития женского искусства на протяжении XX века.

Методика исследования. В рамках данного проекта рассматривается теоретический и изобразительный материал. В ходе подготовки проекта рассмотрены основные труды по выбранной теме – работы, посвященные проблемам женских движений XX века. Рассмотрены вопросы, посвященные проблемам женского искусства⁴. Также были собраны и изучены графические аналоги, исследование которых позволило сформировать собственную художественную программу.

⁴ Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160 – 189.; Armstrong C.; Zegher C. Women Artists at the Millennium. Cambridge: The MIT Press, 2006.; Bosley D. A Study of Gender and its Influence on Visual Design // Technical Communication Vol. 40, No. 3, 1993, pp. 543-547.; Chadwick W. Women, Art, and Society. London: Thames and Hudson, 1990.; Ignatofsky R. Women in Art: 50 Fearless Creatives Who Inspired the World. Berkeley: Ten Speed Press, 2019.; Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.; Deepwell K. Women Artists and Modernism. Manchester: University Press, 1998.; Marcus M. Women of the Avant-Garde 1920-1940. Louisiana Museum of Modern Art, 2013.; Grosenick U. Women Artists in the 20th and 21st Century. Cologne: Taschen, 2001.

Новизна исследования. В настоящий момент существует целый ряд исследований, посвященный проблеме женских движений XX столетия. Существует целый ряд исследований, рассматривающих творчество женщин-художников. В то же время, исследований, которые стремятся обозначить взаимосвязь женского искусства и женских движений крайне немного. А кроме того, практически нет исследований, рассматривающих историю женского дизайна, положение женщин в дизайне и женские или феминистические принципы в дизайне. Новизна данного исследования связана с обращением к этой теме.

Актуальность исследования. Проблема женского творчества является одной из самых обсуждаемых в современном академическом пространстве. Автор рассматривает свое исследование как одну из попыток обращения к данному дискуссионному пространству. Исследование обращается к темам, которые на протяжении последних лет находятся в центре внимания академического сообщества.

Возможность практического применения. Прикладная часть данного исследования может быть использована при организации фестивалей, посвященных женскому творчеству. Кроме того, графическая система, созданная в данном графическом проекте может быть использована как основа для проведения любых независимых фестивалей. Теоретическая часть и полученные в ней данные могут быть использованы для проведения дальнейших исследований в области истории и теории женских движений, а также в области исследований художественного пространства.

Состав работы. Данная работа состоит из двух основных частей – графической и теоретической. Прикладная часть представляет собой серию графических материалов, посвященных разработке и оформлению Women of the World festival 2020. Теоретическая часть представляет собой исследование, посвященное проблеме женских движений как социального и как художественного феномена. Она рассматривает специфику развития идей женских движений в контексте художественных течений и рассматривает их как феномен художественного пространства.

Основное содержание работы. Теоретическое исследование состоит из четырех глав, Введения и Заключения. Первая глава посвящена феномену женских движений, их появлению и развитию и проблеме их влияния на художественную среду. Во второй главе

рассматривается феномен женского искусства и проблема его использования в художественном пространстве XX века⁵.

В первой главе данного исследования рассмотрены вопросы, связанные с историей и развитием женских движений⁶. Это направление исследования представляется важным, поскольку именно выступления за социальные и политические права и свободы позволили сформировать особое отношение к женским движениями, к выступлениям на права женщин и к художественному пространству, созданному женщинами.

Первая глава посвящена исследованию наиболее заметных женских движений, она рассматривает этапы их развития и особенности их преобразования. Не ограниченные напрямую художественными программами, женские движения устанавливали основу развития женского искусства. Изучение женских социальных инициатив XIX и XX веков дает возможность составить последовательную картину развития женского искусства, позволяет определить идеологические и содержательные основы женского творчества.

Часто женское искусство оценивают в качестве феномена, существующего и развивающегося по собственным законам. Осознание специфики женского искусства в XX столетии происходило на фоне формирования женских движений. В связи с этим представляется важным обратить внимание на формирование идеологии женских движений, которая составила базовую платформу идентификации женского творчества.

Женские движения рубежа XIX – XX веков можно считать реакцией на социальное неравенство в Европе, Америке и Азии, ставшее объектом масштабной критики. Ранние женские движения (иногда их называют движениями «первой волны») были связаны с выступлениями за всеобщее избирательное право. Они видели своей целью устранение социального, политического и бытового неравенства⁷.

Женские движения XIX века были сопротивлением викторианскому мировоззрению. Разделение мужских и женских ролей предполагало понимание общественной сферы как исключительно мужской и частной сферы как исключительно женской. Реальные условия не всегда соответствовали этим стереотипам. Общественное

⁵ Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160 – 189.

⁶ Scott J. *Feminism and History*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

⁷ 方慧. 女性艺术特质解构与意识补偿 【D】，杭州：中国美术学院，2012. [Фан, Х. Сознание женского искусства. Ханчжоу: Китайская академия искусств, 2012.]

сознание отводило женщине место в домашней среде, помещая ее в рамки домашней обстановки.

Женские движения были, прежде всего, связаны с проблемой социального и политического равноправия⁸. Одним из направлений деятельности ранних женских движений стала реформа образования. Перспективы получения образования для мужчин и женщин в XIX столетии заметно различались. Это было связано не только с финансовыми возможностями или условиями законодательства, но и с социальными ожиданиями⁹.

Доминирующее значение в женских движениях XIX – начала XX века приобрели выступления за всеобщее избирательное право. Эти протесты были важной частью политической жизни Европы, Америки и Азии. Проблема политических прав была важной темой интернациональной политики и интернациональной политической повестки дня на протяжении второй половины XIX – начала XX веков¹⁰.

Следующий период женских движений соотносят с эпохой после Второй мировой войны. Его начало связывают со второй половиной 1940-х годов, в некоторых – с началом 1960-х. Риторика женских движений в послевоенный период заметно изменилась. Основные требования социальной и политической программы были достигнуты: в послевоенные годы речь шла о поиске новой идентичности.

Период 1940-х – 1980-х называют «второй волной» женских движений. Если первый период был сосредоточен на достижении всеобщего избирательного права, то женские движения второй волны были связаны с более широким кругом проблем – бытовых и социальных. Семья, трудовое право, фактическое неравенство, официальное правовое неравенство, специфика гендерной идентичности – эти вопросы обсуждались в рамках женских движений второй волны.

В 1960-е – 1970-е годы в разных странах была принята серия законодательных актов, ограничивающих сегрегацию женщин. Такие законы, в частности, были приняты в США. В 1968 году были утверждены постановления о незаконной сегрегации по признаку

⁸ Scott J. *Feminism and History*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

⁹ 廖雯. 女性方式及其“品牌” — 九十年代中国女性艺术的触点、误区及发展【J】. 美术界: 艺术论坛, 2000. [Ляо, В. Женский путь - развитие китайского женского искусства. Пекин: Мир искусства, 2000]

¹⁰ Freedman E. *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*. N.Y.: Ballantine Books, 2002.; Scott J. *Feminism and History*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

пола. В 1972 году принят закон о равноправии женщин в образовании. В 1974 был сформулирован и вышел закон о равных кредитных возможностях.

1970-е годы стали не только эпохой либерализации образования, но и временем, когда теория женских движений была допущена в университетскую и академическую среду. Считается, что первым университетом, открывшим программы по women's studies был университет Сан-Диего. В 1970-м году он ввел первые курсы и первые учебные программы, посвященные теории феминизма и женских движений. В 1972 году начал издаваться первый академический журнал, посвященный проблемам женских движений -- Feminist Studies.

Ранний академический феминизм задавался вопросами социального толка и вопросами положения женщин в мужской среде. Центризм мужского самосознания, сложившийся и существующий в традиционных и классических обществах был основным объектом критики ранних академических исследований¹¹. Первые академические курсы были предложены в рамках классических программ – таких как история, литература, искусства и философия.

В 1980-е годы развивалась теория, связанная с исследованиями знания и власти. Эта теория исходила из предположения, что знание является социальным конструктом. Частью этих исследований было изучение письма и языка. Теория женских движений исходила из предположения, что литература, язык и письмо на протяжении долгого времени были территорией мужского влияния и доминирования. Такие авторы как Юлия Кристева обращали внимание на безусловный мужской вектор многих языковых норм¹².

Вторая глава рассматривает феномен женского искусства и анализирует его в контексте художественного пространства первой половины XX века¹³. Женское искусство и специфика его оценки представляют собой не простую проблему. Некоторые исследователи полагают, что возможно говорить о специфическом женском искусстве или искусстве, созданном женщинами. Сторонники этой теории полагают, что на протяжении

¹¹ Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160 – 189.

¹² 王蕾. “他者”与“自我”——中国当代女性艺术的探寻【D】. 长春: 东北师范大中国当代女性艺术的审美特征研究【D】. 延吉: 延边大学, 2012. [Ван, Л. Исследование современного китайского женского искусства. Яньцзи: Университет Яньбянь, 2012.]

¹³ Deepwell K. Women Artists and Modernism. Manchester: University Press, 1998.

веков искусство, созданное женщинами, оставалось незамеченным. Женщин или не допускали к созданию произведений искусства, или их участие было анонимным.

Мы полагаем, что женское искусство представляет собой специфическое явление. Оно обладает особым характером и чертами¹⁴. Искусство, созданное женщинами, как правило чувственно, многослойно, оно использует сложные образы и, в силу этого, представляет собой специфический объект и интересный материал для исследования.

Во второй главе мы рассматриваем основные этапы развития женского искусства и дизайна на протяжении первой половины XX века. Наша задача – обратить основное внимание на специфику работ женщин-художниц и оценить особенности их творчества¹⁵. Эта задача представляется тем более важной, что развитие женского искусства и его осознание происходило на фоне развития женских движений XX века.

Формирование представлений о женском искусстве стало частью этого процесса: женское искусство и формирование новой женской идентичности оказались заметно переплетены¹⁶. Во второй главе рассматриваются основные процессы формирования женского искусства и основные имена второй половины XIX – начала XX веков. Рассматривается деятельность основных женщин-художниц XIX – начала XX веков, таких как Элизабет Виже-Лебрен, Ангелика Кауфман, Мари Эллиридер, художницы и музы круга Прерафаэлитов (Элизабет Сиддл и Джейн Моррис), Берта Моризо, Мари Кассат, Сюзанна Валадон, Мари Лорансен, Любовь Попова, Наталья Гончарова, Варвара Степанова, Ханна Хех, Соня Делоне, Ли Миллер, Джорджия О'Кифф, Фрида Кало и другие мастера.

Третья глава рассматривает феномен женского искусства во второй половине XX века. Во второй половине XX века искусство, созданное женщинами, стало заметным явлением¹⁷. К середине XX века были решены основные проблемы, связанные с равноправием женщин. Во многих странах Европы, Азии и Америки женщины получили равные права с мужчинами. Женские движения приобрели академический характер и были допущены в университеты. Основной темой стали рассуждения о женской

¹⁴ Heller N. *Women Artists: An Illustrated History*. New York: Abbeville Press, 2003.

¹⁵ Deepwell K. *Women Artists and Modernism*. Manchester: University Press, 1998.

¹⁶ 李文清, 身体的隐喻 — 中西女性艺术中的身体符号表达 【D】. 长春: 东北师范大学, 2007. [Ли, В. Западное женское искусство. Чанчунь: Северо-восточный педагогический университет, 2007]

¹⁷ Armstrong C.; Zegher C. *Women Artists at the Millennium*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

идентичности и о границах гендера. Важной темой женских движений второй половины XX века стала самоидентификация женщин.

Новые социальные реалии нашли свое отражение и в изобразительном искусстве¹⁸. Женское искусство стало более концептуальным. Часто оно обращалось к вопросам женской идентичности. Женское искусство развивалось в рамках концептуальных художественных движений, таких как флюксус и акционизм.

Третья глава рассматривает специфику женского искусства в 1940-е – 2000-е годы¹⁹. Женское искусство рассматривается через призму таких явлений как флюксус, интернациональный стиль²⁰, акционизм, скульптура, перформанс, концептуальное искусство и объектное искусство. В рамках третьей главы рассматриваются такие художники как Дора Маар, Беренис Аббо, Йоко Оно, Яеи Кусама, Луиз Буржуа и Марина Абрамович.

В четвертой главе представлено обоснование и описание графического проекта, посвященного Women of the World festival 2020.

¹⁸ Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.

¹⁹ Armstrong C.; Zegher C. Women Artists at the Millennium. Cambridge: The MIT Press, 2006.

²⁰ 李文清, 身体的隐喻 — 中西女性艺术中的身体符号表达 【D】. 长春: 东北师范大学, 2007.
[Ли, В. Западное женское искусство. Чанчунь: Северо-восточный педагогический университет, 2007]

Глава 1. Феномен женских движений и проблема художественной системы

На протяжении нескольких последних десятилетий проблема женского искусства и женского творчества вызывает особый интерес¹. В некоторых случаях искусство, созданное женщинами, воспринимают в единой системе искусства, рассматривая женское творчество как общее явление культуры. В других случаях, напротив, женское искусство оценивают как специфический феномен, существующий и развивающийся по своим собственным законам². Важным представляется тот факт, что осознание специфики женского искусства происходило на фоне формирования женских движений. В связи с этим представляется важным проследить формирование и развитие идеологии женских движений – идеологии, которая составила основу осознания женского творчества.

Женские движения неоднородны по своему характеру и условно могут быть разделены на три основные фазы³. Первый этап затрагивает рубеж XIX и XX веков, как правило, его связывают с политическими движениями – выступлением за всеобщее избирательное право⁴. Тем не менее, этот период имеет важное значение в процессе осознания женского искусства как явления. Второй этап связан с периодом 1960-х – 1980-х годов, он связан с обсуждением проблемы гендерных норм и осознанием роли женщины в обществе. Третий период связан с 1980-ми – 2000-ми годами и характеризуется установлением женских движений как глобального явления.

Данная глава посвящена рассмотрению и исследованию основных женских движений, этапам их развития, их программ и особенностям. Не ограниченные напрямую художественными программами, женские движения, тем не менее, устанавливали основу развития женского искусства и его осознания. Последовательное изучение женских

¹ 贾方舟. 自我探寻中的女性话语——90年代中国女性艺术扫描 [J]. 美术研究: 1996. [Цзя, Ф. Исследования китайского женского искусства 1990-х годов. Пекин: Исследования искусства, 1996]

² Armstrong C.; Zegher C. Women Artists at the Millennium. Cambridge: The MIT Press, 2006.

³ 廖雯. 1990年以来作为当代艺术问题的女性艺术 [J]. 美苑: 2004. [Ляо, В. Женское искусство в рамках исследования современного искусства с 1990 года. Шанхай: Мэйюань, 2004]

⁴ Ibid.

движений XIX и XX веков позволяет составить более полную картину женского искусства⁵, дает возможность осознать смысловые и идеологические основы женского творчества.

1. Специфика женских движений и их программа на рубеже XIX – XX веков

Женские движения XIX – начала XX веков можно считать реакцией на социальное неравенство, которое сложилось в Европе, Америке и Азии и которое стало объектом последовательной критики. Как правило, ранние женские движения (иногда их называют движениями «первой волны») были связаны с выступлениями за всеобщее избирательное право, или видели своей целью устранение бытового неравенства⁶.

Женские движения XIX века во многом были сопротивлением викторианскому мировоззрению, которое предполагало разделение мужских и женских ролей. Это разделение предполагало понимание общественной сферы как исключительно мужской и частной сферы как исключительно женской не смотря на то, что реальные условия не всегда соответствовали этим стереотипам. Тем не менее, общественное сознание отводило женщине место в домашней среде, помещая ее в рамки домашней обстановки и предполагая, что задача женщины – заниматься домом и детьми⁷.

Этот образ в меньшей степени присутствовал в плакатной графике, где предпочтение часто было отдано другим женским типам. Например, образы, созданные Тулуз-Лотреком были далеки от домашнего идеала и создавали образ богемной героини⁸. То же можно сказать и о персонажах, созданных в графике Альфонса Мухи. Его героини – светские персонажи, которые, скорее, противостояли викторианской норме, чем следовали ей⁹. Сфера, где викторианский стереотип дал о себе знать – книги, журналы и издания по домоводству и связанная с ними графика. В качестве примера можно привести

⁵ 廖雯. 女性方式及其“品牌” — 九十年代中国女性艺术的触点、误区及发展 [J]. 美术界: 艺术论坛, 2000. [Ляо, В. Женский путь - развитие китайского женского искусства. Пекин: Мир искусства, 2000]

⁶ Crawford E. The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide, 1866–1928. London: Routledge, 1999.

⁷ Scott J. Feminism and History. Oxford: Oxford University Press, 1996.

⁸ 文秀珍. 女性方式的误区 [J]. 美术界: 1997, 131 (4): 16. [Вэнь, С. Непонимание женского образа. Сиань: Художественный круг, 1997]

⁹ Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10 - 29.

целую категорию книг – книги по ведению домашнего хозяйства, которая появляется в XIX столетии. Одним из примеров были книги Сары Стинки Эллис, произведения которой можно считать важным примером викторианской риторики.

До середины XIX столетия женские движения были эпизодическим явлением и не оказывали решающего воздействия на политические процессы. В 1843 году в Шотландии Мэрион Рид опубликовала одну из первых книг, посвященную проблемам женского равноправия. Другое обращение было связано с именем Кэролайн Нортон. Она выступала за изменения в законодательстве и обсуждала вопросы вступления и расторжения брака. Полагают, что ранние женские движения стали источником вдохновения для Флоренс Найтингейл¹⁰.

Одним из направлений деятельности ранних женских движений стала реформа образования¹¹. Возможности получения образования для мужчин и женщин в XIX столетии были резко различны. Это было связано не только с финансовыми возможностями или законодательными условиями, но и с социальными ожиданиями¹². Усилия инициаторов движений в поддержку женского образования привели к тому, что некоторые высшие школы Великобритании (прежде всего – Бэдфорд колледж и Королевский колледж) начиная с середины XIX столетия начали предлагать отдельные образовательные программы для женщин. Во второй половине 1840-х годов можно говорить о первых примерах успешного женского Высшего образования.

Элизабет Блеквел в 1840-е годы получила образование в Медицинском Колледже в Нью-Йорке. Случай Блеквел был уникальным: правление Колледжа не знало, как отреагировать на заявление будущей студентки принять ее на курс. Столкнувшись в первый раз с подобным прецедентом, руководство Колледжа провело голосование среди 150 студентов, согласны ли они принять в свои ряды будущих медиков женщину. Учащиеся колледжа ответили согласием и Элизабет Блеквел была принята на курс.

¹⁰ Bostridge M. Florence Nightingale: The Woman and Her Legend. London: Viking, 2008.

¹¹ 孙欣. 中国女性主义艺术的图像与观念【D】. 北京: 中国艺术研究院, 2007. [Тайя, С. Образы и концепции китайского феминистского искусства. Пекин: Китайская академия искусств, 2007]

¹² 王菲. 独自造境——中国当代油画艺术中女性自我意识体现 [D]. 武汉: 华中师范大学, 2014. [Фэй, В. Воплощение женского самосознания в современном китайском искусстве масляной живописи. Ухань: Центральный китайский педагогический университет, 2014.]

Как отмечалось выше, главными направлениями ранних женских движений были выступления за всеобщее избирательное право¹³, борьба с экономическим и социальным неравенством. В 1848 году Лукреция Мотт и Элизабет Кэди Стэнтон провели в штате Нью-Йорк конвенцию о правах женщин. Их усилия были также направлены на работу с религиозными текстами, которые, как полагают, были сосредоточены на доминирующем положении мужчин, сводя роль женщин к периферийным персонажам¹⁴.

В начале XX века в странах Европы и Америки в повседневный обиход вошел термин «феминизм». Он подразумевал выступления за женские права и не содержал в себе отрицательный радикальный оттенок¹⁵. Термин «феминизм» обсуждался и использовался на бытовом уровне для обозначения круга проблем, связанных с избирательным правом, экономическими и социальными правами женщин. В начале XX века складывается целый круг женских организаций, занимающихся вопросами женского образования, прав и свобод. В первые годы XX века существовали и действовали такие организации как Национальная партия женщин (США), Национальная американская ассоциация женских избирательных прав, Американская женская ассоциация университетов, Национальная лига профсоюзов (США), Международная лига женщин на мир и свободу и другие организации.

Центральное место в женских движениях XIX – начала XX века играли движения за всеобщее избирательное право. Эти выступления были важной частью политической жизни Европы, Америки и Азии¹⁶. Проблема формальных политических прав была важной темой интернациональной политики и интернациональной политической повестки дня на протяжении нескольких последних столетий. Эта проблема с новой актуальностью возникла в годы Великой французской революции, дав важный пример женского участия в революционном и политическом движении. Основная проблема заключалась в том, что взгляды различных участниц движения на методы и тактику движения, а в некоторых случаях – взгляды на конечные цели резко отличались. Это создавало безусловные

¹³ 方慧. 女性艺术特质解构与意识补偿 【D】，杭州：中国美术学院，2012. [Фан, Х. Сознание женского искусства. Ханчжоу: Китайская академия искусств, 2012.]

¹⁴ Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. вып. 4. С. 175-186.

¹⁵ Scott J. Feminism and History. Oxford: Oxford University Press, 1996.

¹⁶ 徐虹. 女性：美术之思 [M]. 广西：广西师范大学出版社，2003. [Сюй, Х. Женщины: мысли об изобразительном искусстве. Гуанджоу: Национальный Университет, 2003.]

сложности как в идентификации женских движений, так и в достижении конкретных целей.

В начале XX века, после смерти королевы Виктории началась так называемая Эдвардианская эра. Она принесла иные ценности, на фоне которых викторианский образ жизни и викторианский образ домохозяйки казались излишне консервативными¹⁷. Считается, что на общем фоне женский образ стал более гедонистическим и более независимым. Если в этот период и возможно говорить об освобождении женщин – как правило, это освобождение от общих стереотипов.

Считается, что с 1908 года последовательно начал употребляться термин «суфражистки» -- сначала в ироничном смысле, но постепенно он объединил женщин, выступающих на избирательное право и социальное равноправие¹⁸. Начало XX века – это время более активных выступлений, связанных с уличными протестами и демонстрациями, часто радикального толка. Тем не менее, радикальные публичные выступления позволили привлечь внимание к выступлениям за женские права, к движению суфражисток и женским движениям в целом.

Во время Первой мировой войны социальное положение женщин заметно изменилось. Потери в годы войны изменили интернациональный демографический фон. Многие женщины, столкнувшись с необходимостью поддерживать семью были вынуждены работать: это изменило их социальный статус и положение в системе общества¹⁹. Женские движения приобрели новый смысл: с одной стороны, продолжилось выступление за всеобщее избирательное право (в первые годы XX века избирательное право стало завоеванием в очень небольшом количестве стран), с другой, общие настроения стали более консервативными и ориентированными на традиционные ценности. В период с 1915 по 1945 годы практически во всех государствах Европы женщины получили равное избирательное право наравне с мужчинами.

2. Феномен женских движений в середине XX века

¹⁷ 廖雯. 女性艺术——女性主义作为方式【M】. 长春: 吉林美术出版社, 2019. [Ляо, В. Феминизм. Чанчунь: Издательство Цзилинь изобразительных искусств, 2019.]

¹⁸ Hannam J. Auchterlonie M.; Holden K. International encyclopedia of women's suffrage London: Abc-Clio, 2000

¹⁹ 岛子. 女蜗之灵【M】. 珠海: 珠海出版社, 1999. [Тао, Б. Дух женского искусства. Чжухай: Издательство Чжухай, 1999.]

