

Ліббі Селлерс

ЖІНКИ У ДИЗАЙНІ

ArtHuss 



Зміст

Архітекторка Ліна Бо Барді
на східцях Casa de Vidro
(Скляного будинку)
в Сан-Паулу, Бразилія,
1951.

007 Вступ

019 Кадзуйо Седзіма

025 Гелла Йонгеріус

031 Алтея Макніш

037 Рей Імз

045 **БАУГАУЗ**

Анні Альберс

Маріанна Брандт

Лілі Райх

055 Деніз Скотт Браун

063 Мюріел Купер

069 Айно Марсіо-Аалто

077 Майя Ісола

083 **АВТОМОБІЛЬНА
ПРОМИСЛОВІСТЬ**

Дороті Пулінджер

«Дами дизайну»

089 Нері Оксман

095 Норма Меррік Скларек

101 Лелла Віньєллі

109 Ейлін Грей

115 **СЦЕНА**

Саллі Джейкобс

Олександра Екстер

Ес Девлін

125 Лора Ламм

133 Заха Хадід

139 Наталі дю Паск'є

145 Ева Цайзель

151 Ліна Бо Барді

159 Патрісія Уркіола

166 Алфавітний покажчик

173 Авторські права
на зображення

175 Подяки



Вступ

Жінки завжди були й залишаються важливими професіоналками у сфері дизайну — як фахівчині-практики, дослідниці та викладачки. Однак, якщо спробувати згадати найвидатніших світових дизайнерів, більшість назве переважно чоловічі імена. Ми й досі вшановуємо перших ремісників і багатих промисловців XIX століття, батьків-засновників міжнародних інституцій дизайну та музеїв, колишніх державних діячів у галузі архітектури та майстрів повоєнних часів — і це справедливо, адже всі вони, беззаперечно, зробили значний внесок. Але цей західно- чи європоцентричний наратив білих чоловіків є далеко неповним. Жінок та представників меншин занадто довго виокремлювали в їхніх дисциплінах. Книга «Жінки у дизайні» відновлює втрачений баланс, надаючи жінкам провідні, а не вторинні позиції в процесах.

Варто поставити питання: а чи є дискусія про жінок у дизайні вагомою в часи, коли фокус змістився на гендерну нейтральність? Безперечно! Розуміння гендеру як радше культурного конструкту, ніж біологічного чи природного факту, стає відправною точкою для осмислення того, як гендерні культури вплинули на індустрію

дизайну, і чому майбутнє без гендеру — тобто таке, де важать здобутки, а не стать творця, — є неймовірно бажаною, але непростою метою для дизайну.

Поняття дизайну сформувалося у XX столітті, тож упередження й умовності тієї епохи також позначилися на ньому. Неможливо обговорювати історію дизайну, не оперуючи бінарними поняттями чоловіче / жіноче; так само не видається можливим ігнорувати той факт, що індустрія дизайну історично була і, значною мірою, досі лишається безумовно патріархальною. Саме тому жіночий внесок у дизайн маргіналізувався, применшувався, був зневаженим і замовчуваним. Якщо одразу стати на позиції гендерної нейтральності, ми ризикуємо проігнорувати упередженість щодо гендеру, яка зберігається в межах індустрії. Ті, хто справедливо вважає, що стать не повинна мати значення і що право на успіх має визначатися талантом та докладеними зусиллями, повинні також розуміти, що ці приховані упередження в професії вже знищили й витіснили величезну кількість талановитих представниць сфери. Якщо перебудови балансу не відбудеться, це призведе лише до зубожіння дизайну.

У XVIII столітті студентки та фахівчині-практики не могли вступати до інституцій мистецтва й дизайну, натомість удоступнення сфери дизайну для жінок наприкінці XIX століття відобразило загальні зміни в суспільному ставленні до них. На початку XX століття поступ у цьому напрямі був повільним, але у зв'язку з наслідками двох світових війн, а також із подальшим відносним успіхом жіночого визвольного руху, прогрес щодо рівноправ'я в галузі прискорився. І все ж жіночі історії не завжди були так само видимими, як чоловічі, а загадкові білі плями залишаються в історії і дотепер.