Следующий период развития женских движений связывают с временем после Второй мировой войны. В некоторых случаях его начало связывают со второй половиной 1940-х годов, в некоторых – с началом 1960-х. В любом случае очевидно, что риторика женских движений в послевоенный период заметно изменилась. Основные требования социальной и политической программы были достигнуты и в послевоенные годы речь в большей степени шла о новой идентичности²⁰, нежели о достижении новых прав и свобод.

В некоторых случаях период 1940-х – 1980-х (или 1960-х – 1980-х) называют «второй волной». В отличие от первого периода, сосредоточенного на достижении всеобщего избирательного права, женские движения второй волны были связаны с более широким кругом проблем – бытовых и социальных²¹. Семья, трудовое право, фактическое неравенство, официальное правовое неравенство, специфика гендерной идентичности – этот круг вопросов обсуждался в рамках и программах женских движений второй волны.

Вторая волна женских движений стала своеобразной реакцией на события Второй мировой войны. В годы Второй мировой войны произошла заметная мускулизация женщин: они выполняли тяжелую работу, работали на нужды фронта и т.д. В послевоенный период произошел обратный процесс: многие женщины потеряли свои рабочие места и трудовые преимущества и оказались изолированы в системе домашнего хозяйства. Послевоенный женский идеал, предложенный обществом – это образ домохозяйки, занимающейся ведением хозяйства, семьей и детьми.

Послевоенное общество обратилось к традиционным ценностям и идеализировало домашнюю жизнь. Симона де Бовуар обращала внимание на то, что в патриархальном обществе, в том числе – сложившимся после второй мировой войны, женщин воспринимали как «Другое». Взгляд Симоны де Бовуар оказался важным не только для установления мировоззрения женских движений, но и для определения феномена «Другого»²² -- важнейшей категории в философии послевоенного времени. В

²⁰ Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160 – 189.

²¹ 陶咏白, 李提. 失落的历史——中国女性绘画史 [M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2000. [Tao Ю., Ли Т. История китайской женской живописи. Чанша: Издательство хунаньских изобразительных искусств, 2000.]

²² 邹建平. 女性与艺术生态自述第 13 辑 【川】. 长沙: 湖南美术出版社, 1997. [Цзоу Ц. Женщины и искусство. Чанша: Издательство Хунань Файн Артс, 1997.]

своей книге «Второй пол»²³, опубликованной в 1949 году, она обратила внимание на то, что идеология многих предшествующих десятилетий имела мужской вектор и рассматривала мужское мировоззрение как норму.

Важной датой в рамках этого периода стал 1963 год. В этом году Президентская комиссия по положению женщин (США) при президенте Джоне Кеннеди выпустила доклад о гендерном неравенстве²⁴. Администрация президента Кеннеди сделала права женщин ключевым вопросом Нового курса американской политики. Кеннеди учредил специальную Комиссию, председателем которой стала Элеонор Рузвельт. По итогам работы комиссии был подготовлен доклад, который рекомендовал изменить неравенство путем экономической поддержки и предоставлением социальных свобод. В частности, доклад рекомендовал предоставить оплачиваемый декретный отпуск, обеспечить помощь в уходе за детьми и расширить доступ к образованию. Доклад также обращал внимание на недовольство женщин своим положением и привел к формированию местного и государственного управления – появлению системы государственных женских организаций²⁵.

В 1963 году вышел принципиально важный трактат, оказавший заметное влияние на развитие женских движений и их риторики: книга Бетти Фридан «Загадка женственности»²⁶. Труд Бетти Фридан исходил из наблюдения, что женщины, не смотря на относительный финансовый и социальный комфорт чувствовали себя неустроенными, нереализованными и несчастливыми. Книга была написана под влиянием и впечатлением от «Второго пола» Симоны де Бовуар. Книга Фридан была написана по результатам опросов, проведенных в Смит-Колледже. Опрос показал, что женщины, игравшие заметные роли дома или на работе больше удовлетворены собственной жизнью чем те, чье положение было менее заметным. Ущемленное положение женщин вело к нарушению женственности²⁷.

²³ Beauvoir, Simone de. *The Second Sex* (1949). New York: Alfred A. Knopf, 1971.

²⁴ Scott J. *Feminism and History*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

²⁵ 耿幼壮. 女性艺术【M】. 北京: 人民美术出版社, 2003. [Генг, Е. Женское искусство. Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2003.]

²⁶ Friedan B. *The Feminine Mystique*. New York: Norton, 1963.

²⁷ 李建群. 西方女性艺术研究【M】. 济南: 山东美术出版社, 2006. [Ли, Ц. Западное женское искусство. Цзинань: Шаньдун Файн Артс, 2006.]

Фридан обратила внимание на то, что образ традиционной семьи, которой активно продвигался в послевоенной Европе и Америке, способствовал распространению и укоренению чувства неудовлетворенности. Содержание книги и ее направленность оказали заметное влияние на последующее развитие женских движений²⁸. Некоторые положения, исследования и наблюдения книги были использованы, в частности, в правительственном докладе Президентской комиссии по положению женщин.

В 1960-е – 1970-е годы была принята целая серия законов, ограничивающая сегрегацию женщин. В частности, такие законы были приняты в США. В 1968 году были приняты законодательные акты о незаконной сегрегации по признаку пола. В 1972 году был принят закон о равноправии женщин в образовании. В 1974 был сформулирован и вышел закон о равных кредитных возможностях. В 1975 году было принято постановление, обязывающее военные академии принимать женщин наравне с мужчинами.

1970-е годы стали не только временем либерализации образования, но и периодом, когда теория женских движений оказалась допущена в университетскую среду²⁹. Считается, что первым в этом ряду был университет Сан-Диего, который в 1970-м году ввел первые курсы и первые учебные программы, посвященные теории феминизма и женских движений. В 1972 году начал издаваться первый академический журнал, посвященный проблемам женских движений -- Feminist Studies. В 1970-е – 1980-е годы произошел рост учебных курсов и программ, посвященных проблемам женских движений. В 1990 году в университете Эмори была открыта первая программа PhD, посвященная проблемам женских движений³⁰.

Тем не менее, реакция на эти академические курсы со стороны представителей классического образования, была неоднозначной³¹. В новых курсах и программах, посвященных женским движениям и женской идентичности видели, скорее, политический вектор, нежели последовательные академические исследования.

²⁸ 耿幼壮. 女性艺术 【M】. 北京: 人民美术出版社, 2003. [Генг, Е. Женское искусство. Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2003.]

²⁹ Spender D. Feminist Theorists: Three centuries of key women thinkers, Pantheon, 1983.

³⁰ Scott J. Feminism and History. Oxford: Oxford University Press, 1996.

³¹ 李建群. 西方女性艺术研究 【M】. 济南: 山东美术出版社, 2006. [Ли, Ц. Западное женское искусство. Цзинань: Шаньдун Файн Артс, 2006.]

Политические цели феминистского движения оказались в противоречии с профессиональным академическим феминизмом 1990-х годов.

Ранний академический феминизм в большей степени задавался вопросами социального толка и вопросами положения женщин в мужской среде. Центризм мужского самосознания, сложившийся и существующий в традиционных и классических обществах был основным объектом критики ранних академических исследований³². Первые академические курсы были предложены в рамках классических программ – таких как история, литература, искусства и философия³³.

Начиная со второй половины 1970-х годов академический феминизм оказался под влиянием идей пост-модернизма, в частности, под влиянием работ Жана Франсуа Лиотара³⁴. Его идея о крахе «великих нарративов» была созвучна риторике женских движений. Основными темами обсуждения стала проблема и механизм власти – тема, установившаяся под влиянием работ Мишеля Фуко³⁵. Другое направление исследований было связано с изучением идентификации, самоидентификации и гендера. Существенный фокус в рамках данных исследований был сделан на проблеме языка³⁶, социальной гегемонии. Общим итогом этих исследований было понимание того, что такие явления как идентичность и гендер были не безусловными врожденными характеристиками, а приобретенным социальным конструктом.

Феминистская академическая теория была связана с таким явлением как социальная и гендерная дискриминация³⁷. Ранняя теория «женских исследований» была связана с именами таких авторов как Симона де Бовуар и Патриция Хилл Коллинз. В частности, Патриция Хилл Коллинз сформулировала концепцию доминирования, которая

³² Spender D. *Feminist Theorists: Three centuries of key women thinkers*, Pantheon, 1983.

³³ 刘慧英. 遭遇解放——1890—1930年代的中国女性【川】. 北京: 中央编译出版社, 2005. [Лю, Х. Освобождение китайских женщин в 1890-х и 1930-х годах. Пекин: Центральная компиляция Пресс, 2005.]

³⁴ Лиотар Ж.-Ф. *Состояние постмодерна*(1979). М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.

³⁵ Фуко М. *Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности*. М.: Магистериум-Касталь, 1996.

³⁶ 李建群. 西方女性艺术研究【M】. 济南: 山东美术出版社, 2006. [Ли, Ц. Западное женское искусство. Цзинань: Шаньдун Файн Артс, 2006.]

³⁷ Spender D. *Feminist Theorists: Three centuries of key women thinkers*, Pantheon, 1983.

определяла такие категории как гендер и классовую принадлежность инструментом социальной манипуляции и давления.

В 1980-е годы развивалась теория, связанная с исследованиями знания и власти. Эта теория исходила из предположения, что знание является социальным конструктом. Центральный пункт этой теории сводился к тому, что знание на протяжении долгого времени исходило из привилегии доминирующих групп, игнорируя или маргинализируя. Производство знания стало частью политики производства правды.

Частью этих исследований было изучение письма и языка³⁸. Теория женских движений исходила из предположения, что литература, язык и письмо на протяжении долгого времени были территорией мужского влияния и доминирования. Такие авторы как Юлия Кристева обращали внимание на безусловный мужской вектор языка полагая, что подобная установка корректирует изначально нейтральное значение.

Важным аспектом женских исследований стали, в том числе, исследования дизайна³⁹. Исследователи исходили из предположения, что пол и гендер может быть тем фактором, который влияет на восприятие и представление реальности. Исследования дизайна в данной области исходят из того, что мужчины и женщины используют разные изобразительные конструкции. В частности, исследование Деборы Босли⁴⁰ показывает, что мужское и женское восприятие выбирает разные формы. Мужчины отдают предпочтение более угловатым конструкциям: они скорее выбирают квадраты, прямоугольники, графику, обозначающую направление. Мужское видение, как правило, выбирает более агрессивную позицию и более агрессивную форму.

Женская аудитория, напротив, обнаруживает интерес к более мягким округлым формам и элементам. Исследование Босли исходит из предположения, что женщины выбирают сетевую, а не иерархическую систему. Женский взгляд, связанный с привилегией округлых очертаний, ориентирован на инклюзивную систему. В то время как мужское видение и мужской взгляд исходит из преимущества иерархической системы и

³⁸ Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. вып. 1. С. 4–33.

³⁹ Deepwell K. Women Artists and Modernism. Manchester: University Press, 1998

⁴⁰ 岛子. 女蜗之灵 【M】. 珠海: 珠海出版社, 1999. [Тео, Б. Дух женского искусства. Чжухай: Издательство Чжухай, 1999.]

иерархической конструкции⁴¹. Исследования Деборы Босли исходят из предположения, что специфика женского и мужского взгляда может быть реализована и в дизайне⁴².

3. Общая характеристика женских движений второй половины XX века

Женские движения второй половины XX века в целом связаны с последовательной радикализацией движения⁴³. В истории женских движений этот период получил название третьей и четвертой волны или пост-феминизма. Новые женские движения в большей степени были связаны с деятельностью меньшинств и маргиналий. Представители новых женских движений полагали, что переоценили опыт представительниц среднего класса и его академическое представление. Специфика новых движений заключалась в том, что они во многом противостояли убеждениям и действиям феминизма первой и второй фаз. Новую волну женских движений также характеризовало противостояние различных течений и школ внутри движения: они различались не только по своим устремлениям и методам, но и своими взглядами на разделения женского и мужского⁴⁴.

Женские движения второй половины XX века опирались на достижения в области гражданских прав. Они использовали идею личности, разнообразия, индивидуализма, но более широко понимали роль и значение женских движений. Еще одной особенностью движений нового поколения было обращение к новой аудитории и использование новых средств. Вместо университетской среды как площадки и аудитории, которая была главным адресатом женских движений второй волны, новое поколение обращалось к более широким массам и использовало платформу социальных медиа.

Во многом гендерное равенство уже было достигнуто в предыдущие периоды, и дальнейшие попытки развивать движение в этом направлении не имели принципиального смысла. Феминизм третьей и четвертой волн был сформирован как территория личного комфорта, как возможность выступать не столько на коллективные, сколько за индивидуальные права. Новые женские движения были построены на

⁴¹ Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

⁴² 廖雯. 不再有好女孩——美国女性 [艺术家访谈录 【M】]. 石家庄: 河北教育出版社, 2002. [Ляо, В. Записи интервью с художницей. Шицзячжуан: Hebei Education]

⁴³ Freedman E. No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women. N.Y.: Ballantine Books, 2002.

⁴⁴ 岛子. 女蜗之灵 【M】. 珠海: 珠海出版社, 1999. [Тяо, Б. Дух женского искусства. Чжухай: Издательство Чжухай, 1999.]

выражении женского опыта. Идея заключалась в том, чтобы найти собственный путь для своего поколения.

Женские движения новой волны оказались сфокусированы на постструктуралистской теории⁴⁵. Постструктуралистский женский феминизм рассматривал привычное полярное деление на мужское-женское как условную конструкцию полагая, что подлинное деление сложнее и не сводится к простому противопоставлению. Постструктуралистская теория затрагивала не только вопросы социальной идентификации или пола, но и языка, полагая, что конструкты языка лишь приблизительно отражают картину мира.

Женские движения нового поколения, которые часто связывают с так называемой «четвертой волной» связаны с обращением к феминизму а целом и с академическим феминизмом в частности⁴⁶. Это одна из причин, по которой темы, связанные с женскими движениями, представляются важными и вовлеченными в актуальную научную дискуссию. Женские движения четвертой волны видят своей целью справедливость. Новая волна женских движений обращает внимание на то, что многие проблемы, казавшиеся решенными, продолжают существовать. Многие факты неравенства, устраненные на законодательном уровне, тем не менее, продолжают существовать в реальности. Многие примеры гендерного шовинизма сохраняются в завуалированной форме: эти проблемы требуют вмешательства и решения.

В женских движениях новой волны особое внимание уделяется проблеме правосудия. Эти движения, в частности, обращают внимание на то, что в разных областях искусства – таких как дизайн, фотография, кино сохраняется доминирование мужского вектора и мужского взгляда. Одна из задач новых женских движений – решить эту проблему. Новая волна женских движений также направлена на развенчание стереотипа женственности, сложившегося в средствах массовой информации.

Новейшие женские движения также иногда описывают термином пост-феминизм. Пост-феминизм исходит из предположения, что многие требования второй и третьей волн достигнуты. Они выступают против радикализации женских движений, пытаясь сохранить деятельность женских движений в академическом и правовом поле. Новейшие женские движения можно понимать как критический способ восприятия изменившихся отношений

⁴⁵ Spender D. *Feminist Theorists: Three centuries of key women thinkers*, Pantheon, 1983.

⁴⁶ Freedman E. *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*. N.Y.: Ballantine Books, 2002.

между массовой культурой, феминизмом и женственностью. Пост-феминизм исходит не только из представлений и интересов доминирующих групп, но и из предпочтений маргинальных сообществ.

Термин пост-феминизм остается спорным, поскольку он предполагает, что цели, обозначенные на более ранних этапах, достигнуты. В то же время, как сторонниками, так и противниками женских движений признается тот факт, что декларация многих прав и свобод, декларация финансового и социального равноправия остается мифом. Не смотря на академическую поддержку, многое в новейших женских движениях связано с сопротивлением радикализации исследовательских программ.

Одна из теорий, связанная с пост-феминизмом – объединение полов и их социальных программ, а не попытка их разделения. Новейшие течения также обращают внимание на ту часть женской аудитории, которая в целом поддерживает идеи свободы и равноправия, но не считает себя представителями феминистических движений. Пост-феминизм также исходил из возможности принимать и использовать некоторые конструкты массовой культуры⁴⁷, видя в них форму естественного развития событий. Многие проекты, предложенные средствами массовой информации, рассматривают как пост-феминистский продукт⁴⁸.

В рекламе и графическом дизайне продукт эпохи пост-феминизма обладает своими особенностями. Его специфика связана с тем, что он ориентирован на работающих и самостоятельно зарабатывающих женщин. В отличие от графической продукции предыдущих поколений, связанной, как правило с мужскими предпочтениями и мужским выбором, в новейших условиях женщины часто делают выбор сами. Это определяет специфику рекламных и графических проектов, которая воспринимается, прежде всего, женской аудиторией⁴⁹, ориентируется на них и опирается на их предпочтения. Эту особенность рекламной и графической продукции можно считать одним из итогов женских движений на современном этапе.

⁴⁷ Gill R. Postfeminist media culture. Elements of a sensibility // European Journal of Cultural Studies. 2007, N 10 (2). P. 147–166.

⁴⁸ 廖雯. 女性艺术——女性主义作为方式【M】. 长春: 吉林美术出版社, 2019. [Ляо, В. Феминизм. Чанчунь: Издательство Цзилинь изобразительных искусств, 2019.]

⁴⁹ Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / Международный журнал исследований культуры, № 1 (26), 2017, с. 215—245.

Глава 2. Феномен женского искусства и проблема его использования в художественном пространстве XX века

Идея женского искусства и особенности его оценки представляют собой не простую проблему¹. Некоторые исследователи полагают, что возможно говорить о специфическом женском искусстве или искусстве, созданном женщинами. Сторонники этой теории полагают, что на протяжении веков искусство, созданное женщинами, оставалось незамеченным, не вписываясь в существующую традицию. Создание объектов искусства женщинами не было принято, архитекторами, дизайнерами и художниками, как правило, выступали мужчины. Женщин или не допускали к созданию произведений искусства, или их участие было анонимным.

Другая теория исходит из предположения, что между «мужским» и «женским» искусством не существует принципиальной разницы. Искусство оценивается качеством создания и своей художественной ценностью, а не полом или гендерной принадлежностью. Сторонники этого подхода исходят из стремления видеть искусство единой системой. Однако этот подход не учитывает тех различий, которые складываются исторически, традиционно или зависят от гендерной принадлежности. С нашей точки зрения это ограничивает восприятие искусства и его возможности.

Мы исходим из предположения, что женское искусство представляет собой специфическое явление. Оно обладает специфическим характером и особыми чертами², которого не было у искусства мужского. Искусство, созданное женщинами, как правило чувственно, многослойно, использует сложные образы и в силу этого представляет собой специфический объект и интересный материал для исследования³.

В данной главе рассматриваются основные этапы развития женского искусства и дизайна на протяжении первой половины XX века. Наша задача – обратить основное внимание на специфику работ женщин-художниц и оценить особенности их творчества.

¹ Armstrong C.; Zegher C. Women Artists at the Millennium. Cambridge: The MIT Press, 2006.

² 胡经之《文艺美学》，北京大学出版社1989 [Ху, Ц. Эстетика искусства. Пекин: Пекинского университета, 1989.]

³ Bosley D. A Study of Gender and its Influence on Visual Design // Technical Communication Vol. 40, No. 3, 1993, pp. 543-547.

Эта задача представляется тем более важной, что развитие женского искусства и осознание женского искусства происходило на фоне развития женских движений XX века. Формирование представлений о женском искусстве стало частью этого процесса: женское искусство и формирование новой женской идентичности оказались заметно переплетены.

2.1. Женское искусство и женское творчество во второй половине XIX – первые годы XX века

На протяжении веков женщины продолжали заниматься искусством и были частью мира искусства, не смотря на то, что часто сталкивались с проблемой гендерных предрассудков. Современный взгляд на женское искусство формирует взгляд несколько отличный от того, который формировался на протяжении веков: в нем предпринята попытка учитывать как значение женщин-создателей искусства⁴ (художников, искусствоведов, меценатов), так и рынка, где женщины всегда оставались важной частью аудитории и важными потребителями⁵.

Начиная с эпохи Ренессанса и в XVII-XVIII веках в Европе появилось много женщин, которые занимались искусством⁶. В XVII столетии широкой известности добилась такая художница как Софонисба Ангвиссола – итальянский мастер, известная как одна из первых женщин-художниц в эпоху Ренессанса. Она работала в Милане, затем была приглашена к Испанскому двору. Она создавала придворные портреты, в том числе – короля, королевы и членов королевской семьи⁷.

В XVIII особую известность приобрела Элизабет Виче-Лебрен. Она жила и работала во Франции во второй половине XVIII – начале XIX века и была известна как мастер светского портрета. Виче-Лебрен училась изобразительному искусству у своего отца, затем брала частные уроки. Она писала портреты многих влиятельных людей Франции и пользовалась их поддержкой. В 1783 году Элизабет Виче-Лебрен была избрана членом

⁴ Brown B.; Arlene R. Exposures: Women and their Art. Pasadena: New Sage Press, 1989.

⁵ Chadwick W. Women, Art, and Society. London: Thames and Hudson, 1990.

⁶ 黄石. 什么是设计之美[J]. 装饰与设计, 1993. [Хуан, Ш. В чем красота дизайна. Шанхай: Декорирование и дизайн, 1993.]

⁷ Pollock G. Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive. London: Routledge, 2007.

Коралевской академии живописи и скульптуры, став одной из первых женщин-художниц, занимавших высокую официальную должность.

Одним из известных примеров была и Ангелика Кауфман⁸, которая была одним из членов Английской академии художеств. Родившаяся в Швейцарии, свою карьеру она сделала в Лондоне, а затем провела несколько лет в Риме. Тем не менее, не смотря на отдельные примеры участие женщин в искусстве, они принимали лишь незначительное участие в художественном процессе.

Вторая половина XVIII и произошедшая во Франции революция дали женщинам новые возможности в области искусства⁹. Например, в 1791 году Парижский Салон дал возможность выставлять свои произведения тем художникам, которые не были членами Академии художеств. Исчезновение этого ограничения позволило женщинам-художницам демонстрировать свои работы на ежегодной официальной выставке. Кроме того, такие мастера как Жак-Луи Давид и Жан-Батист Грез принимали в ученики и женщин. Это позволило значительно упрочить положение женщин-художниц в искусстве.

На протяжении XIX века положение женщин, признанных в сфере искусства совершенствовалось на протяжении всего столетия. Появилось целое поколение женщин, которые были тесно связаны с искусством и занимались живописью¹⁰. Одной из них была французская художница Мари-Дениз Вильер, которая была одним из мастеров французского классицизма. В основном, она рисовала портреты, некоторые из которых выставлялись и получали призы на Парижском Салоне.

Немецкая художница Мари Эллинридер была известна своими работами на религиозные сюжеты. Она родилась в семье художников и, как полагают, была одной из первых женщин, закончивших художественную академию в Германии. Мари Эллинридер принадлежала кругу немецких художников-романтиков. Во время жизни и обучения в Риме она общалась с художниками, которые принадлежали Назарейскому братству. В

⁸ Rosenthal A. *Angelica Kauffman: Art and Sensibility*, London and New Haven: Yale University Press, 2006.

⁹ 饶亢子等《中西比较文艺学》，中国社会科学出版社1999 [Pao, K. *Сравнительный анализ искусства Китая и Запада*. Сиань: China Social Sciences Press, 1999.]

¹⁰ Ignatofsky R. *Women in Art: 50 Fearless Creatives Who Inspired the World*. Berkeley: Ten Speed Press, 2019.

частности, она была последователем и учеником немецкого художника Фридриха Овербека¹¹.

Важным эпизодом участия женщин-художниц в создании произведений искусства было движение Прерафаэлитов¹². Женщины в целом играли важную роль в формировании идей и вкусов Прерафаэлитского братства¹³. Одним из таких героев была Элизабет Сиддл – натурщица многих художников-прерафаэлитов и муза Данте Грбриэля Россетти. Элизабет Сиддл не только позировала художникам – ее портрет мы видим на многих ранних портретах Россетти – она была важным образом для всего круга Прерафаэлитов и для культуры XIX века в целом. Элизабет Сиддл оказалась важным примером для подражания и многие характеры XIX века были созданы по примеру с мисс Сиддл или связаны с ней.

Образ Элизабет Сиддл оказал важное влияние на формирование женских характеров на протяжении второй половины XIX века. Кроме этого, мисс Сиддл сама занималась искусством и творчеством – основной сферой ее деятельности были поэзия и живопись. Элизабет Сиддл была успешна как художник: стипендию за рисунки мисс Сиддл назначал Джон Рескин. Она была единственной женщиной, которая участвовала в выставке Прерафаэлитов в 1857 году¹⁴. Работы мисс Сиддл демонстрировались на выставке британского искусства в Америке в 1858 году. Вместе с Данте Габриелем Россетти и Уильямом Моррисом в 1859 году она помогала расписывать «Красный дом» -- одну из наиболее важных построек, созданных в рамках Движения искусств и ремесел. Таким образом, можно заметить, что многие идеи Элизабет Сиддл оказали заметное влияние на Движение искусств и ремесел и дизайн второй половины XIX века. Идеи и графика Элизабет Сиддл во многом определили вектор последующего развития дизайна.

Важным персонажем и художником круга Прерафаэлитов и Движения искусств и ремесел была Джейн Моррис – муза и жена Уильяма Морриса. Она выступала как женский идеал и образец красоты для братства Прерафаэлитов. Ее вкус и ее художественные решения повлияли на многие проекты Уильяма Морриса. Полагают, что некоторые идеи, которые получили промышленное или серийное развитие в рамках

¹¹ Slatkin W. Women Artists in History: From Antiquity to the 20th Century. NJ.: Prentice Hall, 1985.

¹² Callen A. Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870–1914. N. Y.: Pantheon, 1979.

¹³ 蒋述卓《在文化的观照下》，广东人民出版社1997 [Цзян, Ш. Под наблюдением культуры. Гуанчжоу: Народный издательский дом Гуандуна, 1997.]

¹⁴ Marsh J.; Nunn P. Pre-Raphaelite Women Artists. London: Thames and Hudson, 1998.

Движения искусств и ремесел, возможно, принадлежали Джейн Моррис. Она создала один из самых сильных и выразительных женских образов, который получил развитие во второй половине XIX века¹⁵. Во многом, этот образ был воспринят сторонниками женских движений как пример сильного и независимого женского характера.

Важным художественным направлением, в котором принимали участие женщины-художницы был импрессионизм¹⁶. В середине XIX века Париж был центром светской и художественной жизни, он привлекал художников со всего мира. Многие женщины, стремясь к занятиям искусствами, также отправились в Париж, но социальные нормы в этот момент оставались достаточно консервативными.

Во второй половине XIX века, в период импрессионизма, женщины получили многие права, которых были лишены ранее. С 1879 стало возможным получение среднего образования. В 1881 году женщины получили право открывать собственные банковские счета¹⁷. В 1897 году женщины получили право посещать Школу изящных искусств – главную художественную академию Франции. В 1881 году во Франции был создан Женский союз художников и скульпторов¹⁸.

Женщины-художницы периода импрессионизма меняют представление о положении и роли женщины в художественном пространстве. Искусство, созданное женщинами принципиально изменило отношение к искусству и отчасти способствовало формированию новых художественных движений – импрессионизма и символизма.

Одной из наиболее известных художниц, входящих в круг импрессионистов, была Берта Моризо¹⁹. Она была тесно связана с художественной средой. Она происходила из семьи знаменитого французского художника Фрагонара и была замужем за Эженом Мане – братом художника Эдуарда Мане. В 1864 году она оказалась одной из первых женщин, которые выставляли свои работы на Парижском Салоне. После этого, ее работы отбирались для участия в Салоне шесть раз. В 1874 году она примкнула к группе «отверженных», поддержав таких художников как Сезанн, Дега, Моне, Писсаро.

¹⁵ Cherry D. *Painting Women: Victorian Women Artists*. London: Routledge, 1993

¹⁶ Heller N. *Women Artists: An Illustrated History*. New York: Abbeville Press, 2003.

¹⁷ Freedman E. *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*. N.Y.: Ballantine Books, 2002

¹⁸ Heller N. *Women Artists: An Illustrated History*. New York: Abbeville Press, 2003.

¹⁹ .钱钟书《谈艺录》，中华书局1984 [Цянь, Ч. *Говоря об искусстве*. Шанхай: книжная компания Чжунхуа, 1984.]

Художница принимала участие в первой выставке импрессионистов, которая проходила в мастерской фотографа Надара²⁰.

Ее работы включают, в основном, портреты и пейзажи и отражают феномен повседневной жизни ее класса и ее круга. Берта Моризо училась у французского художника Камиля Коро и эта традиция нашли отражение в ее творчестве. В 1892 году состоялась ее первая персональная выставка. Берта Моризо была одной из первых художниц, которая активно действовала в художественном пространстве и была одной из первых женщин-художниц.

Одной из первых успешных и признанных женщин-художниц была Мэри Кассат²¹. Она родилась в Америке, но большую часть жизни провела во Франции. Она принадлежала кругу импрессионистов, была дружна с Эдгаром Дега²². Темами ее полотен были сюжеты, связанные с темой быта и личной жизни. Многие из ее работ посвящены личной жизни женщин, воспитанию детей, повседневному быту и другим темам.

Семья Мэри Кассат была против ее увлечения живописью. Тем не менее, она поступила в Академию изящных искусств в Пенсильвании. Затем она решила продолжить обучение самостоятельно и в 1866 году переехала в Париж. После возвращения в Америку Мэри Кассат было сложно найти покупателей на свои картины: общество XIX века было консервативным в отношении женского творчества. Ситуация несколько изменилась, когда архиепископ Питтсбургский поручил ей сделать копии картин в Италии. После этого Мэри Кассат смогла путешествовать по Италии.

Мэри Кассат самостоятельно изучала живопись в музеях Европы. Затем она брала уроки живописи вместе с Камилем Писаро. В 1872 году к участию в Парижском Салоне была допущена ее первая картина. В 1870-е – 1880-е годы Мэри Кассат была активным участником движения импрессионистов. Она была дружна с Эдгаром Дега и Бертой Моризо. В 1890-м году ее стиль стал более прямым. 1890-е годы считаются одним из самых оживленных периодов ее творчества.

Ее работам подражали молодые американские художники. Мэри Кассат была не только художником, но и консультантом крупных коллекционеров. Именно она добилась

²⁰ Denvir B. The Chronicle of Impressionism: An Intimate Diary of the Lives and World of the Great Artists. London: Thames & Hudson, 2000.

²¹ 朱光潜《文艺心理学》，安徽教育出版社2000 [Чжу, Г. Психология дизайна. Сиань: Anhui Education Press, 2000.]

²² Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.

того, что работы многих французских художников второй половины XIX века были куплены американскими музеями. В 1904 году Мари Кассат была награждена Орденом Почетного легиона. Кроме занятия живописью Мари Кассат была участником женских движений и активно участвовала в выступлениях за всеобщее избирательное право. В 1915 году она показала восемь своих работ на выставке, посвященной поддержке женских движений и выступлениям за всеобщее избирательное право.

2.2. Идея женского искусства в начале XX века.

Первые годы XX столетия способствовали изменению положения женщин в обществе. В частности, это затронуло положение самих женщин в художественной среде и способствовало формированию новых женских образов. Борьба за всеобщее избирательное право во второй половине XIX и в первые годы XX века привели к появлению образа более независимых и решительных женщин. Одной из таких героинь стала «девушка Гибсона» -- персонаж, созданный американским иллюстратором Чарльзом Дана Гибсоном на рубеже XIX и XX столетий²³. Гибсон изображал своих героинь как женщин, равных по статусу мужчинам.

Заметные изменения, связанные с женским образом, наступили в годы Первой мировой войны²⁴. Новые социальные и экономические условия привели к изменению женского характера и стиля²⁵. Многие женщины были вынуждены занять мужские рабочие места. Женский образ стал более строгим: одежда стала более строгой и функциональной²⁶. Одежда стала более приближенной к мужской: в женском гардеробе появились такие элементы как темные однотонные ткани и белые рубашки. Женская одежда использовала мужской стиль.

²³ Patterson M. *Beyond the Gibson Girl: Reimagining the American New Woman, 1895—1915*. Champaign: University of Illinois Press, 2005ю

²⁴ 李泽厚《美学论集》，上海文艺出版社1980 [Ли, З. Коллекция эстетики. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1980.]

²⁵ Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / *Международный журнал исследований культуры*, № 1 (26), 2017, с. 215—245.

²⁶ 李泽厚《美学四讲》，三联书店1989 [Ли, З. Четыре лекции по эстетике. Шанхай: Sanlian 1989.]

В области искусства женщины тоже формировали новые образы, ролевые модели и характеры²⁷. Одной из заметных художниц рубежа XIX – начала XX веков была Сюзанна Валадон²⁸. Она была натурщицей многих художников: Ренуара, Тулуз-Лотрека и Дега. Долгое время никому не показывала свои работы. Считается, что первым ее рисунки увидел Тулуз-Лотрек. Она писала натюрморты, пейзажи и портреты. Считается, что Сюзанна Валадон была одной из первых художниц, которые выбрали не реалистическую или импрессионистическую манеру и не бытовые сюжеты²⁹.

Сюзанна Валадон была известна своим радикальным отношением к искусству и живописи. В отличие от своих предшественниц она выбирала более авангардные стили и техники. Ее работы заметно повлияли на отношение к женскому творчеству: Сюзанна Валадон выбирала не только лирические сюжеты, но и радикальные изобразительные стили, связанные, например с влиянием стиля Поля Сезана.

Важной художницей, одной из первых представительниц художественного авангарда была Мари Лорансен³⁰. Она работала как художник и гравер. Лорансен поступила в Академию Эмбер, где встретила с Жоржем Браком. В 1907 году она принимала участие в Салоне Независимых, став одной из первых художниц, связанных с художественным авангардом. Она была знакома и дружна с Пикассо, в Апполинером она поддерживала близкие отношения.

Мари Лорансен была знакома и с другими деятелями европейского авангарда. В годы Первой мировой войны в Мадриде она общалась с Пикабиа и Робером и Соней Делоне, став для Сони Делоне важным примером в художественном пространстве. Мари Лорансен занималась гравюрой по дереву, испытала влияние африканского искусства, которое также было важным для работ Матисса и Пикассо³¹. Также Мари Лорансен занималась созданием сценографии и костюмов для Русских Сезонов. Ее работы принимали участие в выставках представителей авангарда. Во многом, работы Мари

²⁷ Васильева Е. К вопросу об изменении женского костюма в годы Первой мировой войны: мифы и иллюзии // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2007. Т. 175. С. 45-50

²⁸ Giraudon C. Valadon, Suzanne // Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T087579>

²⁹ 蔡仪《新美学》，中国社会科学出版社1991年 [Цай, И. Женское искусство. Тяньцзинь: China Social Sciences Press, 1991.]

³⁰ Marchesseau D. Marie Laurencin Paris: Musée Marmottan Monet, 2013.

³¹ Birnbaum P. Women Artists in Interwar France: Framing Femininities. Ashgate: Aldershot, 2011.

Лорансен изменили отношение к авангардному искусству и положению женщин в искусстве авангарда.

2.3. Интернациональный авангард и женское искусство 1920-х - 1930-х годов: основные имена.

В начале XX века сформировалась идея нового искусства, связанного с изменением социальных, политических и экономических основ. В интернациональном искусстве возникло движение авангарда и модернизма, которые были связаны с нарушением традиционных ценностей и норм классического искусства. Интернациональный авангард подразумевал не только преобразование искусства, но связывал эти преобразования с изменением общества в целом³².

Изменение положения и социального статуса женщин было одним из элементов этого движения³³. Сторонники авангарда исходили из создания нового общества и новых социальных отношений, где женщине будет отведена более заметная социальная роль. Речь шла о равноправии и создании общества новых возможностей³⁴. Новые принципы проявили себя и в художественной среде. Отчасти проявлением этих принципов стало появление целого поколения женщин-художниц, связанных с идеями интернационального художественного авангарда³⁵. К ним относятся представительницы интернационального и русского авангарда³⁶.

Среди русских художниц можно назвать таких мастеров как Александра Экстер, Любовь Попова, Наталья Гончарова, Варвара Степанова, Вера Мухина. Среди представительниц интернационального авангардного движения можно назвать таких

³² Deepwell K. Women Artists and Modernism. Manchester: University Press, 1998.

³³ Freedman E. No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women. N.Y.: Ballantine Books, 2002.

³⁴ Scott J. Feminism and History. Oxford: Oxford University Press, 1996.

³⁵ Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.

³⁶ 高尔泰《美是自山的象征》，人民文学出版社1986年 [Гао, А. Аспекты популярного искусства. Пекин: Издательство народной литературы, 1986.]

художников как Ханна Хех, Ли Миллер, Беренис Аббо, Тамара Де Лемписка, Соня Делоне, Джорджия О'Кифф, Фрида Кало и другие мастера³⁷.

Принципиально важным явлением в искусстве XX века стало творчество представительниц русского авангарда³⁸. Они стали одной из первых заметных групп художниц в мире. Живопись художниц русского авангарда принято рассматривать как цельное явление, не смотря на то, что стиль их работ часто отличался друг от друга. Тем не менее, работы русских художниц были связаны с новыми формами в искусстве, использовали и транслировали их. Кубизм, футуризм, экспрессионизм – элементы этих стилей были использованы в работах представительниц русского авангарда³⁹.

Одной из наиболее известных и ярких представительниц русского авангарда можно считать художницу Любовь Попову⁴⁰. Она родилась в селе Ивановское возле Москвы в семье производителей тканей. С детства она интересовалась искусством, особенно живописью Итальянского Ренессанса⁴¹.

Любовь Попову считают одной из первых женщин-художниц, которые обратились к кубизму и футуризму⁴². Считается, что Попова не только была новатором и одной из первых женщин-художниц, связанных с авангардом – она соединила в своих работах элементы французской и итальянской графики. Ее дом в Москве был местом встречи художников и писателей: в этом смысле, она много сделала для развития идей авангарда в России. Некоторые исследователи полагают, что живопись Поповой близка работам Фернана Леже⁴³.

В 1916 году она присоединилась к группе Казимира Малевича. Создание нового типа живописи группа считала началом создания нового мира. Создание живописных произведений Малевич понимал как духовный поиск. Любовь Попова разделяла эти цели.

³⁷ Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.

³⁸ Marcus M. Women of the Avant-Garde 1920-1940. Louisiana Museum of Modern Art, 2013.

³⁹ Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. М: Галарт, 1995.

⁴⁰ Адаскина Н. Любовь Попова. М.: С. Э. Гордеев, 2010.

⁴¹ 宗白华《美学散步》，上海人民出版社20001 [Зонг, Б. Женщина в мире искусства. Шанхай: Шанхайский народный издательский дом, 2001]

⁴² Marcus M. Women of the Avant-Garde 1920-1940. Louisiana Museum of Modern Art, 2013.

⁴³ 蒋孔阳《美学新论》，人民文学出版社1993年 [Цзян, К. Живопись XX века. Пекин: Издательство народной литературы, 1993.]

В годы революции она работала с дизайном книг, плакатной графикой, рисунками тканей и т. д.

Как и многие художники того времени, Любовь Попова полагала, что искусство должно быть направлено на создание нового общества⁴⁴. Она участвовала в проектах конструктивистов. В рамках сотрудничества с конструктивистами она работала над новым стилем книг и плакатов. Сегодня ее работы хранятся в ведущих музеях мира.

Другой важнейшей художницей русского авангарда была Наталья Гончарова⁴⁵. Она родилась в семье художника, в детстве переехала в Москву. Поступила в Московский институт живописи, ваяния и зодчества. Уже в 1903 году она начала выставлять свои работы. В начале XX века высшие учебные заведения существовали в условиях гендерной сегрегации и женщины не могли получить диплом по окончании обучения⁴⁶. Наталья Гончарова оставила обучение в академии и занималась в классах знаменитых художников.

В 1916 году группа студентов была исключена из класса художника Коровина и основала собственную художественную группу – «Бубновый валет». И с точки зрения названия, и с точки зрения живописи группа носила провокационный характер. Источником вдохновения для Натальи Гончаровой были работы примитивистов и русские иконы. Во время одной из выставок работы Гончаровой на религиозные темы были арестованы в том числе и потому, что женщинам не разрешалось рисовать иконы⁴⁷.

Наталья Гончарова также была известна своими кубофутуристическими работами⁴⁸. Она также занималась графическим дизайном: иллюстрировала и оформляла футуристические книги. Работы Натальи Гончаровой были смешением европейского модернизма и русских традиций. Также Наталья Гончарова была участником группы «Синий всадник», которая была основана Василием Кандинским и являлась одним из объединений экспрессионистов.

⁴⁴ Адашкина Н. Любовь Попова. М.: С. Э. Гордеев, 2010.

⁴⁵ Наталья Гончарова, Михаил Ларионов: Исследования и публикации. Сборник статей / Комиссия по изучению искусства авангарда 1910—1920-х гг. М.: Наука, 2001.

⁴⁶ Chadwick W. Women, Art, and Society. London: Thames and Hudson, 1990.

⁴⁷ Наталья Гончарова, Михаил Ларионов: Исследования и публикации. Сборник статей / Комиссия по изучению искусства авангарда 1910—1920-х гг. М.: Наука, 2001.

⁴⁸ 徐岱《美学新概念—21世纪的人文思考》，学林出版社2001 [Сюй, Д. Новая концепция эстетико-гуманистического мышления 21 века. Гуйлинь: Издательство Xuelin, 2001.]

Она создавала костюмы и декорации для «Русских сезонов» в Париже. Наталья Гончарова переехала в Париж в 1921 году и регулярно выставлялась на «Осеннем салоне» и «Салоне независимых». Она стремилась нивелировать разницу между искусством Востока и Запада, стремилась отказаться от стереотипов и табу в искусстве. Кроме того, в Париже Наталья Гончарова создавала модели для парижских модных магазинов⁴⁹. Под влиянием парижской школы ее стиль был близок неоклассицизму. Наталья Гончарова была одной из художниц, которые сделали возможным дальнейшее развитие женского творчества и поддержала присутствие женщин в искусстве⁵⁰.

Важным представителем русского авангарда была Варвара Степанова⁵¹. Она получила образование в художественной школе в Казани. Вместе с Александром Родченко она стала одной из главных художниц русского авангарда. Варвара Степанова интересовалась кубизмом и футуризмом. В ее творчестве также важно влияние традиционного искусства. В кубистическом духе она создала несколько книг и училась у Жана Метценже.

В 1920-е годы Варвара Степанова занималась живописью и графикой, поэзией и философией. В 1920-е годы произошло разделение групп художников: сторонники творческого метода Малевича считали, что искусство – это форма духовной деятельности, что искусство ценно само по себе. Александр Родченко, напротив, считал, что искусство должно находить практическое применение, что искусство может и должно использоваться людьми.

В 1921 году, вместе с Алексеем Ганом и Александром Родченко, создала первую группу конструктивистов. Участники этой группы отказывались от чистого искусства в пользу графического дизайна, плаката и фотографии. Это был важный момент не только с точки зрения участия женщин в искусстве, но и с точки зрения формирования дизайна⁵².

Конструктивисты были одной из первых групп, в работах которой проявили себя принципы дизайна⁵³. В последующие годы многие из этих принципов были использованы

⁴⁹ Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / Международный журнал исследований культуры, № 1 (26), 2017, с. 215—245.

⁵⁰ Marcus M. Women of the Avant-Garde 1920-1940. Louisiana Museum of Modern Art, 2013.

⁵¹ Лаврентьев А. Н. Варвара Степанова. — М.: Фонд «Русский авангард», 2009.

⁵² 28.劳承力《审美中介论》，上海文艺出版社1986 [Лао, Ч. Теория коммуникационной роли искусства. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1986.]

⁵³ Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2002.

в школе Баухаус, а затем – в Интернациональном дизайне⁵⁴ в Европе, Америке и Азии. Варвара Степанова была одним из тех художников, которые способствовали формированию этого процесса и поддерживали его.

Варвара Степанова считала, что техника и промышленность поставили перед искусством новые задачи. Она полагала, что художник должен принимать активное участие в создании нового общества, она полагала, что новое искусство – это один из способов создания нового общества. Новые формы должны выражать идеи нового мира и новой жизни. Варвара Степанова много работала в сфере производства и старалась перенести идеи нового искусства в жизнь⁵⁵.

В 1920-е годы Варвара Степанова много работала в сфере производства, понимая, что ее замыслы могут способствовать развитию нового общества. Одежда, выполненная с использованием конструктивистских элементов, была направлена против костюмного стиля XIX века, который был построен на демонстрации роскоши⁵⁶. Ее работы были направлены на создание нового функционального стиля в одежде, который должен был стать демонстрацией нового быта.

Варвара Степанова создавала одежду, которая должна была нивелировать гендерные и социальные различия. Она стремилась к созданию функциональной одежды, которая состояла бы из простых конструкций и которую можно было бы использовать в жизни⁵⁷. Особое внимание она уделяла производственной одежде (рабочей униформе) и спортивной одежде. Эти направления были важны для моды 1920-х годов – наиболее важные и влиятельные дизайнеры того времени работали в том же направлении. Она продумовала функциональные элементы одежды. В то же время, выполненные ей костюмы сохраняли геометрический крой. Одной из первых, она стремилась выразить в костюме равноправие мужчин и женщин⁵⁸.

⁵⁴ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72-80.

⁵⁵ Лаврентьев А. Н. Варвара Степанова. — М.: Фонд «Русский авангард», 2009.

⁵⁶ 朱狄《当代两方美学》，人民出版社1984 [Чжу, Д. Современный стиль искусства. Пекин: Народный издательский дом 1984.]

⁵⁷ 朱光潜《西方美学史》，人民文学出版社1997 [Чжу, Г. История западного дизайна. Пекин: Издательство народной литературы, 1997.]

⁵⁸ Deepwell K. Women Artists and Modernism. Manchester: University Press, 1998.

Опыт русских женщин-конструктивистов был важным для изменения положения женщин в сфере искусства⁵⁹. Идеи формирования новой жизни и создания новой женщины поддержали и развивали художники не только в России, но и в других странах. Роль женщин в искусстве заметно изменилась в рамках авангардных течений. Развивая новый художественный стиль, художники-авангардисты одновременно формировали образ новой женщины⁶⁰. Важным эпизодом в истории развития женского художественного движения была деятельность дадаистов и экспрессионистов. Одной из важнейших фигур в данной области была немецкая художница Ханна Хех⁶¹.

Ханна Хех училась в британской школе прикладного искусства. Еще во время обучения она посетила в Берлине выставку современного искусства – работы современных художников показались ей интересными и она сосредоточилась на занятиях графикой и живописью. Одной из главных заслуг Ханны Хех было создание фотомонтажа и фотоколлажа. Она была не первой и не единственной художницей, которая занималась коллажем и монтажом. Тем не менее, именно Ханна Хех сделала фотоколлаж важным видом искусства, который занял прочное положение в искусстве Европы, Америки и Азии. Ханна Хех была инициатором важного художественного направления и метода, который получил развитие и занял прочное положение в искусстве XX века⁶².

Усилия Ханны Хех были направлены на изменение социального статуса женщин. Также она была сторонником идеи гендерного равенства. Многие ее работы посвящены проблеме изменения социальных ролей, когда женщина могла бы занять заметное положение в обществе⁶³. Считается, что работы Ханны Хех были связаны с идеями многих женских движений. Ее работы поддерживали принцип освобождения женщин, в том числе в период Веймарской республики⁶⁴.