Така несправедливо слабка репрезентація жінок — не новина. Історики дизайну досліджують це питання з 1980-х. У книзі «Дотик жінки» (*A Woman's Touch*, 1984) Ізабель Енском однією з перших розглянула внесок жінок у дизайн текстилю, інтер'єру та меблів. У 1988 році Ліз Макквістон випустила книгу «Жінки у дизайні» (*Women in Design*), де виокремила постаті сучасних жінок, що працюють у різноманітних сферах дизайну.

У книзі «Поки все рожеве» (*As Long As It's Pink*, 1995) Пенні Спарк аналізує поняття смаку в контексті статі, досліджуючи сімейне життя. Джуді Еттфілд і Пат Кіркгем у праці «Вид з інтер'єру» (*A View from the Interior*, 1989) розглянули історію дизайну з погляду фемінізму. «Дизайнерки в США (1900–2000)» (*Women Designers in the USA, 1900–2000*, 2000) за редакцією Пат Кіркгем, «Жіночий дизайн» (*Women of Design*, 2008) Брайоні Гомес-Паласіо й Арміна Віта переносять цей же дискурс у XXI століття. «Жінки у графічному дизайні (1890–2012)» (*Women in Graphic Design, 1890–2012*, 2012) за редакцією Герди Бройєр та Юлії Меєр і каталог виставки в міланському Музеї дизайну Трієнале «Жінки в італійському дизайні» (*Women in Italian Design*, 2016) дають загальну картину галузі з погляду її окремих сфер. До того ж зараз Лорі Браун і Карен Бернс укладають «Всесвітню енциклопедію жінок в архітектурі (1960–2015)» (*The Global Encyclopedia of Women in Architecture, 1960–2015*).

В інтернеті з'явилася безліч вебсайтів та блогів: як-от Hall of Femmes («Жіноча зала»), We Are Not A Muse («Ми — не музи»), міжнародна Gender Design Network («Мережа ґендерного дизайну»), Kerning the Gap («Зменшуючи прогалину»), Women Write Architecture («Жінки пишуть архітектуру»), Women's Design and Research Unit («Жіночий підрозділ дизайну та досліджень»). Саме данина успіху всім, чиї імена були забуті, проігноровані або не задокументовані, повернула все на свої законні місця, а кричущі випадки ґендерної упередженості та дискримінації в цій галузі розкритиковані,

Архітекторка та дизайнерка
Айно Марсіо-Аалто за робочим
столом в Ювяскюля, Фінляндія,
бл. 1924.



а іноді і цілком розв'язані. Хоча не можна заперечити, що робота в цьому напрямі триває і досі.

Книга «Жінки у дизайні» ґрунтується на вже наявних дослідженнях і є своєрідним нагадуванням про багатьох жінок минулого та сучасності, які здійснили історичний внесок у розвиток дизайну. У цій праці розглянуто розвиток різноманітних сфер (зокрема архітектуру, дизайн текстилю та продукції, виробничий, графічний, цифровий медійний дизайн, сценографію й дизайн транспортних засобів) протягом 120-річного періоду, вшановано працю та здобутки десятків провідних фахівчинь своєї справи. Ці жінки з Великої Британії, Італії, Франції, Фінляндії, Угорщини, Нідерландів, Росії, Швейцарії, Іраку, Ізраїлю, Бразилії, Таїланду, Південної Африки, США та Японії здобули міжнародне визнання і за якість своєї роботи, і за новаторський підхід; вони працювали і в команді, і в партнерстві, і самотійно.

Інформація про героїнь цієї книги навмисно розміщена без ієрархії за сферами, національністю чи історичним періодом. Тож деякі втрати неминучі, але є надія, що все сказане тут, як і в будь-якій добрій історії, спонукатиме до роздумів, надихатиме на вчинки та стане поштовхом до змістовних розмов.