Ханна Хех поддерживала идеи, связанные с движением дадаистов и была одной из заметных участниц дадаистских групп. Движение дада было создано в Цюрихе

⁵⁹ Marcus M. Women of the Avant-Garde 1920-1940. Louisiana Museum of Modern Art, 2013.

⁶⁰ 蒋孔阳, 朱立元《西方美学通史》. 上海文艺出版社1999年 [Цзян К., Чжу Л. Общая история западной эстетики. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1999.]

⁶¹ Luyken G. Hanna Höch: Bilderbuch. Berlin: The Green Box, 2008.

⁶² Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.

⁶³ Marcus M. Women of the Avant-Garde 1920-1940. Louisiana Museum of Modern Art, 2013.

⁶⁴ 周宪《二十世纪西方美学》, 南京大学出版社1997 [Чжоу, С. Искусство двадцатого века. Нанкин: Издательство Нанкинского университета, 1997.]

(Швейцария) в 1915 году. Дадаизм был выступлением консерватизма и монархического устройства общества. Представители движения полагали, что искусство не должно быть связанным с национальными границами и должно носить интернациональный характер. (Эта идея в будущем ляжет в основу Интернационального стиля.)

Дадаисты полагали, что искусство не должно иметь ограничений, не должно иметь границ и табу. Деятельность Ханна Хех была направлена на выполнение этой программы. Ханна Хех заимствовала свои образы из газет и журналов – она использовала образы массовой культуры, которые не рассматривались как элемент искусства в XIX веке и были дистанцированы от идеи классического искусства. Работы Ханна Хех в этом смысле были преодолением табу⁶⁵.

В то же время неоднократно отмечалось, что ее работы никогда не были до конца приняты мужчинами-дадаистами. Ханна Хех выступала за женскую независимость и далеко не всегда это вызывало поддержку среди ее коллег⁶⁶. В некоторых случаях художники видели в ней прямого конкурента, что отчасти можно считать подтверждением качества ее работ. Иногда художники-дадаисты скептически высказывались о ее участие в кругу дадаистов⁶⁷.

Сама Ханна Хех неоднократно говорила о пренебрежительном отношении к женщинам-художницам со стороны мужчин. Она отмечала, что представители авангарда неоднократно говорили о необходимости социальных изменений и появлении типа «новой женщины»⁶⁸. В действительности, полагала она, мужчины-художники не были готовы к появлению женщины нового типа. Отношение к женщинам-художницам часто было скептическим и Ханна Хех была одной из тех художниц, которые выступали за равноправие женского и мужского искусства. Ее выступление за независимость женского искусства можно считать одной из форм сопротивления буржуазному обществу.

Ее работа с журналами и журнальными образами убеждали ее в том, что существует большая разница между героинями, представленными на страницах

⁶⁵ Luyken G. Hanna Höch: Bilderbuch. Berlin: The Green Box, 2008.

⁶⁶ Deepwell K. Women Artists and Modernism. Manchester: University Press, 1998.

⁶⁷ 牛宏宝《西方现代美学》，上海人民出版社2002 [Ниу, Х. Западная современная эстетика. Шанхай: Шанхайский Народный Издательский Дом, 2002.]

⁶⁸ Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.

журналов⁶⁹. Реальное положение женщин в жизни, на работе и в художественной среде заметно отличалось от того, что представляли журналы. Это противоречие было одной из тем ее коллажей – противоречие между журнальными фотографиями и образами и реальной жизнью.

Работы Ханны Хех вызвали негативную реакцию и со стороны немецких властей после 1933 года. Процессы в немецком обществе 1930-х годов сделали невозможной персональную выставку Ханны Хех в 1932 году в школе Баухаус. В 1933 году нацисты использовали работы Ханны Хех на выставке «Выраждающееся искусство», где были собраны работы представителей европейского авангарда, запрещенные в нацистской Германии. Ханне Хех в годы Второй мировой войны было запрещено заниматься искусством, она вернулась к творчеству только во второй половине 1940-х годов⁷⁰.

2.4. Женское искусство 1930-х годов: Art Deco и сюрреализм

Женские характеры и женские движения получили важную поддержку во Франции в рамках художественных движений 1930-х годов⁷¹. В рамках этих художественных направлений в Европе и Америке работало множество женщин-художниц. Многие, работая моделями, и сотрудничая с модными журналами также принимали участие в художественном процессе⁷². Во многом, именно художницы и модели 1920-х – 1930-х годов изменили отношение к женщинам-художницам и женскому творчеству.

Одной из важных художниц этого времени была Соня Делоне⁷³. В детстве она увлекалась искусством и много путешествовала. Ее способности к рисованию заметил ее школьный учитель и посоветовал ей продолжить обучение. Она поступила в художественную академию в Карлсруе, а затем в 1905 году решила отправиться учиться в

⁶⁹ 杨公民《艺术感觉论》，人民文学出版社1989 [Ян, К. Теория чувства искусства. Пекин: издательство Народной литературы, 1989.]

⁷⁰ Marcus M. Women of the Avant-Garde 1920-1940. Louisiana Museum of Modern Art, 2013.

⁷¹ Рид Г. Краткая история современной живописи. М.: Ad Marginem, 2018

⁷² 汝信、工德胜主编《美学的历史：20世纪中国美学的学术进程》. 安徽教育出版社 2004 [Пу С., Гонг Д. История эстетики: академический процесс китайской эстетики в 20 веке. Хэфэй: Аньхой Образование Пресс, 2004.]

⁷³ Baron S.; Damase J. Sonia Delaunay: the life of an artist. London: Thames & Hudson, 1995.

Париж. В Париже Соня Делоне была недовольна консервативной академической манерой преподавания. Ее ориентиром стали работы Ван Гога, Гогена, Матисса.

В Париже внимание Сони Делоне привлекли новые направления в искусстве. Ее интересовала живопись пост-импрессионистов и фовистов, которую она считала важным образцом декоративных приемов в искусстве. В 1911 году Соня Делоне знакомится с работами кубистов и под их не посредственным влиянием отходит от фигуративной живописи. Ее художественный метод построен на принципах абстракции, она использует геометрический рисунок. Также ее интересует проблема теории цвета.

Свои теоретические знания Делоне использовала в практической сфере. Она оказалась одним из первых художников, использовавших принципы кубизма в прикладном дизайне⁷⁴. Сферой ее деятельности стали мода и графический дизайн. В области графического дизайна она занималась созданием книг, объединив текст и графику. В этом смысле, она была одним из тех художников, которые изменили облик книги и облик печатной графики в первые годы XX века⁷⁵.

В моде она была одной из первых художниц, которые использовали принципы кубизма в одежде⁷⁶. Она создавала рисунки тканей для фабрики в Лионе. Кроме того, она создавала одежду в кубистической манере. Эти платья из разноцветных кусочков ткани были важным примером новой моды и важным элементом создания образа новой женщины⁷⁷.

Другим важным героем 1930-х годов была американская модель и фотограф Ли Миллер⁷⁸. Она не была художником, который занимается живописью. Тем не менее, она многое сделала для формирования образа новой женщины, работая как модель и для изменения социального и профессионального статуса женщин, работая как фотограф. Она сотрудничала с журналом *Vogue*, была моделью для многих художников-графиков,

⁷⁴ Grosenick U. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Cologne: Taschen, 2001.

⁷⁵ 滕守尧的《审美心理描述》，中国社会科学出版社1985 [Тэн, Ш. *Дизайн и социум*. Пекин: China Social Science Press, 1985.]

⁷⁶ Slevin T. *Sonia Delaunay's Robe Simultanée: Modernity, Fashion and Transmediality* // *Fashion Theory*. 2010. № 17 (1): 27–54

⁷⁷ Васильева Е. *Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура*. 2016. № 42. С. 160 – 189.

⁷⁸ 彭立勋《美感心理研究》，湖南人民出版社1985 [Пэн, Л. *Эстетика женского искусства*. Чанша: Народный издательский дом Хунань, 1985.]

которые создавали иллюстрации для модных журналов⁷⁹. Она представляла собой идеальный образ современной женщины и поэтому часто становилась моделью для журналов. Она была одной из самых известных и востребованных моделей в Нью-Йорке.

В 1929 году Ли Миллер отправилась в Париж, чтобы учиться фотографии. Она стала моделью и учеником известного художника-сюрреалиста Ман Рея. Ли Миллер стремилась осваивать не только технику фотографии, но и основы нового искусства⁸⁰. Вместе с Ман Реем они основали студию, где выполняли работы, в частности, для модных журналов⁸¹. Ли Миллер была моделью и курировала моду для этих фотографий. Полагают, также, что именно она была автором многих фотографий, но позднее фотографии были приписаны Ман Рею. Иногда этот факт рассматривают как пример второстепенного положения женщин-художниц, которые часто оставались в тени художников-мужчин.

Вместе с Ман Реем Ли Миллер открыла и использовала новые фотографические техники⁸². Также, вместе с Ман Реем, она способствовала распространению новых идей в искусстве. Идеи случайного и бессознательного, важные для сюрреализма, она стремилась использовать в фотографиях – в том числе, в фотографиях, которые были сделаны для модных журналов⁸³. Также в Париже Ли Миллер общалась и работала с такими художниками как Пабло Пикассо⁸⁴. Принципы нового искусства она переносила в фотографию и дизайн.

Вернувшись в Нью-Йорк в 1930-е годы, она открыла студию портретной фотографии. Она делала портреты многих знаменитых и влиятельных людей, став одним из первых влиятельных мастеров в области модной и портретной фотографии. Ее работы также стали источниками вдохновения для многих художников-сюрреалистов, включая Рене Магритта.

⁷⁹ Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / Международный журнал исследований культуры, № 1 (26), 2017, с. 215—245.

⁸⁰ Chadwick W.; True Latimer T. *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.

⁸¹ 林同华《美学心理学》，浙江人民出版社1987 [Лин, Т. Искусство и психология западной цивилизации. Ханчжоу: Народный издательский дом Чжэцзяна, 1987.]

⁸² Burke C. *Lee Miller: a life*. New York: Knopf, 2005.

⁸³ 皮朝纲、钟仕伦《审美心理学导引》. 成都电讯工程学院出版社1988. [Пи Ч., Чжун Ш. Искусство современного мира. Чэнду: Телекоммуникационный Инженерный Институт, 1988.]

⁸⁴ Chadwick W.; True Latimer T. *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003

В 1920-е годы, одновременно с сюрреализмом в Европе, Америке и Азии развивалось еще одно направление в искусстве – Art Deco⁸⁵. Название стиля было связано с выставкой декоративно-прикладного искусства в Париже, которая проходила в 1925 году. Это была одна из первых художественных выставок, посвященных не скульптуре или живописи, а декоративно-прикладному искусству и дизайну.

Стиль Art Deco использовал многие элементы изобразительных стилей и изобразительного искусства⁸⁶. Стиль был выражением нового искусства и нового дизайна. Новые идеи заключались в том, что искусство и особенно дизайн должны быть связаны с формой⁸⁷, а не с декоративными украшениями. Стиль Art Deco использовал точные формы и геометрический орнамент.

Считается, что стиль Art Deco был связан с двумя основными темами: идеей роскоши и идеей современности⁸⁸. Стиль подразумевал использование дорогих материалов и ориентировался на принципы и формы модернизма⁸⁹. Art Deco был использован для демонстрации идеи нового⁹⁰. Он был тем стилем, который позволил основным авангардным течениям использоваться в рамках дизайна. Art Deco демонстрировал, что элементы нового искусства могут быть использованы в дизайне повседневных вещей. Это обращение к авангардному искусству позволяло продемонстрировать обращение к новому и современному.

Ориентируясь на интерес к новым формам, стиль совмещал в себе интерес к простым очертаниям, новому искусству и дорогим материалам. Одновременно с этим, Art Deco использовал новые материалы – такие как сталь, стекло, бетон и т. д. Эти декоративные и строительные материалы были введены в использование и приобрели значение художественных материалов во многом благодаря усилиям мастеров Art Deco.

⁸⁵ Хилльер Б., Эскритт С. Стиль Ар Деко. М.: Искусство — XXI век, 2005.

⁸⁶ Duncan A. Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s. N. Y. Abrams, 2009

⁸⁷ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72-80.

⁸⁸ Duncan A. Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s. N. Y. Abrams, 2009.

⁸⁹ 朱光潜. 文艺心理学 // 安徽教育出版社 2000 [Чжу, Г. Психология искусства. Хэфэй: Образовательный центр Аньхой, 2000.]

⁹⁰ 杨公民. 艺术感觉论. 人民文学出版社 1989 [Гон, М. Теория искусства. Пекин: Издательство Народной литературы, 1989.]

Тем не менее, и классические формы искусства и техники использовались в рамках нового стиля. Одним из таких традиционных искусств была живопись. Живопись Art Deco ориентировалась на живопись кубизма. Многие работы Art Deco были попыткой использования живописи кубизма в массовом пространстве.

Одним из важных представителей стиля Art Deco была Тамара Лемпицка⁹¹. Она была одной из главных художниц Art Deco – обычно обращают внимание, что в отличие от многих других мастеров, она была коммерчески успешной. В 1919 году Тамара Лемпицка покинула Россию и переехала в Париж. Во Франции Тамара Лемпицка брала уроки у художника-символиста Мориса Дени и художника-кубиста Андре Лота. Стиль этих мастеров определил ее собственный художественный почерк.

Она начала заниматься живописью и продавала свои работы. Также она выставляла свои работы на Салоне Независимых, а с 1922 года – на Осеннем Салоне. Решающим для нее стал 1925 год и выставка Декоративно-прикладного искусства в Париже⁹². Она выставляла свои работы в павильоне Тюльри и в так называемом «Женском салоне». Ее работы оказались замечены журналистом модного журнала Harper's Bazaar.

В том же году состоялась ее первая выставка в Милане. Для этой экспозиции она написала 28 работ за 6 месяцев⁹³. В 1927 году Тамара Лемпицка получила свою первую награду – премию на Международной выставке изящных искусств в Бордо. В 1929 году еще одна ее работа была удостоена золотой медали на выставке в Польше. В 1929 году она написала одну из своих самых известных работ – автопортрет, который стал обложкой одного из модных журналов⁹⁴.

В 1929 году Тамара Лемпицка впервые посетила США. Ее персональная выставка состоялась в Питтсбурге и имела широкий успех – не только в художественной среде, но и коммерческий. Она рисовала портреты Короля Испании Альфонсо XIII и Королевы

⁹¹ Blondel A.; Brugger I.; Gronberg T. Tamara de Lempicka: Art Deco Icon. London: Royal Academy of Arts, 2004.

⁹² Birnbaum P. Women Artists in Interwar France: Framing Femininities. Aldershot: Ashgate, 2011.

⁹³ 谢洁《浅谈平面设计中视觉审美元素的构建》. 现代装饰(理论)2012. [Чжан, Ц. Рассказ о построении визуальных эстетических элементов в графическом дизайне. Шанхай: Исследования художественного образования, 2011.]

⁹⁴ 费鸿玉《平面设计元素视觉表现的多维化》. 装饰2009. [Хайян Х., Хуэй Ч. Веб-дизайн и графический дизайн. Пекин: Издательство Народной литературы, 2004.]

Елизаветы Греческой. В 1933 году в Чикаго ее фотографии были показаны вместе с картинами Джорджии О'Кифф и Виллема де Кунинга.

В 1939 году, после начала Второй мировой войны Тамара Лемпицкая переехала в США. Она продолжала создавать работы в стиле Art Deco, хотя они и не имели такого успеха как в 1930-е годы. Тамара Лемпицкая оказалась одной из первых женщин-художниц, которые сделали заметную не только художественную, но и коммерческую карьеру.

Несколько важных женщин-художниц жили и работали в США. Одним из таких знаменитых мастеров, одной из первых женщин-художниц была Джорджия О'Кифф⁹⁵. Она начала изучать живопись в самом начале XX века, в Школе Института искусств в Чикаго. Как многие художники и многие женщины-художники того времени она была не довольна методами обучения, которые казались ей излишне классическими. Не имея возможности продолжать образование, она работала коммерческим иллюстратором, а затем занималась преподаванием.

В период в 1912 по 1914 годы она изучала искусства самостоятельно, а также интересовалась философией искусства. Это заметно изменило ее подход к искусству. Одновременно с этим она продолжала рисовать. С 1915 года она стала создавать полностью абстрактные произведения⁹⁶. В 1917 году ее друг знаменитый фотограф Альфред Штиглиц устроил выставку ее работ. Интерес к женской чувственности в ее работах принято считать революционным. Она сделала женское чувство темой искусства, тем самым совершив важный шаг в утверждении женского искусства⁹⁷.

Приехав в Нью-Йорк и поддерживая отношения с Альфредом Штиглицем, Джорджия О'Кифф познакомилась с многими американскими художниками-модернистами. Их работы и методы создания искусства оказали глубокое влияние на творчество Джорджии О'Кифф. Она стала одной из первых женщин представителей модернизма, обозначив новые возможности для женщин в области искусства⁹⁸.

⁹⁵ Haskell B. Georgia O'Keeffe: Abstraction. Whitney Museum of American Art. New Haven: Yale University Press, 2009.

⁹⁶ Marcus M. Women of the Avant-Garde 1920-1940. Louisiana Museum of Modern Art, 2013.

⁹⁷ 谢燕崧《传统图形和现代平》. 面设计2002. [Се, Я. Традиционная графика и современный графический дизайн. Гуанчжоу: Народный издательский дом Гуандуна, 2002.]

⁹⁸ 章利国.《设计艺术美学》, 山东教育出版社, 2002. [Чжан, Л. Эстетика дизайна. Цзинань: Shandong Education Press, 2002.]

О'Кифф начала создавать упрощенные изображения вещей – особенно объектов природы и растений⁹⁹. Считается, что изображение простых предметов отражает ее интерес к изображению простых форм и ее представления о простой жизни. Джорджия О'Кифф считала, что изобразительное искусство позволяет обратиться к самому смыслу вещей¹⁰⁰.

Важной изобразительной серией Джорджии О'Кифф было изображение цветов. Это большая серия изображений, которые были созданы в 1920-е годы и в которых часто усматривают эротический подтекст. Тем не менее, сама Джорджия О'Кифф отрицала чувственную принадлежность своих картин, настаивая на том, что рисует просто цветы¹⁰¹.

Живя в Нью-Йорке Джорджия О'Кифф создала серию картин, которые изображают дома, небоскребы, виды Нью-Йорка и линию горизонта. Эти изображения, также как ее рисунки цветов можно считать одним из канонических примеров графики Art-Deco. Как многие художники Art-Deco, она совмещала интерес к искусству и живописи с коммерческим успехом¹⁰².

Проведя несколько лет в Нью-Йорке, Джорджия О'Кифф уехала в Нью-Мексико, где занималась живописью, изучая природу одного из южных штатов Америки. Ее компаньонкой была художница Ребекка Странд. Практически каждый год О'Кифф уезжала в Таос. Ее привлекали камни, горы, пустыня и природный ландшафт¹⁰³. О'Кифф много времени проводила в одиночных поездках и путешествиях, научившись в 1929 году водить машину, что было большой редкостью в то время.

Работы Джорджии О'Кифф пользовались коммерческим успехом. Помимо этого, она регулярно выставляла свои работы в музеях и галереях. В частности, ее выставки пользовались успехом в Нью-Йорке. Джорджия О'Кифф считается одним из наиболее

⁹⁹ 钱家渝。视觉心理学。上海：学林出版社，2006。[Цянь, Ц. Визуальная психология. Шанхай: Xuelin Press, 2006.]

¹⁰⁰ Васильева Е. В. Язык, фотография, знак. К вопросу о семиотическом статусе изображения и объекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 567–574.

¹⁰¹ 章利国。《设计艺术美学》，山东教育出版社，2002。[Чжан, Л. Эстетика дизайна. Цзинань: Shandong Education Press, 2002.]

¹⁰² Deepwell K. Women Artists and Modernism. Manchester: University Press, 1998.

¹⁰³ Haskell B. Georgia O'Keeffe: Abstraction. Whitney Museum of American Art. New Haven: Yale University Press, 2009.

важных и влиятельных художников американского модернизма и одним из наиболее известных авторов Art Deco¹⁰⁴.

Важным художником, работавшим в Америке и в Мексике можно считать легендарную мексиканскую художницу Фриду Кало¹⁰⁵. Ее художественный стиль связывают с такими направлениями как кубизм, новая вещественность и сюрреализм. В своих работах Фрида Кало использовала элементы народной культуры Мексики, ее темы – вопросы идентичности, проблемы личности, проблемы расы и национальности, положение и судьба женщины в обществе. Она создавала много портретов, которые можно считать формой личной идентификации¹⁰⁶.

Фрида Кало начала заниматься живописью еще в детстве. Ее учителем был друг ее отца, однако ее увлечение живописью не рассматривали как будущую профессию. В начале 1920-х годов Фрида Кало поступила в медицинский институт, выбрав профессию врача. Это было необычным для женщин ее времени, когда профессиональная карьера была редким явлением.

Тяжелым, но важным эпизодом ее творческой биографии стала авария, в которую Фрида Кало попала в 1925 году. Несколько месяцев она была вынуждена провести в постели. Понимая, что карьера врача для нее, скорее всего, невозможно, она вернулась к практике рисунка полагая, что могла бы заняться медицинской иллюстрацией. Для нее был сделан специальный мольберт, который она могла использовать, рисуя лежа¹⁰⁷.

Основной темой ее рисунков стала идентичность, ее собственная внешность, понимание собственного положения в мире, вопросы существования и специфическая сущность вещей. Она рисовала автопортреты, часто довольно нетрадиционные. Кроме этого, Фрида Кало рисовала портреты своих друзей и родственников. Художественные решения ее картин показывают, что источником ее вдохновения была живопись

¹⁰⁴ Duncan A. Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s. N. Y. Abrams, 2009.

¹⁰⁵ 章利国. 《设计艺术美学》, 山东教育出版社, 2002. [Чжан, Л. Эстетика дизайна. Цзинань: Shandong Education Press, 2002.]

¹⁰⁶ Caws M- A.; Kuenzli R.; Raaberg G. Surrealism and Women. Cambridge: MIT Press, 1990.

¹⁰⁷ 高策. 平面设计不平面的多元化趋势[J].人众文艺, 2010年09期 [Гао, Ц. Разнообразный графический дизайн. Гуанчжоу: Народная литература, 2010.]

художников Возрождения – таких как Боттичелли, Пьеро делла Франческа и других¹⁰⁸. Одновременно с этим, она начинает увлекаться современной живописью – кубизмом и новой вещественностью.

Важный источник ее работ – народное искусство. Фрида Кало использовала элементы народной культуры и народного творчества в своих работах. Она обращает внимание на такие приемы как отсутствие перспективы, упрощенное изображение. Эти приемы носили декоративный характер. Многие декоративные элементы ее работ были связаны не только с приемами нового искусства, но и с народной традицией. Основными источниками для Фриды Кало были искусство доколумбовой Америки и мексиканское искусство¹⁰⁹.

В 1930 году Фрида Кало и ее муж Диего Ривера переехали в Америку. Они жили в Сан-Франциско, где Фрида Кало продолжала работать¹¹⁰. В Сан-Франциско она участвовала в женщин-художниц во Дворце Почетного легиона¹¹¹. После переезда в Детройт вместе с Риверой она столкнулась с многочисленными проблемами по здоровью. При этом Фрида Кало не скрывала своей неприязни к капиталистической культуре США. Ее ориентиром стали религиозные картины и народные рыночные картины¹¹². Важным моментом для Фриды Кало были идеи равноправия и социальной справедливости¹¹³.

Фрида не выставляла свои работы в Детройте. Тем не менее, критики написали о ее работах – их высказывания были пренебрежительными. Кало называли женой художника, которая «развлекается созданием живописи». Ее оценивали как жену известного художника, а не как мастера, обладающего своим собственным почерком. Тем не менее, Фрида Кало многое сделала для признания женщин в сфере искусства. Сегодня

¹⁰⁸ Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10 – 29.

¹⁰⁹ Caws M- A.; Kuenzli R.; Raaberg G. Surrealism and Women. Cambridge: MIT Press, 1990

¹¹⁰ Kettenmann A. Kahlo. Taschen, 2003.

¹¹¹ 谢洁《浅谈平面设计中视觉审美元素的构建》. 现代装饰(理论)2012. [Чжан, Ц. Рассказ о построении визуальных эстетических элементов в графическом дизайне. Шанхай: Исследования художественного образования, 2011.]

¹¹² Caws M- A.; Kuenzli R.; Raaberg G. Surrealism and Women. Cambridge: MIT Press, 1990.

¹¹³ 皮朝纲、钟仕伦《审美心理学导引》. 成都电讯工程学院出版社1988. [Пи Ч., Чжун Ш. Искусство современного мира. Чэнду: Телекоммуникационный Инженерный Институт, 1988.]

ее работы считаются лучшими образцами сюрреализма и метафизической живописи середины XX века¹¹⁴.

¹¹⁴ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72-80.

Глава 3. Женские образы и женское искусство второй половины XX века

Во второй половине XX века искусство, созданное женщинами, получило заметное распространение. К середине XX века были решены основные проблемы, связанные с равноправием женщин¹. Во многих странах Европы, Азии и Америки женщины получили равные права с мужчинами. В частности, в области избирательного права. Выступления за либеральные права и свободы сменились концептуальными движениями.

Женские движения приобрели академический характер и были допущены в университеты. Основной темой стали рассуждения о женской идентичности² и о границах гендера. Важной темой женских движений второй половины XX века стала самоидентификация женщин.

Эти новые принципы второй половины XX века нашли свое отражение и в изобразительном искусстве³. Женское искусство стало более концептуальным. Часто оно обращалось к вопросам женской идентичности. Женское искусство развивалось в рамках концептуальных художественных движений, таких как флюксус и акционизм⁴.

3.1. Идея женского искусства в 1940-е – 1960-е годы

Важной особенностью женского искусства второй половины XX века стал тот факт, что женщины стали часто обращаться к нетрадиционным художественным техникам⁵. Например, таким как фотография, объектное и кинетическое искусство.

¹ (英)弗兰西斯·弗兰契娜, 查尔斯·哈里森. 现代艺术和现代主义[M]. 张坚, 王晓文, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 1988. [Франсина Ф., Харрисон Ч. Современное искусство и модернизм. Шанхай: Шанхайский издательский дом Renmin Fine Arts, 1988.]

² Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160 – 189.

³ Bosley D. A Study of Gender and its Influence on Visual Design // Technical Communication Vol. 40, No. 3, 1993, pp. 543-547.

⁴ (英)克莱夫·贝尔. 艺术[M]. 周金环, 马钟元, 译. 北京: 中国文联出版公司, 1984. [Белл, К. Искусство. Пекин: Издательство Китайской ассоциации литературы и искусства, 1984.]

⁵ Slatkin W. Women Artists in History: From Antiquity to the 20th Century. NJ.: Prentice Hall, 1985.

Одним из важных представителей искусства середины XX века можно считать французского фотографа и художника Дору Маар. Она приехала в Париж в начале 1920-х годов для того, чтобы учиться живописи, но увлеклась фотографией. Она познакомилась с великими фотографами своего времени – Анри Картье-Брессоном и Брассаем⁶. Она тесно общалась с художниками-сюрреалистами – в частности, с создателем сюрреализма Андре Бретоном. В начале 1930-х годов она была близким другом и ассистентом Ман Рея – одного из главных представителей сюрреализма в фотографии⁷. В 1935 году она открыла собственную фотографическую студию. Ее фотографические работы стали своеобразной визитной карточкой сюрреализма⁸.

В середине 1930-х годов Дора Маар познакомилась с Пабло Пикассо⁹. Она стала его соратником и музой. Пикассо часто создавал портреты Доры Маар, она, в свою очередь, делала его фотографические портреты. Благодаря Пикассо она обратилась к живописи, занималась не только фотографией, но и созданием картин¹⁰.

Считается, что Дора Маар долгое время находилась в тени своего великого друга. Она тяжело переживала их разрыв в 1945 году, проходила лечение в психиатрической клинике. В 1957 году состоялась выставка ее работ, которая не принесла ей ощутимого признания. Она жила в одиночестве в своей квартире, мало общалась с окружающими и во второй половине XX века была практически забыта.

Дору Маар долгие годы оценивали как подругу и модель Пикассо и не рассматривали ее как самостоятельного художника, а ее творчество – как самостоятельную ценность. Прежде всего, она была известна как модель Пикассо – он часто создавал ее портреты. Подлинное признание Доры Маар как самостоятельной художницы состоялось уже после ее смерти – в 1999 году прошла большая выставка ее работ.

⁶ Ignotofsky R. Women in Art: 50 Fearless Creatives Who Inspired the World. Berkeley: Ten Speed Press, 2019.

⁷ Caws M- A.; Kuenzli R.; Raaberg G. Surrealism and Women. Cambridge: MIT Press, 1990.

⁸ 王天兵. 西方现代艺术批判[M]. 北京: 人民美术出版社, 1998. [Тяньбин, В. Критика западного современного искусства. Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 1998.]

⁹ Baldassari A. Picasso-Dora Maar. Paris: Flammarion; London: Thames & Hudson, 2006.

¹⁰ (法)梅洛 - 庞蒂. 眼与心[M]. 杨大春, 译. 北京: 商务印书馆, 2007. [Мерло-Понти, М. Глаз и сердце. Пекин: Коммерческая пресса, 2007.]

В своих фотографических работах Дора Маар использовала фотомонтаж и коллаж. В 1930-е годы отдельные ее работы принимали участие в выставках в Лондоне и в Нью-Йорке. Ее идеи как художника часто имели социальную и политическую основу. Свои взгляды как участника политических процессов она выражала в своих работах¹¹. Дора Маар была сторонником антивоенных и антифашистских выступлений. Она была активным участником интернационального антифашистского движения.

Живописные работы Доры Маар оставались практически неизвестными до ее смерти. Они были представлены широкой публике на выставке в 1999 году. Художественный стиль и почерк Пикассо оказали на нее глубокое влияние: она создавала работы в кубистическом духе, используя элементы сюрреализма¹². В 1960-е – 1970-е годы она экспериментировала с абстрактными формами. Не смотря на тесную связь с творчеством Пикассо, Дора Маар создала собственный индивидуальный стиль живописи, став важным персонажем в создании движения женского искусства¹³.

Другим важным фотографом, работавшим во Франции и Америке была Беренис Аббо. Она получила известность благодаря сериям фотографий с изображениями Нью-Йорка¹⁴. Беренис Аббо оказалась одной из первых женщин-фотографов, сделав эту профессию и этот вид искусства достоянием не только мужчин, но и женщин. Беренис Аббо родилась в Америке и с детства обнаружила сильный независимый характер. Закончив школу, она поступила в Университет штата Огайо на факультет журналистики, она планировала стать репортером и писателем. Аббо всегда стремилась к профессиональной самостоятельности и независимости, считая, что замужество ограничивает профессиональные возможности женщины. Она стремилась к профессиональной и творческой деятельности, не желая ограничивать себя домашним хозяйством.

В возрасте 20 лет она переехала в Нью-Йорк, где начала заниматься рисунком и живописью. В Нью-Йорке Аббо познакомилась с молодыми художниками Марселем

¹¹ Grosenick U. Women Artists in the 20th and 21st Century. Cologne: Taschen, 2001.

¹² 饶亢子等《中西比较文艺学》，中国社会科学出版社1999 [Pao, K. Сравнительный анализ искусства Китая и Запада. Сиань: China Social Sciences Press, 1999.]

¹³ (法)波德莱尔. 波德莱尔美学论文选[M]. 郭宏安, 译. 北京: 人民文学出版社, 1987. [Бодлер, Ш. Подборка документов по эстетике Бодлера. Пекин: Издательство народной литературы, 1987.]

¹⁴ Васильева Е. Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // Международный журнал исследований культуры, № 1 (30) 2018. С. 30 — 38

Дюшаном и Ман Реем – художниками, которые были инициаторами нового искусства и способствовали его распространению в Америке. В 1921 году Беренис Аббо переехала в Париж. Она стала ассистентом в студии Ман Рея, а через несколько лет основала собственную студию. Аббо решила, что фотография для нее гораздо важнее, чем занятия скульптурой и живописью и последующие годы занималась исключительно фотографической карьерой¹⁵.

В Париже Аббо общалась в кругу интеллектуалов и представителей художественной богемы¹⁶. Моделями ее фотографий были Жан Кокто, Ман Рей, Джеймс Джойс и другие мастера. Также в Париже она познакомилась с фотографом Эженом Атже, популяризацией и сохранением работ которого она занималась все последующие годы. Фотографии Эжена Атже стали важным примером для ее собственного творчества.

В 1929 году Аббо вернулась в Нью-Йорк и стала фотографировать город, используя принципы и технику Эжена Атже¹⁷. Эти фотографии города, а также работа с архивом Атже, хранителем которого она была, принесли ей известность. В 1934 году она подготовила выставку в Музее современного искусства в Нью-Йорке (МОМА)¹⁸. Эта выставка сделала ее знаменитой и позволила продолжать работать в области искусства и фотографии. Работы Беренис Аббо, выставленные в МОМА вызвали поддержку и одобрение критиков, что облегчило ее последующую работу.

В 1940 – 1950-е годы она увлеклась фотографированием химических и физических процессов¹⁹. Но ее работы были скептически восприняты профессиональным сообществом. В последующие годы Беренис Аббо фотографировала сельские ландшафты. Она оказалась одним из первых известных и признанных женщин-фотографов. Беренис

¹⁵ Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / Международный журнал исследований культуры, № 1 (26), 2017, с. 215—245.

¹⁶ Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.

¹⁷ 贡布里希. 艺术与错觉——图画再现的心理学研究 [M]. 林夕, 李本正, 范景中, 译. 杭州: 浙江摄影出版社, 1987. [Гомбрих, Э. Искусство и иллюзия: психологическое исследование репродукции изображения. Ханчжоу: Zhejiang Photography Press, 1987.]

¹⁸ 沃尔夫冈·韦尔施: 《重构美学》, 陆扬、张岩冰译, 上海: 上海译文出版社, 2002 [Вельш, В. Восстановление эстетики. Шанхай: Shanghai Translation Press, 2002]

¹⁹ 夏学理主编: 《文化创意产业概论》, 台北: 五南图书出版股份有限公司, 2011 [Сэй, С. Введение в культурную и творческую индустрию. Тайбэй: Wunan Book Publishing Co., Ltd., 2011]

Аббо стала важным художником и фотографом, одной из первых обратив внимание на женское творчество.

3.2. Женское искусство: флюксус и концептуальное искусство

В середине и второй половине XX века женское искусство продолжало развиваться в рамках авангардных художественных движений. К ним относились такие течения как флюксус, акционизм, а позже – видеоарт²⁰. Эти художественные направления стали выражением концептуального направления в искусстве и привели к осознанию женского искусства как концептуального процесса²¹.

Одним из центральных направлений, связанных с развитием женского концептуального искусства можно считать художественное движение флюксус²². Это движение сформировалось в 1950-е – 1960-е годы. В движении принимали участие разные художники, например, такие как Джордж Мачунас, Нам Джун Пайк, Ле Монт Янг, Джордж Брехт, Йоко Оно и другие мастера.

Флюксус задумывался как противостояние академическому и коммерческому искусству. Тем не менее, участники флюксуса не создавали никаких систематических манифестов. Участники движения редко сходились в едином мнении, что представляет собой суть движения, часто называя разные цели и задачи. В то же время, флюксус можно рассматривать как первое глобальное художественное движение. Кроме того, флюксус объединил разные виды искусств: живопись, музыку, графические и пластические искусства и акционизм.

По своим проявлениям и форме, флюксус был близок дадаизму²³. Многие участники флюксуса упоминали, что источником их вдохновения был Марсель Дюшан, и что они ориентировались на методы и принципы дадаизма. Иногда флюксус называют

²⁰ Grosenick U. Women Artists in the 20th and 21st Century. Cologne: Taschen, 2001.

²¹ Armstrong C.; Zegher C. Women Artists at the Millennium. Cambridge: The MIT Press, 2006.

²² 聂森.传统美学对现代广告招贴设计的影响[J].吉林工商学院学报, 2009 [He, S. Влияние традиционной эстетики на дизайн современных рекламных плакатов. Чанчунь: Журнал Технологического института Цзилинь, 2009]

²³ 0.王大勇.传统绘画的美学观对现代广告招贴设计的影响[J].平顶山学院学报, 2005 [Ван, Д. Влияние традиционной эстетики живописи на дизайн современных рекламных плакатов. Пиндиншань: Журнал Пиндингшанского университета, 2005]

нео-дадаизмом, но лидер движения Джордж Мачунас всегда подчеркивал свою отстраненность от дадаизма, считая флюксус вневременным вечным движением.

Одной из главных идей флюксуса, также как и в дадаизме, было разрушение канонов и создание единого интернационального пространства²⁴. Флюксус ориентировался на то, чтобы стереть границу между искусством и жизнью. Флюксус призывал рассматривать жизнь и природу как формы искусства. Цель движения заключалась в том, чтобы объединить в едином потоке различные формы искусства и жизни. Основным принцип флюксуса сводился к абсолютной спонтанности, преодолению любых ограничений. Флюксус обращался к нетрадиционным формам искусства – таким как перформанс, хэппенинг, инсталляция и акционизм²⁵.

Одной из идей движения флюксус было преодоление границ между мужским и женским²⁶. Отказываясь от традиционных делений в искусстве и культуре, флюксус настаивал на пересмотре границ в сфере гендерных делений. Идеи флюксуса заключались не столько в утверждении женских прав или прав женского искусства, сколько в устранении границ между мужским и женским, а также – в устранении неравенства. Эта позиция была частью художественной программы флюксуса. Женщины были не просто допущены к участию в движении, но играли в нем центральную решающую роль.

Одной из центральных фигур флюксуса была художница Йоко Оно²⁷. Она родилась в Японии, но затем переехала в Сан-Франциско, где жил и работал ее отец. Семья часто переезжала и из-за работы отца Йоко Оно с матерью были вынуждены то возвращаться в Японию, то приезжать в Америку. Она получила образование в престижной частной школе в Токио.

Первые опыты в искусстве были для Йоко Оно неудачными²⁸. Критики не принимали ее всерьез, а ее стиль казался излишне экстравагантным. Она создавала свои

²⁴ Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72-80.

²⁵ 娄海燕. 浅谈中国元素在服装设计中的运用[J]. 艺术 科技, 2014 [Лу, Х. О применении китайских элементов в дизайне одежды. Сучжоу: Art Technology, 2014]

²⁶ Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160 – 189.

²⁷ Beram N.; Boriss-Krimsky C. Yoko Ono: Collector of Skies. New York: Amulet, 2013.

²⁸ Grosenick U. Women Artists in the 20th and 21st Century. Cologne: Taschen, 2001.

работы на стыке литературы и искусства. Ее не слишком интересовал предметный мир – гораздо больше ее привлекала возможность выражать идеи. Именно идею она считала главным смыслом искусства. В 1961 году Джордж Мачунас организовал первую выставку Йоко Оно в Нью-Йорке. Оно разделяла идеи флюксуса, но всегда подчеркивала свою независимость и не считала себя художником группы²⁹.

Помимо дадаизма и Марселя Дюшана важным ориентиром для Йоко Оно был композитор Джон Кейдж. Оно познакомилась с Кейджем и была одной из последовательниц его идей. В классе, где преподавал Кейдж она познакомилась с основными представителями искусства того времени. В лофте, в котором она жила она устраивала концерты новых композиторов. Также она использовала свой лофт на Манхэттене как выставочную площадку, демонстрируя там свои работы и работы близких ей по духу художников. Посетителями этих мероприятий были, в частности, Марсель Дюшан и Пегги Гуггенхайм.

Йоко Оно часто рассматривают как представителя концептуального искусства³⁰. Важно, что Йоко Оно стояла у истоков этого движения, была его родоначальником. Одним из самых известных ее произведений было Cut Piece – перформанс, когда посетители отрезали фрагменты одежды, в которую была одета Йоко Оно. Этот перформанс обычно понимают как демонстрацию проблем пола, гендера и личности³¹. Его понимают как тему межличностного отчуждения, разрушения межличностных отношений и нарушение характера самой личности. Йоко Оно повторяла перформанс несколько раз, кроме нее главную роль перформанса в разные годы исполняли и другие художники³².

Еще одним образцом концептуального искусства была ее книга «Грейпфрут». Книга была опубликована в 1964 году и представляла собой набор инструкций, описывающих ситуации различных игр. Это издание было повторено в 1971 и в 2000 годах. Многие из инструкций книги легли в основу ее художественных выставок. Йоко Оно считается одной

²⁹ Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.

³⁰ 朱光潜《文艺心理学》，安徽教育出版社2000 [Чжу, Г. Психология дизайна. Сиань: Anhui Education Press, 2000.]

³¹ 胡宗勇.论现代广告招贴画设计中传统美学思想的价值[J].电影评介, 2013 [Ху, З. О значении традиционных эстетических идей в дизайне современных рекламных плакатов. Тяньцзинь: Movie Review, 2013]

³² 刘腾飞.浅析波普艺术对现代招贴设计的影响[J].大众文艺, 2016 [Лю, Т. Анализ влияния поп-арта на современный дизайн плаката. Ухань: Популярная литература, 2016]

из наиболее важных женщин-художниц, одной из создательниц концептуализма в искусстве.

Важной художницей, имевшей непосредственное отношение к концептуальному искусству, была Яеи Кусاما. Ее идеи и ее творчество были связаны с феминизмом, а также с сюрреализмом, минимализмом и концептуальным искусством. Яеи Кусاما интересовалась идеями повторяемости, которые были важны для мастеров флюксус. Еще один сюжет ее работ – однообразие и узор, который складывается из похожих элементов³³. Она является создателем самой дорогой картины, созданной ныне живущей женщиной художницей.

В начале своей художественной карьеры она выбрала единый творческий метод: покрывала рисунками в горошек стены и бытовые предметы. Она называла эти поверхности «полями бесконечности». Она училась в художественной школе в Киото, но образование не закончила из-за проблем со здоровьем. Кусاما покинула Японию и переехала в Нью-Йорк. Во время пребывания в Америке она приобрела репутацию лидера авангардного движения³⁴.

Она организовала несколько перформансов в Нью-Йорке – в Центральном парке и на Бруклинском мосту. Кусاما была активным участником антивоенных движений и, в частности открыто выступала против войны во Вьетнаме. Живопись Яеи Кусاما была высоко оценена многими художниками – в частности, художниками-минималистами³⁵. Большое впечатление на минималистов произвели большие полотна, покрытые маленькими точками.

Созданные ею работы были тесно связаны с вопросами пола, сексуальности и идентичности³⁶. Кусاما часто использовала фотографии в своих работах и создавала коллажи из фотографий. Работы Яеи Кусاما связывают с минимализмом и поп-артом, но она всегда подчеркивала, что не относится ни к одному художественному движению. Поворотной точкой в ее художественной карьере стало участие в Венецианской биеннале в 1993 году, где она представляла Японию.

³³ Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.

³⁴ 胡经之《文艺美学》，北京大学出版社1989 [Ху, Ц. Эстетика искусства. Пекин: Пекинского университета, 1989.]

³⁵ Armstrong C.; Zegher C. Women Artists at the Millennium. Cambridge: The MIT Press, 2006.

³⁶ 王受之.世界平面设计史[M].湖北美术出版社, 1991. [Ванг, Ш. История графического дизайна в мире. Ухань: Hubei North American Art Press, 1991.]

Сегодня Яеи Кусаме считается одной из самых важных женщин-художниц, затрагивающих вопросы женской идентичности, проблемы личности и гендера. Она рассматривала и затрагивала не столько социальные проблемы, сколько вопросы психического восприятия и личного характера, рассматривала вопросы самоидентификации женщин-художниц.

3.3. Женское искусство второй половины XX века: скульптура и перформанс

Во второй половине XX века женщины-художницы не только занимались рисунком или живописью. Эти виды искусства казались более традиционными и привычными. Последние десятилетия XX отмечены тем, что женщины стали больше заниматься теми видами искусства, которые раньше считались «мужскими». К ним можно отнести скульптуру, акционизм и технические виды искусств.

Одной из самых важных художниц XX века и одним из самых знаменитых скульпторов XX века была Луиз Буржуа. Она родилась в самом начале XX века, в 1911 году. В 1930-е годы она получила образование в Сорбонне – она изучала математику. Во второй половине 1930-х годов она увлеклась искусствами – прежде всего – искусствоведением. Она изучала искусствоведение в Школе Лувра³⁷.

Одновременно, она стала ассистенткой Фернана Леже, увлеклась новыми видами искусств – конструктивизмом, кубизмом и сюрреализмом. В конце 1930-х Луиз Буржуа вышла замуж и переехала в Нью-Йорк. В Америке она начала заниматься скульптурой. В 1947 году она выполнила свою первую масштабную работу, а уже в 1949 прошла персональная выставка ее работ. С 1960 года Луиз Буржуа регулярно продавала свои работы и стала одной из наиболее востребованных художниц XX века³⁸.

Во второй половине 1960-х годов она стала участницей феминистических движений, поддерживая выступления за права женщин и положение женщин в сфере искусства. Луиз Буржуа продолжала заниматься академической деятельностью. В 1977

³⁷ Heller N. Women Artists: An Illustrated History. New York: Abbeville Press, 2003.

³⁸ 黄石.什么是设计之美[J].装饰与设计, 1993. [Хуан, Ш. В чем красота дизайна. Шанхай: Декорирование и дизайн, 1993.]

году она стала профессором Йельского университета, получив степень доктора изящных искусств.

В творчестве Луиз Буржуа нашли свое отражение практически все художественные течения XX века: футуризм, кубизм, сюрреализм³⁹. Она создавала фигуративные и абстрактные работы: она выполнены из разных материалов – мрамор, дерево, бронза. Луиз Буржуа использовала идеи сюрреалистов, соединяя разные начала и объекты. Например, женское тело и абстрактные скульптуры. Она была первопроходцем, которая разрушала стереотипы. Она стремилась преодолеть предвзятое отношение к женщине в художественных кругах.

В начале своей художественной карьеры Луиз Буржуа занималась, прежде всего, традиционными видами искусства: рисунком и живописью.⁴⁰ После переезда в Америку она сконцентрировалась на скульптуре и в последующие годы занималась, прежде всего скульптурой. В своих работах она использовала абстрактные и органические формы. В 1960-е годы Луиз Буржуа обратилась к альтернативной политике, связанной с идеями пола и гендера⁴¹.

Ее работы стали предметом повышенного внимания начиная с 1980-х годов. Представители академических кругов рассматривали ее как одного из важных представителей экзистенциализма и феминизма. Одновременно, она была популярна среди молодых художников, которые воспринимали ее как символ независимости. Она стремилась создать независимую среду, характер которой определяли ее собственные работы. Луиз Буржуа была награждена различными наградами в разных странах и считается одним из самых влиятельных художников XX века. Луиз Буржуа была одним из мастеров, которые многое сделали для развития женского искусства в XX веке.

Заметным представителем женского искусства и создателем скульптуры можно назвать также Ники де Сен-Фалль⁴². Она известна как художница и скульптор, как один из представителей нового реализма в искусстве. Одним из наиболее известных ее произведений можно назвать фонтан «Стравинский» возле центра Жоржа Помпиду в Париже.

³⁹ Caws M- A.; Kuenzli R.; Raaberg G. Surrealism and Women. Cambridge: MIT Press, 1990.

⁴⁰ Grosenick U. Women Artists in the 20th and 21st Century. Cologne: Taschen, 2001.

⁴¹ Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160 – 189.

⁴² Carrick J. Phallic Victories? Niki de Saint-Phalle's Tirs // Art History, vol 26, no. 5, November 2003, pp. 700–729.

Ники воспитывалась в строгой католической среде. У нее складывались не простые отношения в семье, где родители были сторонниками строгих методов воспитания. С детства Ники де Сен-Фаль свободно говорила на французском и английском языках, она росла в семье бабушки и дедушки в Принстоне. А 1956 годк она познакомилась с Жаном Тэнгли, а также – с произведениями новых художников-реалистов.

В 1960-е годы она выполнила серию работ «Тир», которая объединила перформанс, боди-арт, живопись и скульптуру. Ники де Сен-Фаль занималась искусством перформенса, когда созданные ей картины возникали в результате прицельной стрельбы. В 1960-е она принимала участие в концерте, организованном Джоном Кейджем. Также она стремилась разрушить стереотипное отношение к женщинам в обществе, создав серию скульптур из папье-маше. Созданные ей работы ассоциируются с работами Родена, Майоля, Матисса.

Важным направлением, в рамках которого развивалось женское искусство, был акционизм. Он представлял собой новое направление в искусстве второй половины XX века⁴³. Целью нового движения было стереть грань между искусством и действительностью. Действие становится основным понятием для всех художественных практик, акцент переносится на сам момент создания произведения, творения или действия. К акционизму относят такие художественные формы как перформанс и хеппенинг.

Важным примером искусства, созданного в женской среде, можно считать работы Ким Ноубл. Ее работы созданы на стыке перформанса и сюрреалистического спектакля. В своих произведениях она рассматривает проблему творчества и личности. Ким Ноуул рассматривает вопросы стабильности и изменения личности – эти обстоятельства являются принципиально важными для осознания феномена творчества. Работы Ким Ноубл – важная часть современного художественного процесса и важный эпизод в системе развития женского искусства.

Одним из наиболее известных представителей искусства перформанса и акционизма можно считать Марину Абрамович⁴⁴. Ее произведения исследуют отношения между публикой и художником, она исследует возможности действия и форму

⁴³ 饶亢子等《中西比较文艺学》，中国社会科学出版社1999 [Pao, K. Сравнительный анализ искусства Китая и Запада. Сиань: China Social Sciences Press, 1999.]

⁴⁴ Weidemann C. 50 women artists you should know. Munich: Prestel, 2008.

произведения. Ее перформенсы рассматривают понятие идентичности. Как и многие другие женщины-художницы она рассматривает проблемы женской идентичности.

Марина Абрамович родилась в Сербии. Рисованием она занялась еще в детстве, попросив купить ей кисти и краски. Она изучала искусства в Белграде, а затем была студенткой Академии изящных искусств в Загребе. В 1976 году она переехала в Амстердам. Приехав в Европу она познакомилась с искусством перформанса⁴⁵.

Для Марины Абрамович перформанс был важной художественной формой. В акционизме Абрамович видела способ раскрыть взаимоотношения между художником и зрителем. Она создавала персонаж, который называла «другое»⁴⁶ и пыталась говорить о своих проблемах как женщины и как художника, представляя их помещенными в другое тело.

В некоторых перформансах Абрамович рассматривала свои отношения со временем⁴⁷, считая время одной из главных характеристик искусства вообще и акционизма в частности. Другой темой для ее перформансов были межличностные отношения людей и их положение в пространстве⁴⁸. Пространство, как и время, Абрамович считала важной категорией искусства. Она полагала, что идея времени и пространства заметно изменилась в культуре XX века по сравнению с другими периодами искусства⁴⁹.

Абрамович рассматривала и тему положения и роли женщин в современном обществе. Эта тема стала одной из наиболее важных в ее выступлениях. Поддерживая идею женского искусства, она стала одной из самых известных художниц XX века⁵⁰. Марина Абрамович сегодня является одной из наиболее важных, заметных и известных женщин-художниц мира.

⁴⁵ Grosenick U. Women Artists in the 20th and 21st Century. Cologne: Taschen, 2001.

⁴⁶ 钱钟书《谈艺录》，中华书局1984 [Цянь, Ч. Говоря об искусстве. Шанхай: книжная компания Чжунхуа, 1984.]

⁴⁷ 朱光潜《文艺心理学》，安徽教育出版社2000 [Чжу, Г. Психология дизайна. Сиань: Anhui Education Press, 2000.]

⁴⁸ Armstrong C.; Zegher C. Women Artists at the Millennium. Cambridge: The MIT Press, 2006.

⁴⁹ 蒋述卓《在文化的观照下》，广东人民出版社1997 [Цзян, Ш. Под наблюдением культуры. Гуанчжоу: Народный издательский дом Гуандуна, 1997.]

⁵⁰ Weidemann C. 50 women artists you should know. Munich: Prestel, 2008.

Глава 4. Разработка проекта графического сопровождения для фестиваля Women of the World festival 2020

Данная работа посвящена разработке проекта графического сопровождения фестиваля Women of the World festival 2020. Данный проект разделен на две составляющие – практическую и теоретическую части. В теоретической части представлены исследования, связанные с подготовкой проекта. Практическая часть представляет собой проект графического сопровождения фестиваля Women of the World festival 2020.

Женское искусство представляет собой важное явление на протяжении XX века. Оно развивалось на фоне изменения социального положения женщин, на фоне изменения их политического статуса. Вторая половина XX столетия позволила говорить о новой идеологии женских движений и обретении гендерного равенства. Эти процессы проявили себя не только в изменении общественного статуса, но и в изменении художественного пространства. В XX веке искусство, созданное женщинами, было осознано как важный художественный феномен.

Задача данной работы – проследить изменение статуса женщин в социальном и художественном пространстве. Цель данного проекта – создать графическое сопровождение фестиваля, посвященного феномену женского искусства. Одна из целей данной работы – создание проекта, отвечающего требованиям современного дизайна. Нам кажется важным, чтобы представление фестиваля Women of the World festival 2020 использовало формы современного дизайна. Использование принципов современного дизайна, по нашему мнению, должно обозначить и подчеркнуть актуальность выбранной темы.

Цель данной работы – создание актуального графического проекта, который представил бы фестиваль Women of the World festival 2020 актуальной платформой. Как мы полагаем, это возможно при изучении картины современного дизайна и одновременно – при последовательном изучении лучших образцов дизайна XX века. Часть этих исследований была выполнена в

теоретической части. В рамках практического проекта мы видим своей целью практическое применение исследованных принципов.

В рамках данной работы представляется важным решение следующих задач:

- Поиск новых форм выражения на основании лучших образцов графического дизайна XX века.
- Формирование актуального дизайн-проекта.
- Создание дизайн-проекта, который определит темку женского фестиваля Women of the World festival 2020 как важный проект сегодняшнего дня.
- Формирование и реализация проекта, который обладает качеством актуальной работы и может быть оценен как дизайн-проект сегодняшнего дня.

Актуальность проекта. Темы женских движений остаются одной из важнейших тем современных академических исследований. XX век стал важной эпохой борьбы за женские права. Многие формы социального равноправия были достигнуты. Тем не менее, выступления за женские права продолжаются. Проведения фестиваля, посвященного женскому искусству, кажется важной частью этого процесса. Подобные фестивали регулярно проводятся в разных странах. Они являются важной частью актуального художественного пространства.

Новизна проекта. Проект стремится к использованию новых художественных методов и созданию актуального графического сопровождения фестиваля Women of the World festival 2020. Проект представляет собой один из первых опытов обращения к традиции графического дизайна. Он сосредоточен не только на идеях женского искусства и возможностей его представления, но и на использовании актуальных графических методов. Графическими методами выражаются актуальные принципы женского искусства.

Возможность практического применения. Данный проект может быть использован при проведении фестиваля Women of the World festival 2020. Также материалы, представленные в данном проекте, могут быть использованы при

проведении других фестивалей женского искусства, а также различного рода независимых фестивалей.

Методика работы над проектом. Проект построен на принципах аналитического исследования и его практического применения. В центре исследования – несколько основных тем: феномен женских движений, специфика женского искусства и особенности графики XX века. Исследование этих проблем, тем и направлений использовано в рамках практического проекта. Графический проект основан на изучении основных принципов в этих сферах. В состав проекта включены несколько интервью, которые можно считать важной частью проекта. Проект создан с использованием C4D анимации, которая является универсальной комплексной программой для создания трехмерных элементов. Она позволяет создавать и поддерживать анимацию в высоком разрешении. Также в работе использованы методы AE анимации.

Состав проекта. Проект включает различные материалы, которые, с одной стороны, позволяют представить проект Women of the World festival 2020, а, с другой стороны, позволяют демонстрировать различные графические решения и исследовательский опыт, реализованный в работе. Также в состав проекта включена серия интервью, которая является частью проекта. В состав проекта включены различные графические формы, среди которых наиболее важными являются следующие:

- динамические постеры
- билеты
- открытки
- анимационные проекты

Описание проекта: Данный проект построен как форма графического сопровождения фестиваля Women of the World festival 2020. Нам представляется одинаково важной как подготовка качественного графического проекта, так и обращение к теме женского искусства и женского творчества в целом. Данный проект – это обращение к проблемам женского искусства графическими средствами. Формой этого обращения является создание графического проекта для Women of the World festival 2020.

В рамках данного проекта нам кажется важным опереться на художественную программу XX века, на программу, сформированную в рамках графического дизайна, а также – в рамках масштабных художественных проектов, созданных женщинами. Используя существующий опыт, мы стремимся к созданию собственного проекта.

Созданный проект графического сопровождения Women of the World festival 2020 предполагает использование различных графических приемов, методик и элементов. В его составе использованы различные графические носители и элементы. В частности, динамические постеры, открытки, билеты. Значительна часть графических материалов выполнена с использованием таких анимационных графических программ как C4D анимация и AE анимация.

Проект задуман и реализован как единая система, где художественная программа и социальный вектор дополняют и поддерживают друг друга. Графическое решение проекта, выполненное на разных носителях, представляют собой единый организм. Проект построен на исследовании основных образцов женского искусства и женских движений XX века и предполагает авторское прочтение графических тем.

Актуальность данного проекта связана как с обращением к востребованной, социально значимой теме, так и с последовательным использованием актуальных графических программ. Проект связан с выявлением актуальных графических методов. Проект связан с актуальным опытом современного художественного пространства. Он также обращается к темам, которые важны как социальный проект в современной культуре и общественном пространстве.

Список литературы

Литература на русском языке:

1. Аббасов И. Основы графического дизайна. М.: ДМК Пресс, 2008.
2. Адашкина Н. Любовь Попова. М.: С. Э. Гордеев, 2010.
3. Андреева Е. Постмодернизм. Новая история искусства. СПб: Азбука-классика, 2007.
4. Андрющенко О. Интернациональные тенденции в области авторских СМИ: особенности визуальной системы в контексте международной коммуникации // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 160 - 165.
5. Аристова Ж.С., Васильева Е.В. Принципы интернационального стиля в системе flat-design: графическая форма и визуальные условия образовательных и музейных web-систем: Сборник статей/Казанский федеральный университет. - Казань, 2017. С. 96 - 97.
6. Аронов В. Дизайн в культуре XXвека. 1945 —1990. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2013.
7. Аронов В. Баухауз и ВХУТЕМАС. М.: ВНИИТЭ, 1982.
8. Аронов В. 100 дизайнеров Запада. М. : ВНИИТЭ, 1992.
9. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М. 2003.
10. Бодрийяр Ж. Общество потребления (1970). М.: Республика, 2006.
11. Бойко А. Г., Сечин А. Г., Лысюк В. Г. Рассказы о художниках. Школьный курс. Учебные программы для 6-9 классов. Основы методики преподавания. СПб., 1999.
12. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. М.: Издатель Дм. Аронов, 2006.
13. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.
14. Бу И. Система микрографики и визуальная практика «новой волны»: к определению принципов современного ди-зайна // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 3. С. 290—297.

15. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
16. Васильева Е. Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 4. С. 58-79.
17. Васильева Е. В. Язык, фотография, знак. К вопросу о семиотическом статусе изображения и объекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 567–574.
18. Васильева Е.; Банников И. Живописная программа фильмов Дэвида Линча: художественная принадлежность и феномен моды // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 48. С.11 - 26.
19. Васильева Е. Фигура Возвышенного и кризис идеологии Нового времени // Теория моды: тело, одежда, культура. 2018. № 47. С.10 - 29.
20. Васильева Е. Идеальное и утилитарное в системе интернационального стиля: предмет и объект в концепции дизайна XX века. // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 4 (25). С. 72-80.
21. Васильева Е. Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // Международный журнал исследований культуры, № 1 (30) 2018. С. 30 — 38.
22. Васильева Е. Идеология знака, феномен языка и «Система моды» / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 45. С.11 - 24.
23. Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. 2017. № 43. С. 1-18.
24. Васильева Е. Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем / Международный журнал исследований культуры, № 1 (26), 2017, с. 215—245.
25. Васильева Е. Фотография и внелогическая форма. Таксономическая модель и фигура Другого / Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017, № 1 (111). С. 212-225.
26. Васильева Е. Феномен Женского и фигура Сакрального / Теория моды: тело, одежда, культура. 2016. № 42. С. 160 - 189.

27. Васильева Е. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 27–37.
28. Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. вып. 1. С. 4–33.
29. Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 3. С. 64–80.
30. Васильева Е. Фотография и феноменология трагического: идея должного и фигура ответственности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2015. вып. 1. С. 26–52.
31. Васильева Е. Характер и маска в фотографии XIX в // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. вып. 4. С. 175-186.
32. Васильева Е. Фотография и феномен времени // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. вып. 1. С. 64–79.
33. Васильева Е. Сара Мун: "Цирк" и его герои // Foto & Video, 2004, № 5, с. 15-19.
34. Васильева Е. В. Город и тень. Образ города в художественной фотографии XIX - начала XX веков. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2013.
35. Васильева Е. К вопросу об изменении женского костюма в годы Первой мировой войны: мифы и иллюзии // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2007. Т. 175. С. 45-50.
36. Васильева Е.; Гарифуллина (Аристова) Ж. Flat-Design и система интернационального стиля: графические принципы и визуальная форма // Знак: проблемное поле медиаобразования, 2018, № 3. С. 43-49.
37. Васильева Е. Гырдымова И. Идеология телесного и генеративный дизайн в системе визуальной идентичности XX в. / Материалы II Международной научной конференции «Визуальная коммуникация в социокультурной динамике». Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Набережные Челны, 2016, с. 66 -69

38. Васильева Е. Ли М. Иллюстрация детских книг в современной Японии: базовые принципы и основные имена // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 2 (54). – С. 115–123.
39. Власов В., Лукина Н. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: терминологический словарь. СПб: Азбука-Классика, 2005.
40. Георгиева Т. Графические методы представления акустического пространства: практика классического дизайна и звуковая среда большого города в интернациональной среде // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 170 - 176.
41. Герман М. Модернизм: искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2003.
42. Герчук Ю. История графики и искусства книги. М.: Аспект-пресс, 2000.
43. Глинтерник Э. Реклама в России XVIII – первой половины XX века. СПб.: Аврора, 2007.
44. Глинтерник Э. В плену эфемерных созданий. 100 лет русскому рекламному плакату // Мир дизайна. 1995. No 1. —С. 30-36.
45. Гомбрих Э. История искусства. М.: Аст, 1995.
46. Делез Ж. Логика смысла (1969). М: Раритет, 1998.
47. Зеляева С. Фотографии Георгия Пинхасова и принципы конструирования образа Средней Азии // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 176 - 180.
48. Иванов Д. Виртуализация общества. Версия 2.0. Текст. СПб.: Петербургское востоковедение, 2002.
49. Иттен Й. Искусство цвета. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2001.
50. Иттен Й. Искусство формы. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2009.
51. Кандинский В. О духовном в искусстве (1912). М.: Архимед, 1992.
52. Кар Л. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски. М.: АСТ, 2002.
53. Клифорд Д. Иконы графического дизайна. М: Эксмо, 2015.

54. Кнорре К. Наружная реклама. М.: Бератор-Пресс, 2002.
55. Ковалева Е. Концепция гипертекста и графические методы ее визуальной организации в международном пространстве // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 180 - 185.
56. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. СЛОВО. Москва, 2000.
57. Курушин В. Графический дизайн и реклама. М.: ДМК Пресс, 2001.
58. Лакан, Ж. Телевидение (1974). М., 2000.
59. Лаптев В. Швейцарский панк или типографика «новой волны» // Просто design. Журнал по графическому дизайну. 2005, No 2 (17), с.23-35.
60. Левинас Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности. СПб, 1998.
61. Ли М. Феномен "детского конструктивизма" и советская книжная графика 1920-х годов // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств, 2018/1 (5), с. 114 - 123.
62. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна(1979). М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
63. Лобзин Ю., Рожавский В. Графический дизайн. М.: Русское слово, 2008.
64. Лола Г. Рекламные коммуникации в современном искусстве. СПб.: СПбГУКИ, 2007.
65. Лола Г. Дизайн-код. Культура креатива. СПб: Элмор, 2011
66. Лотман. Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин.: Александра, 1992.
67. Лю Цзянь. Шрифтовой художественный плакат: традиции и современность. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008.
68. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего. М.: «Мир», 2005.
69. Михайлов С. История дизайна. М.: Союз дизайнеров России, 2006.
70. Наталья Гончарова, Михаил Ларионов: Исследования и публикации. Сборник статей / Комиссия по изучению искусства авангарда 1910—1920-х гг. М.: Наука, 2001.

71. Осадченко О. Японская школа графического дизайна и визуальные принципы современной дизайн-системы в пространстве межкультурного взаимодействия // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 185 - 189.
72. Райли Н. Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до Постмодернизма. М.: Магма, 2004.
73. Риверс Ш. Максимализм. Графический дизайн эпохи упадка и пресыщенности. М.: АСТ, Астрель, 2008.
74. Рид Г. Краткая история современной живописи. М.: Ad Marginem, 2018.
75. Розенсон И. Основы теории дизайна. СПб.: Питер, 2006.
76. РудерЭ. Типографика. М.: Книга, 1982.
77. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001.
78. Стаськова А. визитные карточки Джорджа Мачюнаса в контексте интернациональной художественной системы XX века // Межкультурный диалог в современном мире. Казань: Бук, 2018, с. 189 - 195.
79. Тоффлер, Э. Шок будущего. М.: АСТ, 2002.
80. Турчин В. По лабиринтам авангарда. М: Издательство МГУ, 1993.
81. Филл Ш., Филл П. История дизайна. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014.
82. Фостер Х. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: АдМаргинем, 2015.
83. Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум-Касталь, 1996.
84. Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм — концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2002.
85. Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. М: Галарт, 1995.
86. Хёлберт А. Сетка: Модульная система конструирования и производства газет, журналов и книг. М.: Книга, 1984.
87. Хилльер Б., Эскритт С. Стиль Ар Деко. М.: Искусство — XXI век, 2005.
88. Чихольд Я. Новая типографика. М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2011.

89. Чихольд Я. Облик книги. Избранные статьи о книжном оформлении и типографике. М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2008.

90. Шеньо-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: НЛО, 2002.

Литература на английском языке:

1. Altmann S. The Medea Insurrection Radical Women Artists behind the Iron Curtain. Cornerhouse Publications, Manchester, 2019.
2. Alexandrian S. Surrealist Art. London: Thames & Hudson, 1970.
3. Ambrose G., Harris P. Basics Design: Grids. Lausanne: AVA Publishing SA, 2008.
4. Armstrong C.; Zegher C. Women Artists at the Millennium. Cambridge: The MIT Press, 2006.
5. Arnanson H. History of Modern Art. New Jersey: Prentice Hall, 1986.
6. Aynsley J. A century of graphic design: graphic design pioneers of the 20 th century. London: Mitchell Beazley, 2001.
7. Baldassari A. Picasso-Dora Maar. Paris: Flammarion; London: Thames & Hudson, 2006.
8. Baron S.; Damase J. Sonia Delaunay: the life of an artist. London: Thames & Hudson, 1995.
9. Barter J. Mary Cassatt, modern woman. N. Y.: Harry N. Abrams, 1998.
10. Beauvoir, Simone de. The Second Sex (1949). New York: Alfred A. Knopf, 1971.
11. Beram N.; Boriss-Krimsky C. Yoko Ono: Collector of Skies. New York: Amulet, 2013.
12. Berghaus G. Futurism and the technological imagination. N.Y.: Rodopi, 2009.
13. Birnbaum P. Women Artists in Interwar France: Framing Femininities. Ashgate: Aldershot, 2011.
14. Blondel A.; Brugger I.; Gronberg T. Tamara de Lempicka: Art Deco Icon. London: Royal Academy of Arts, 2004.
15. Blondel A.; Lempicka T. Tamara de Lempicka: Catalogue Raisonné 1921–1979. London: Royal Academy Books, 2004.

16. Bosley D. A Study of Gender and its Influence on Visual Design // Technical Communication Vol. 40, No. 3, 1993, pp. 543-547.
17. Bostridge M. Florence Nightingale: The Woman and Her Legend. London: Viking, 2008.
18. Breton André. Manifestoes of Surrealism. Michigan: University of Michigan Press, 1971.
19. Brown B.; Arlene R. Exposures: Women and their Art. Pasadena: New Sage Press, 1989.
20. Burke C. Lee Miller: a life. New York: Knopf, 2005.
21. Callen A. Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870–1914. N. Y.: Pantheon, 1979.
22. Carrick J. Phallic Victories? Niki de Saint-Phalle's Tirs // Art History, vol 26, no. 5, November 2003, pp. 700–729.
23. Carter D. E. The Big Book of New Design Ideas. New York: Harper Collins Publishers, 2005.
24. Caws M- A.; Kuenzli R.; Raaberg G. Surrealism and Women. Cambridge: MIT Press, 1990.
25. Chadwick W. Women, Art, and Society. London: Thames and Hudson, 1990.
26. Chadwick W.; True Latimer T. The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.
27. Cherry D. Painting Women: Victorian Women Artists. London: Routledge, 1993.
28. Crawford E. The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide, 1866–1928. London: Routledge, 1999.
29. Deepwell K. Women Artists and Modernism. Manchester: University Press, 1998.
30. Dempsey A. Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art. London: Thames & Hudson, 2010.
31. Denvir B. The Chronicle of Impressionism: An Intimate Diary of the Lives and World of the Great Artists. London: Thames & Hudson, 2000.
32. Dictionary of Graphic Design. London, Thames and Hudson. 1999.
33. DuBois E.; Stanton H. Blatch and the Winning of Woman Suffrage. New Haven: Yale University Press, 1997.

34. Duncan A. *Art Deco Complete: The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s*. N. Y. Abrams, 2009.
35. Eskilson S. J. *Graphic Design: A New History*. London: Laurence King Publishing, 2007.
36. Fiell C. *Contemporary Graphic Design*. Köln: Taschen, 2007.
37. Fiell C. *Design of the 20th Century*. Köln: Taschen, 2005.
38. Fiell C.; Fiell P. *Graphic design for the 21st century*. Taschen, 2003.
39. Foster J. *New Masters of Poster Design: Poster Design for the Next Century*. Beverly: Rockport Publishers, 2006.
40. Friedan B. *The Feminine Mystique*. New York: Norton, 1963.
41. Freedman E. *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*. N.Y.: Ballantine Books, 2002.
42. Gill R. Postfeminist media culture. *Elements of a sensibility // European Journal of Cultural Studies*. 2007, N 10 (2). P. 147–166.
43. Gooding M. *Abstract Art*. London: Tate Publishing, 2000.
44. Green C. MoMA collection. *Cubism*. Grove Art Online, Oxford University Press, 2009.
45. Grosenick U. *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Cologne: Taschen, 2001.
46. Hannam J. Auchterlonie M.; Holden K. *International encyclopedia of women's suffrage*. London: Abc-Clio, 2000.
47. Haskell B. *Georgia O'Keeffe: Abstraction*. Whitney Museum of American Art. New Haven: Yale University Press, 2009.
48. Heiz A. V. *Swiss Graphic Design*. Berlin: Die Gestalten Verlag, 2000.
49. Heller N. *Women Artists: An Illustrated History*. New York: Abbeville Press, 2003.
50. Heller S. *Design and Style. Bauhaus 1919-1933 and the New Typography*. N. Y.: Mohawk Paper Mills and The Push Pin Group, 1992.
51. Heller S. *Euro Deco: graphic design between the wars*. San Francisco: Chronicle, 2004.
52. Heller S. *Graphic Design History*. New York: Allworth Press, 2007.
53. Heller S. *Icons of Graphic Design*. London : Thames & Hudson, 2008.

54. Higonnet A. Berthe Morisot. Berkeley: University of California Press, 1995.
55. Hollis R. Graphic Design. A Concise History. London: Thames & Hudson, 2001.
56. Hollis R. Swiss Graphic Design. The Origins and Growth of an International Style. 1920-1965. London: Laurence King Publishing, 2006.
57. Ignatofsky R. Women in Art: 50 Fearless Creatives Who Inspired the World. Berkeley: Ten Speed Press, 2019.
58. Ives C. Toulouse-Lautrec in the Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.
59. Jubert R. Niklaus Troxler – Designer & Design. Paris: Pyramyd, 2007.
60. Kellein T.; Hendricks J. Fluxus. London: Thames & Hudson, 1995.
61. Kettenmann A. Kahlo. Taschen, 2003.
62. Ko D.; Kim J.; Piggott J. Women and Confucian cultures in premodern China, Korea, and Japan. University of California Press, 2003.
63. Luyken G. Hanna Höch: Bilderbuch. Berlin: The Green Box, 2008.
64. Ma Y. Women journalists and feminism in China, 1898–1937. Cambria Press, 2010.
65. Marchesseau D. Marie Laurencin Paris: Musée Marmottan Monet, 2013.
66. Marcus M. Women of the Avant-Garde 1920-1940. Louisiana Museum of Modern Art, 2013.
67. Marsh J. Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art. London: Phoenix Illustrated, 1998.
68. Marsh J.; Nunn P. Pre-Raphaelite Women Artists. London: Thames and Hudson, 1998.
69. Meggs P. A History of Graphic Design. New York: John Wiley & Sons, 1998.
70. Meggs P. Type and image: the language of graphic design. New York : Van Nostrand Reinhold, 1989.
71. Müller-Brockmann J. Grid Systems in Graphic Design: A visual communication manual for graphic designers, typographers, and three dimensional designers. Teufen: Verlag A. Niggli, 1981.

72. Patterson M. *Beyond the Gibson Girl: Reimagining the American New Woman, 1895—1915*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.
73. Pollock G. *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*. London: Routledge, 2007.
74. Pugh M. *The March of the Women: A revisionist analysis of the campaign for women's suffrage 1866–1914*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
75. Rand P. *Design, Form and Chaos*. New Heaven: Yale University Press, 1993.
76. Rosenthal A. *Angelica Kauffman: Art and Sensibility*, London and New Haven: Yale University Press, 2006.
77. Sandler I. *Women of Abstract Expressionism*. New Haven: Yale University Press, 2016.
78. Scott J. *Feminism and History*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
79. Slevin T. Sonia Delaunay's Robe Simultanée: Modernity, Fashion and Transmediality // *Fashion Theory*. 2010. № 17 (1): 27–54.
80. Smith V. *Forms in Modernism: The Unity of Typography, Architecture and the Design Arts 1920 – 1970*. New York : Watson-Guption Publications, 2005.
81. Spencer H. *Pioneers of Modern Typography*. London: Lund Humphries, 1990.
82. Spender D. *Feminist Theorists: Three centuries of key women thinkers*, Pantheon, 1983
83. Slatkin W. *Women Artists in History: From Antiquity to the 20th Century*. NJ.: Prentice Hall, 1985.
84. Vasilyeva E. *Emptiness and Context: The System of Space in Bauhaus Graphics // Design + Context*. Thirteen International Conference on Design Principles & Practices. 2019. Pp. 93.
85. Waller S. *Women Artists in the Modern Era: A Documentary History*. London: Scarecrow Press, 1991.
86. Walton R. *The Big Book of Graphic Design*. New York: Harper Collins Publishers, 2007.
87. Weingart W. *Typography: My Way to Typography*. Baden: Lars Müller Publishers, 2000.
88. Weidemann C. *50 women artists you should know*. Munich: Prestel, 2008.

Литература на китайском языке:

1. (英)弗兰西斯·弗兰契娜, 查尔斯·哈里森. 现代艺术和现代主义[M]. 张坚, 王晓文, 译. 上海: 上海人民美术出版社, 1988. [Франсина Ф., Харрисон Ч. Современное искусство и модернизм. Шанхай: Шанхайский издательский дом Renmin Fine Arts, 1988.]
2. (英)克莱夫·贝尔. 艺术[M]. 周金环, 马钟元, 译. 北京: 中国文艺联合出版公司, 1984. [Белл, К. Искусство. Пекин: Издательство Китайской ассоциации литературы и искусства, 1984.]
3. (法)梅洛-庞蒂. 眼与心[M]. 杨大春, 译. 北京: 商务印书馆, 2007. [Мерло-Понти, М. Глаз и сердце. Пекин: Коммерческая пресса, 2007.]
4. 王天兵. 西方现代艺术批判[M]. 北京: 人民美术出版社, 1998. [Тяньбин, В. Критика западного современного искусства. Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 1998.]
5. (法)波德莱尔. 波德莱尔美学论文选[M]. 郭宏安, 译. 北京: 人民文学出版社, 1987. [Бодлер, Ш. Подборка документов по эстетике Бодлера. Пекин: Издательство народной литературы, 1987.]
6. 贡布里希. 艺术与错觉——图画再现的心理学研究[M]. 林夕, 李本正, 范景中, 译. 杭州: 浙江摄影出版社, 1987. [Гомбрих, Э. Искусство и иллюзия: психологическое исследование репродукции изображения. Ханчжоу: Zhejiang Photography Press, 1987.]
7. 沃尔夫冈·韦尔施: 《重构美学》, 陆扬、张岩冰译, 上海: 上海译文出版社, 2002 [Вельш, В. Восстановление эстетики. Шанхай: Shanghai Translation Press, 2002]
8. 夏学理主编: 《文化创意产业概论》, 台北: 五南图书出版股份有限公司, 2011 [Сэй, С. Введение в культурную и творческую индустрию. Тайбэй: Wunan Book Publishing Co., Ltd., 2011]
9. 聂森.传统美学对现代广告招贴设计的影响[J].吉林工商学院学报, 2009 [He, C. Влияние традиционной эстетики на дизайн современных рекламных плакатов. Чанчунь: Журнал Технологического института Цзилинь, 2009]
10. 王大勇.传统绘画的美学观对现代广告招贴设计的影响[J].平顶山学院学报, 2005 [Ван, Д. Влияние традиционной эстетики живописи на дизайн современных рекламных плакатов. Пиндиншань: Журнал Пиндинганского университета, 2005]

11. 娄海燕.浅谈中国元素在服装设计中的运用[J].艺术 科技, 2014 [Лу, Х. О применении китайских элементов в дизайне одежды. Сучжоу: Art Technology, 2014]
12. 胡宗勇.论现代广告招贴画设计中传统美学思想的价值[J].电影评介, 2013 [Ху, З. О значении традиционных эстетических идей в дизайне современных рекламных плакатов. Тяньцзинь: Movie Review, 2013]
13. 刘腾飞.浅析波普艺术对现代招贴设计的影响[J].大众文艺, 2016 [Лю, Т. Анализ влияния поп-арта на современный дизайн плаката. Ухань: Популярная литература, 2016]
14. 王受之.世界平面设计史[M].湖北美术出版社, 1991. [Ванг, Ш. История графического дизайна в мире. Ухань: Hubei North American Art Press, 1991.]
15. 胡经之《文艺美学》, 北京大学出版社1989 [Ху, Ц. Эстетика искусства. Пекин: Пекинского университета, 1989.]
16. 黄石.什么是设计之美[J].装饰与设计, 1993. [Хуан, Ш. В чем красота дизайна. Шанхай: Декорирование и дизайн, 1993.]
17. 饶亢子等《中西比较文艺学》, 中国社会科学出版社1999 [Рао, К. Сравнительный анализ искусства Китая и Запада. Сиань: China Social Sciences Press, 1999.]
18. 蒋述卓《在文化的观照下》, 广东人民出版社1997 [Цзян, Ш. Под наблюдением культуры. Гуанчжоу: Народный издательский дом Гуандуна, 1997.]
19. 钱钟书《谈艺录》, 中华书局1984 [Цянь, Ч. Говоря об искусстве. Шанхай: книжная компания Чжунхуа, 1984.]
20. 朱光潜《文艺心理学》, 安徽教育出版社2000 [Чжу, Г. Психология дизайна. Сиань: Anhui Education Press, 2000.]
21. 李泽厚《美学论集》, 上海文艺出版社1980 [Ли, З. Коллекция эстетики. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1980.]
22. 李泽厚《美学四讲》, 三联书店1989 [Ли, З. Четыре лекции по эстетике. Шанхай: Sanlian 1989.]
23. 蔡仪《新美学》, 中国社会科学出版社1991年 [Цай, И. Новая эстетика. Тяньцзинь: China Social Sciences Press, 1991.]
24. 高尔泰《美是自山的象征》, 人民文学出版社1986年 [Гао, А. Аспекты популярного искусства. Пекин: Издательство народной литературы, 1986.]

25. 宗白华《美学散步》，上海人民出版社2001 [Зонг, Б. Эстетика цифрового искусства. Шанхай: Шанхайский народный издательский дом, 2001]
26. 蒋孔阳《美学新论》，人民文学出版社1993年 [Цзян, К. Типографика современного журнала. Пекин: Издательство народной литературы, 1993.]
27. 徐岱《美学新概念—21世纪的人文思考》，学林出版社2001 [Сюй, Д. Новая концепция эстетико-гуманистического мышления 21 века. Гуйлинь: Издательство Xuelin, 2001.]
28. 劳承力《审美中介论》，上海文艺出版社1986 [Лао, Ч. Теория коммуникационной роли искусства. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1986.]
29. 朱光潜《西方美学史》，人民文学出版社1997 [Чжу, Г. История западного дизайна. Пекин: Издательство народной литературы, 1997.]
30. 朱狄《当代两方美学》，人民出版社1984 [Чжу, Д. Современный стиль искусства. Пекин: Народный издательский дом 1984.]
31. 蒋孔阳, 朱立元《西方美学通史》. 上海文艺出版社1999年 [Цзян К., Чжу Л. Общая история западной эстетики. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1999.]
32. 周宪《二十世纪西方美学》，南京大学出版社1997 [Чжоу, С. Искусство двадцатого века. Нанкин: Издательство Нанкинского университета, 1997.]
33. 牛宏宝《西方现代美学》，上海人民出版社2002 [Ниу, Х. Западная современная эстетика. Шанхай: Шанхайский Народный Издательский Дом, 2002.]
34. 汝信、工德胜主编《美学的历史：20世纪中国美学的学术进程》. 安徽教育出版社 2004 [Ру С., Гонг Д. История эстетики: академический процесс китайской эстетики в 20 веке. Хэфэй: Аньхой Образование Пресс, 2004.]
35. 杨公民《艺术感觉论》，人民文学出版社1989 [Ян, К. Теория чувства искусства. Пекин: издательство Народной литературы, 1989.]
36. 滕守尧的《审美心理描述》，中国社会科学出版社1985 [Тэн, Ш. Дизайн и социум. Пекин: China Social Science Press, 1985.]
37. 彭立勋《美感心理研究》，湖南人民出版社1985 [Пэн, Л. Эстетика женского искусства. Чанша: Народный издательский дом Хунань, 1985.]
38. 林同华《美学心理学》，浙江人民出版社1987 [Лин, Т. Искусство и психология западной цивилизации. Ханчжоу: Народный издательский дом Чжэцзяна, 1987.]

39. 皮朝纲、钟仕伦《审美心理学导引》. 成都电讯工程学院出版社1988. [Пи Ч., Чжун Ш. Искусство современного мира. Чэнду: Телекоммуникационный Инженерный Институт, 1988.]
40. 朱光潜. 文艺心理学//安徽教育出版社2000 [Чжу, Г. Психология искусства. Хэфэй: Образовательный центр Аньхой, 2000.]
41. 杨公民. 艺术感觉论》. 人民文学出版社1989 [Гон, М. Теория искусства. Пекин: Издательство Народной литературы, 1989.]
42. 费鸿玉《平面设计元素视觉表现的多维化》. 装饰2009. [Хайян Х., Хуэй Ч. Веб-дизайн и графический дизайн. Пекин: Издательство Народной литературы, 2004.]
43. 谢洁《浅谈平面设计中视觉审美元素的构建》. 现代装饰 (理论)2012. [Чжан, Ц. Рассказ о построении визуальных эстетических элементов в графическом дизайне. Шанхай: Исследования художественного образования, 2011.]
44. 谢燕淞《传统图形和现代平》. 面设计2002. [Се, Я. Традиционная графика и современный графический дизайн. Гуанчжоу: Народный издательский дом Гуандуна, 2002.]
45. 章利国.《设计艺术美学》, 山东教育出版社, 2002. [Чжан, Л. Эстетика дизайна. Цзинань: Shandong Education Press, 2002.]
46. 钱家渝. 视觉心理学. 上海: 学林出版社, 2006. [Цянь, Ц. Визуальная психология. Шанхай: Xuelin Press, 2006.]
47. 章利国.《设计艺术美学》, 山东教育出版社, 2002. [Чжан, Л. Эстетика дизайна. Цзинань: Shandong Education Press, 2002.]
48. 高策. 平面设计不平面的多元化趋势[J]. 人众文艺, 2010年09期 [Гао, Ц. Разнообразный графический дизайн. Гуанчжоу: Народная литература, 2010.]
49. 贾方舟. 自我探寻中的女性话语—— 90年代中国女性艺术扫描 [J] . 美术研究: 1996 . [Цзя, Ф. Исследования китайского женского искусства 1990-х годов. Пекин: Исследования искусства, 1996]
50. 贾方舟. 女性艺术在 90 年代 [J] . 美术观察: 1999 . [Цзя, Ф. Искусство женщин 1990-х годов. Пекин: Art Watch, 1999]

51. 廖雯. 1990 年以来作为当代艺术问题的女性艺术 [J]. 美苑: 2004 . [Ляо, В. Женское искусство в рамках исследования современного искусства с 1990 года. Шанхай: Мэйюань, 2004]
52. 廖雯. 女性方式及其“品牌” — 九十年代中国女性艺术的触点、误区及发展 [J]. 美术界: 艺术论坛, 2000. [Ляо, В. Женский путь - развитие китайского женского искусства. Пекин: Мир искусства, 2000]
53. 文秀珍. 女性方式的误区 [J]. 美术界: 1997 , 131 (4) : 16 . [Вэнь, С. Непонимание женского образа. Сиань: Художественный круг, 1997]
54. 陶咏白一个女人对大地的守望——解读徐晓燕的油画 [J]. 画刊: 加上绘画, 2006 [Тao, Ю. Живопись женщин. Пекин: Плюс живопись, 2006]
55. 孙欣. 中国女性主义艺术的图像与观念 [D]. 北京: 中国艺术研究院, 2007 . [Тайя, С. Образы и концепции китайского феминистского искусства. Пекин: Китайская академия искусств, 2007]
56. 王菲. 独自造境——中国当代油画艺术中女性自我意识体现 [D]. 武汉: 华中师范大学, 2014 . [Фэй, В. Воплощение женского самосознания в современном китайском искусстве масляной живописи. Ухань: Центральный китайский педагогический университет, 2014.]
57. 王蕾. “他者”与“自我”——中国当代女性艺术的探寻 [D]. 长春: 东北师范大学中国当代女性艺术的审美特征研究 [D]. 延吉: 延边大学, 2012 . [Ван, Л. Исследование современного китайского женского искусства. Яньцзи: Университет Яньбянь, 2012.]
58. 方慧. 女性艺术特质解构与意识补偿 [D], 杭州: 中国美术学院, 2012 . [Фан, Х. Сознание женского искусства. Ханчжоу: Китайская академия искусств, 2012.]
59. 李文清, 身体的隐喻 — 中西女性艺术中的身体符号表达 [D]. 长春: 东北师范大学, 2007. [Ли, В. Западное женское искусство. Чанчунь: Северо-восточный педагогический университет, 2007]
60. 徐虹. 女性: 美术之思 [M]. 广西: 广西师范大学出版社, 2003 . [Сюй, Х. Женщины: мысли об изобразительном искусстве. Гуанджоу: Национальный Университет, 2003.]

61. 廖雯. 女性艺术——女性主义作为方式【M】. 长春: 吉林美术出版社, 2019. [Ляо, В. Феминизм. Чанчунь: Издательство Цилинь изобразительных искусств, 2019.]
62. 廖雯. 不再有好女孩——美国女性 [艺术家访谈录【M】. 石家庄: 河北教育出版社, 2002. [Ляо, В. Записи интервью с художницей. Шицзячжуан: Hebei Education Press, 2002.]
63. 岛子. 女蜗之灵【M】. 珠海: 珠海出版社, 1999. [Тао, Б. Дух женского искусства. Чжухай: Издательство Чжухай, 1999.]
64. 贾方舟. 中国艺术家刘曼文【M】. 长春: 吉林美术出版社, 2008. [Цзя, Ф. О китайских художниках. Чанчунь: Издательство Цилинь изобразительных искусств, 2008.]
65. 陶咏白陈义丰. 进行时·女性【M】. 南昌: 江西美术出版社, 2008. [Тао Ю., Чен И. Современное женское искусство. Наньчан: Издательство Цзянси Файн Артс, 2008.]
66. 陶咏白, 李提. 失落的历史——中国女性绘画史【M】. 长沙: 湖南美术出版社, 2000. [Тао Ю., Ли Т. История китайской женской живописи. Чанша: Издательство хунаньских изобразительных искусств, 2000.]
67. 邹建平. 女性与艺术生态自述第13辑【川】. 长沙: 湖南美术出版社, 1997. [Цзоу Ц. Женщины и искусство. Чанша: Издательство Хунань Файн Артс, 1997.]
68. 耿幼壮. 女性艺术【M】. 北京: 人民美术出版社, 2003. [Генг, Е. Женское искусство. Пекин: Издательство Народного изобразительного искусства, 2003.]
69. 李建群. 西方女性艺术研究【M】. 济南: 山东美术出版社, 2006. [Ли, Ц. Западное женское искусство. Цзинань: Шаньдун Файн Артс, 2006.]
70. 刘慧英. 遭遇解放——1890—1930年代的中国女性【川】. 北京: 中央编译出版社, 2005. [Лю, Х. Освобождение китайских женщин в 1890-х и 1930-х годах. Пекин: Центральная компиляция Пресс, 2005.]

Интернет источники:

Васильева Е. Современные проблемы дизайна // Электронный курс СПбГУ в системе Blackboard <https://bb.spbu.ru/>

Васильева Е. Научно-исследовательская и творческая работа // Электронный курс СПбГУ в системе Blackboard <https://bb.spbu.ru/>

Giraudon C. Valadon, Suzanne // Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press.
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T087579>

Oxford Art Online <https://www.oxfordartonline.com/>

Приложение

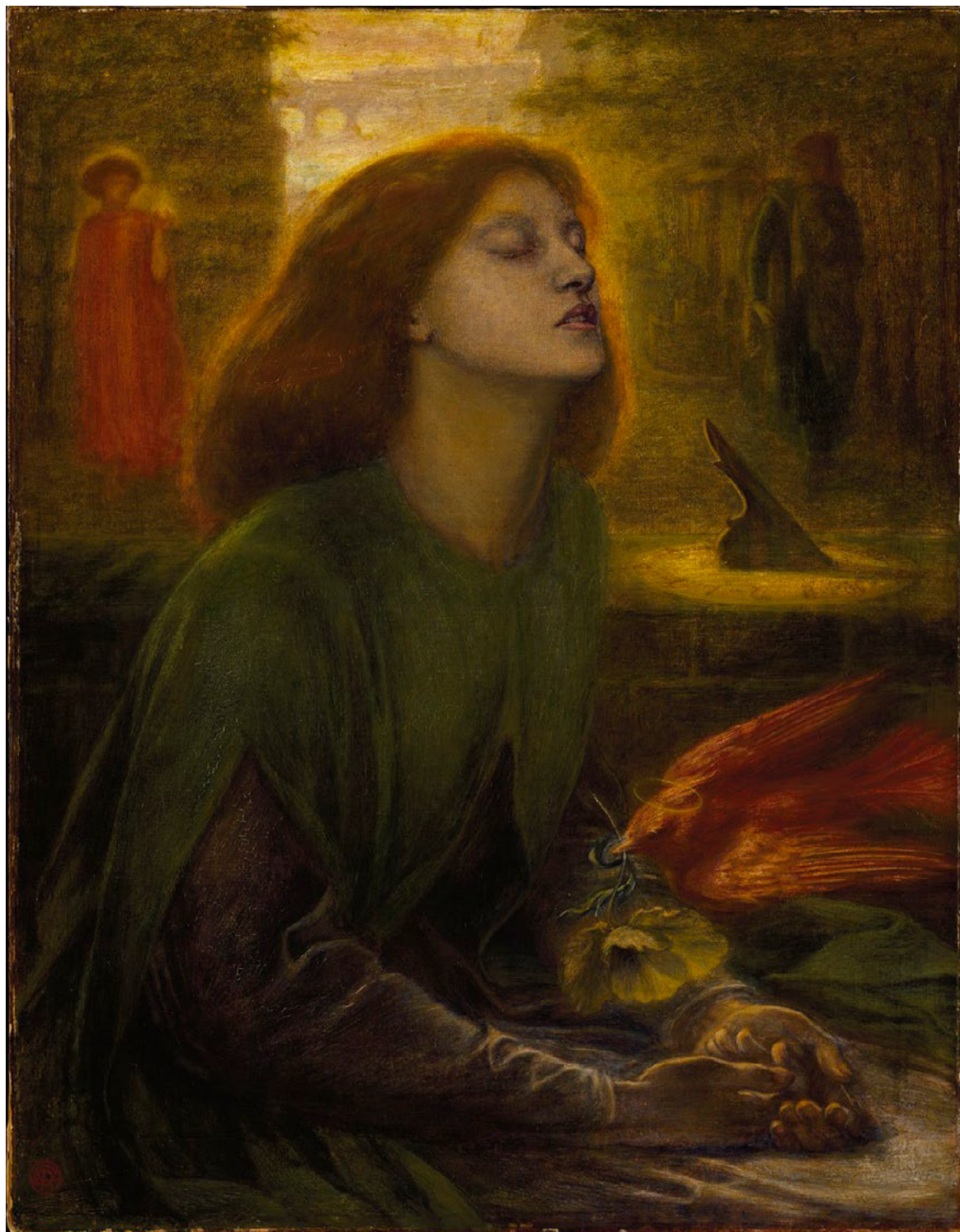


Рисунок 1
Г. Россетти. Беата Беатрикс, 1870 г.



Рисунок 2
Э. Сиддл. Святое семейство, 1856 г.



Рисунок 3
Б. Морризо. Чтение, 1870 г.



Рисунок 4
М. Кассат. Чай, 1880 г.



Рисунок 5
Д. Парсонс. Фотопортрет Джейн Моррис, 1865 г.



Рисунок 6
С. Валадон. Брошенная кукла, 1921 г.

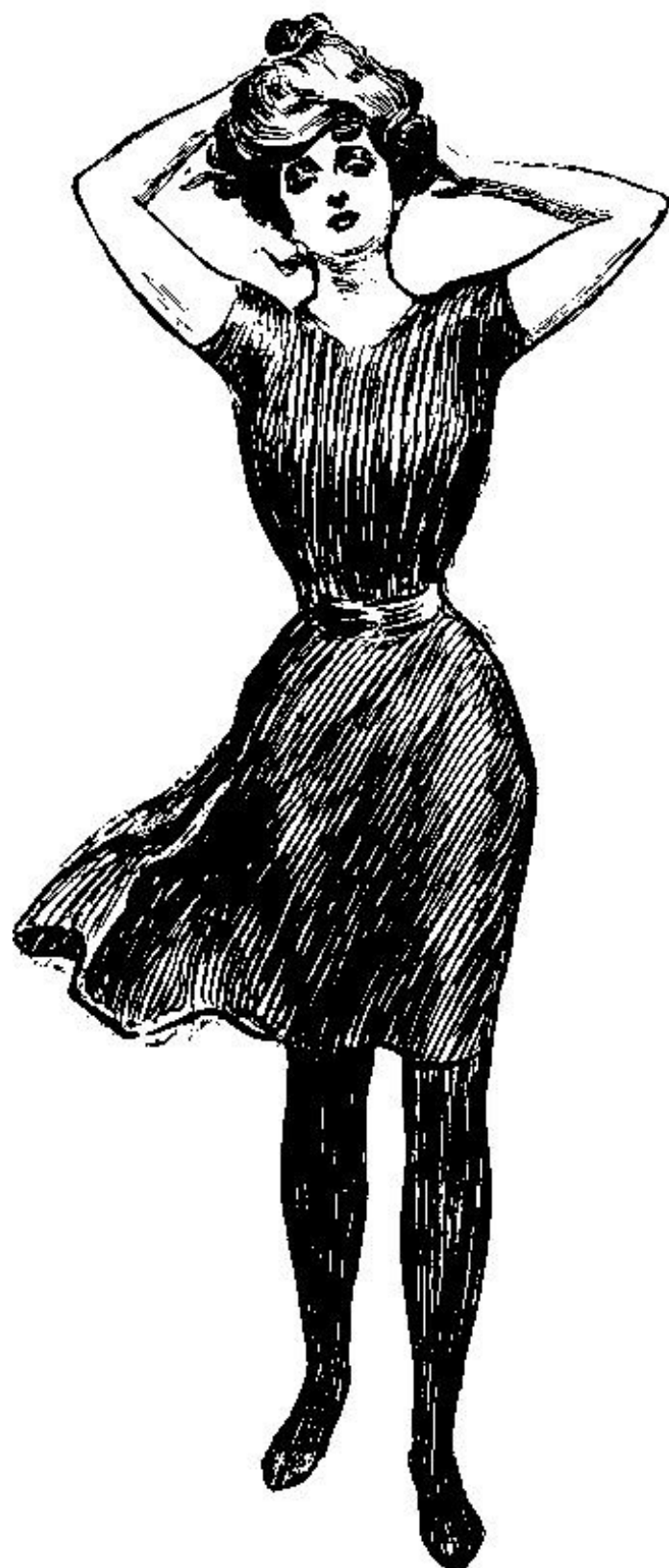


Рисунок 7
Ч. Гибсон. Красотка, 1902 г.



Рисунок 8
М. Лорансен. Автопортрет, 1928 г.



Рисунок 9
Л. Попова. Портрет философа, 1915 г.



Рисунок 10
Н. Гончарова. Костюм для баллета, 1914 г.

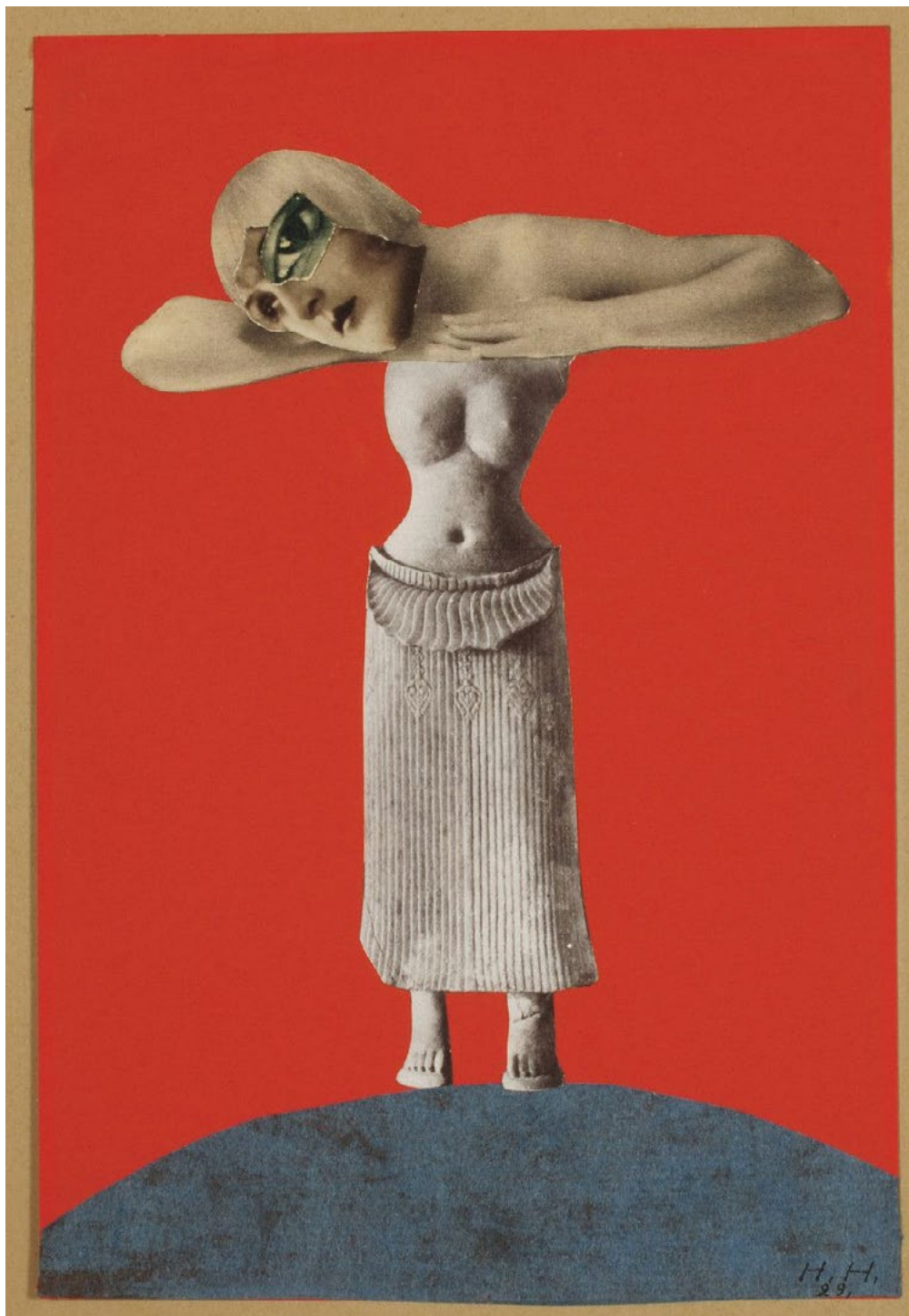


Рисунок 11
Х. Хех. Коллаж, 1930 г.

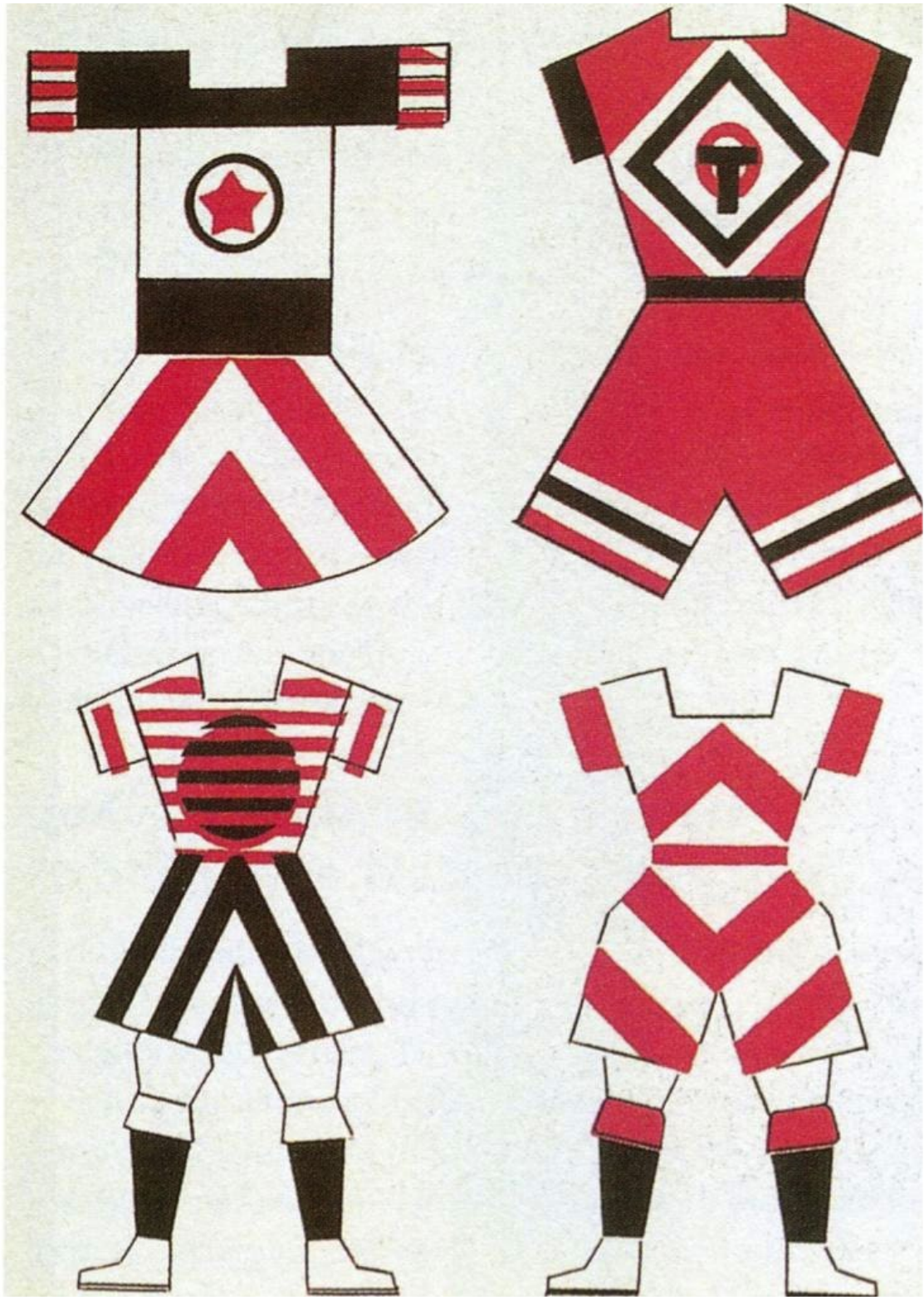


Рисунок 12
В. Степанова. Модели спортивной одежды, 1921 г.



Рисунок 13
В. Степанова. Игроки в бильярд, 1920 г.

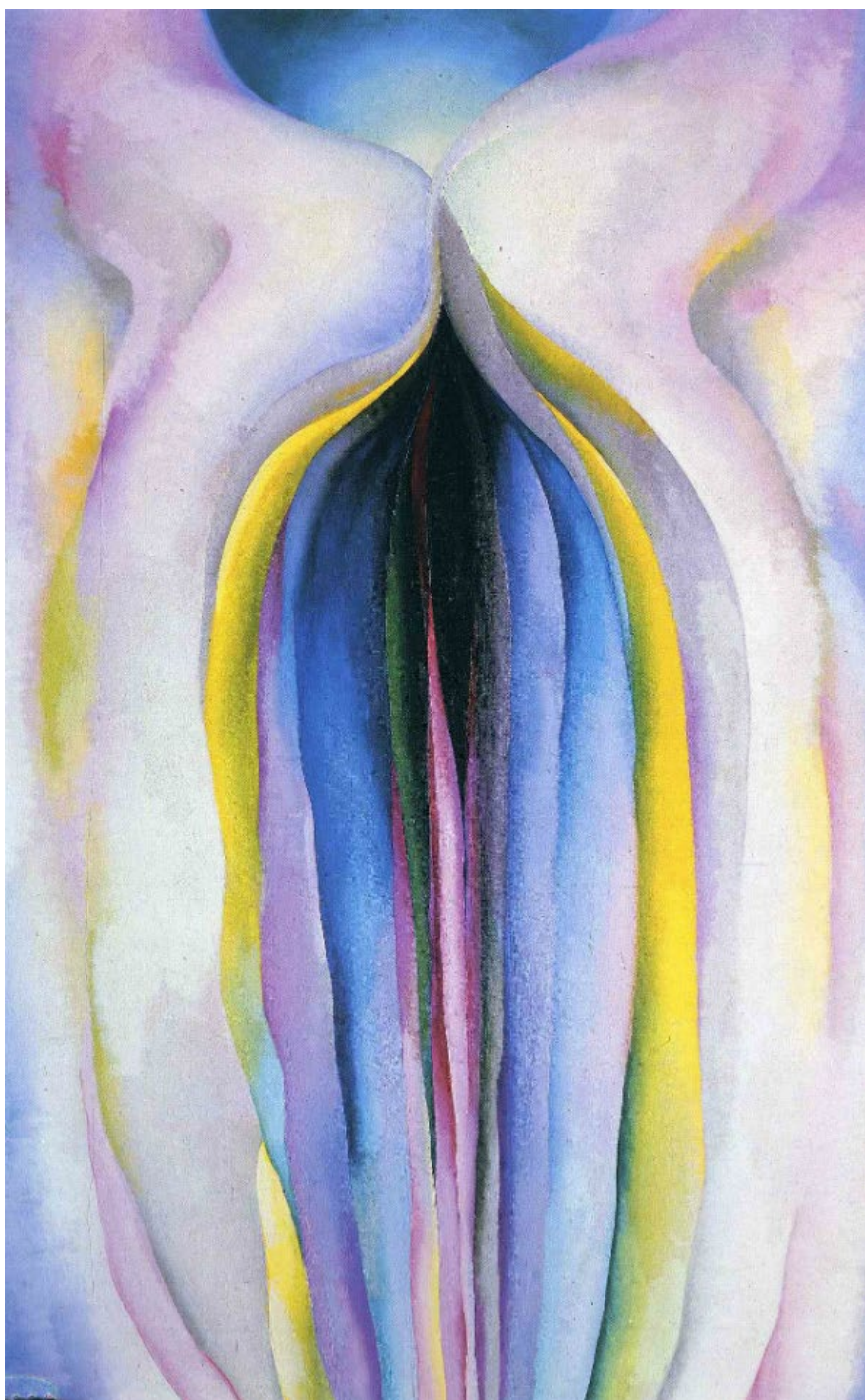


Рисунок 14
Д. О'Кифф. Цветы, 1924 г.



Рисунок 15
Т. Лемпицка. Портрет миссис М, 1932 г.



Рисунок 16
С. Делоне. Эскизы одежды, 1925 г.



Рисунок 17
Ф. Кало. Сломанная колонна, 1944 г.



Рисунок 18
Д. Маар. Двойной портрет, 1936 г.

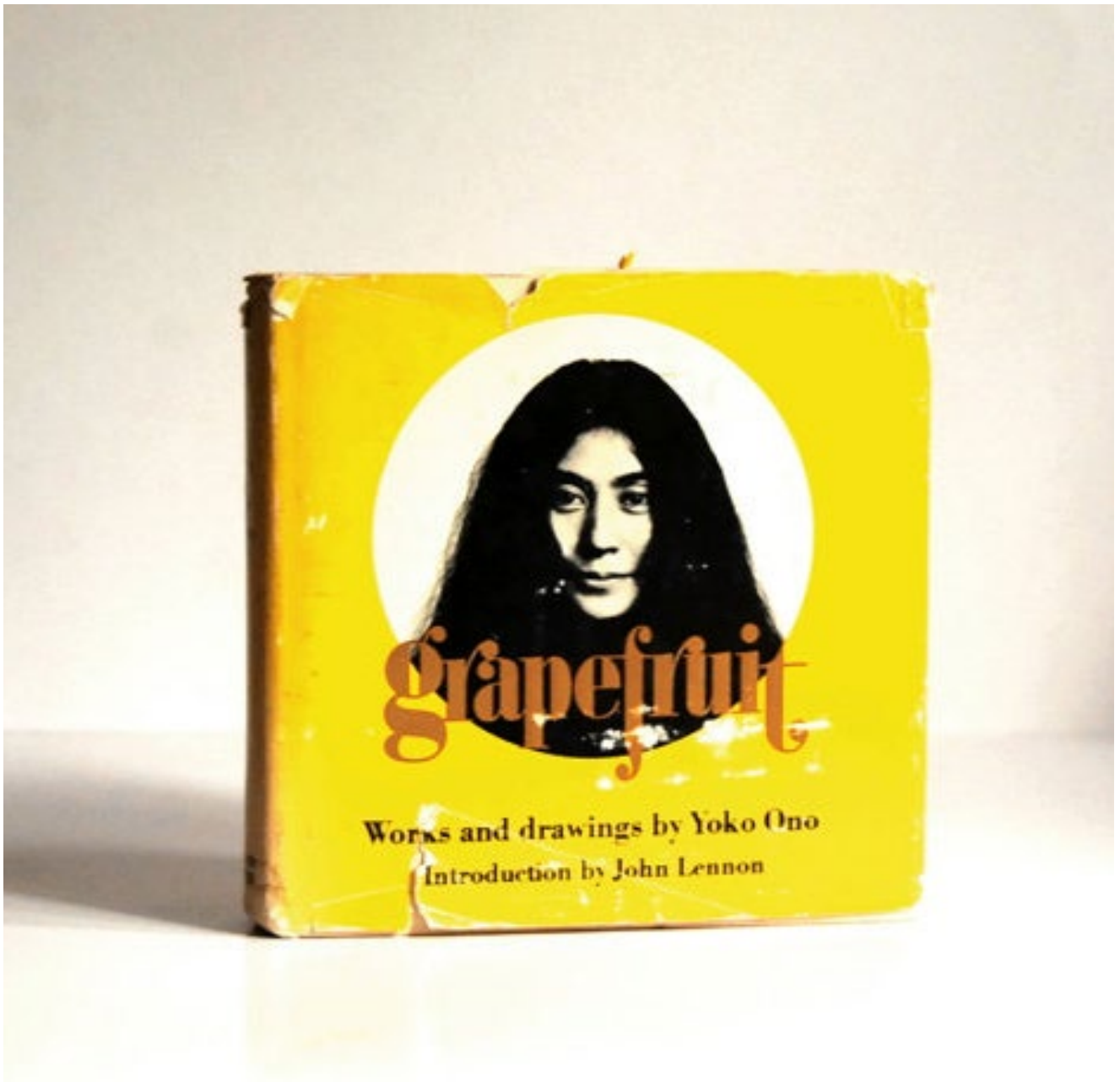


Рисунок 19
Й. Оно. Грейпфрут, 1964 г.



Рисунок 20
Б. Аббо. Нью-Йорк, 1931 г.

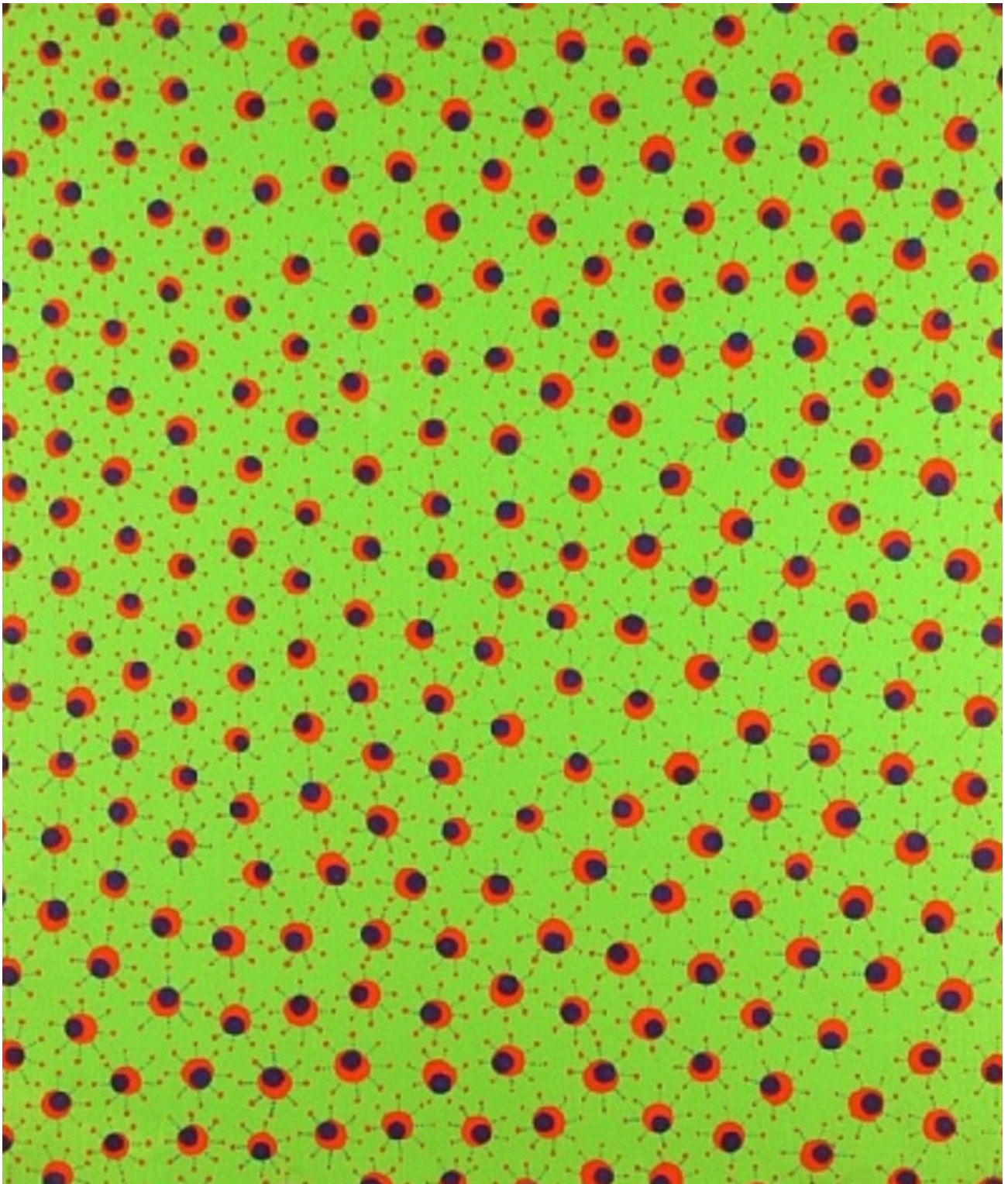


Рисунок 21
Я. Кусاما. Весеннее поле, 1988 г.



Рисунок 22
М. Абрамович. Ритм 0, 1974 г.