Історії багатьох мисткинь також дають розуміння контексту ситуацій, коли навіть після здобуття свого місця в індустрії, жінок усе одно не сприймали всерйоз як за різних історичних епох, так і на рівні окремих інституцій. Збільшення кількості освітніх програм, що виникли завдяки Рухові мистецтв і ремесел у Великій Британії наприкінці XIX століття, об'єднанню «Віденські майстерні» на початку 1900-х та німецькій школі Баугауз у період між світовими війнами, сприяли активному залученню жінок у професію. Незважаючи на декларовану прихильність до ідеї егалітаризму, жоден навчальний

заклад не зміг відійти від усталених норм, і це призвело до ще виразнішої гендерної нерівності. Причини цього процесу такі ж різноманітні, як і самі навчальні заклади. Деякі були просто нездатні відмовитися від запеклого сексизму, інші дотримувалися типової гендерної ієрархії, розділяючи спеціальності на прийнятні для жінок (декоративне мистецтво) і для чоловіків (архітектура й робота з металом), багатьом завадили впливовіші політичні ідеології та події у світі. Історія студенток Баугаузу, розказана на прикладі робіт Анні Альберс, Маріанни Брандт і Лілі Райх, ілюструє, як усі три названі тенденції призвели до змови проти жінок у Баугаузі протягом короткого, але значущого чотирнадцятирічного періоду існування школи.

США в цьому плані були прогресивнішими: існувало багато інституцій та філантропських навчальних програм для жінок, фінансованих так само жінками. Серед них Філадельфійська школа дизайну для жінок

(заснована 1848-го) та Нью-Йоркська школа дизайну для жінок, яка об'єдналася з Інститутом Купера у 1859 році: вони стали головними закладами, що готували дизайнерів для індустрії. Хоч, як бачимо з історії Норми Меррік Скларек, доступ до цих освітніх закладів був відкритим не для всіх. Головні герої більшості історій дизайну – білі чоловіки, але внесок архітекторів і дизайнерів з іншим кольором шкіри, беззаперечно, вартує осмислення.

Навіть ті, кому вдалося (хоч і не без перешкод) здобути освіту або ж знайти альтернативні шляхи в професію, іноді стикалися з черговою упередженістю та критикою за аматорство. Колись французька дизайнерка Шарлотта Пер'єн хотіла отримати роботу в Ле Корбюзьє, на що той відповів їй: «У моєму ательє диванних подушок не вишивають». Цю фразу цитують і досі як приклад несправедливої зневаги, якої зазнали багато жінок. Було б неправильно наголошувати на значенні цього випадку в біографії Пер'єн, адже вона мала плідну співпрацю із



Ле Корбюзьє і будувала успішну кар'єру протягом багатьох десятиліть на кількох континентах. Водночас спадщина її сучасниці Ейлін Грей сильно применшувалася через звинувачення в аматорстві та всемогутність «Корба». Ле Корбюзьє, як коршун, ніяк не міг залишити в спокої архітектурний шедевр Грей 1929 року — віллу E-1027 на Лазуровому узбережжі. Він нібито був обурений, що жінка здатна створити таку видатну роботу в стилі, який він уважав своїм, тож збудував поряд невеликий котедж (le cabanon) і оселився там, щоб спостерігати за сусідкою. Одного разу він зайшов у гості та зіпсував її стіни муралами на сексуальну тематику (які він вирішив виконати абсолютно оголеними), щоб Грей втратила інтерес до будівлі та врешті-решт покинула власне творіння. Навіть смерть знайшла Ле Корбюзьє у 1967 році на березі перед віллою E-1027. Після років запеклих суперечок про реставрацію будинку за сумнівних обставин мурали вирішили залишити.

Після двох світових війн, протягом яких жінки заповнювали брак робочих місць в індустрії, багато прогресивних підприємців продовжили співпрацю з ними. Хоча, як видно з прикладу «Дам дизайну» — команди працівниць у компанії General Motors наприкінці 1950-х, — такі рішення іноді приймалися з комерційною метою, а не задля обстоювання рівноправного працевлаштування. Гасло «зроблено жінками для жінок» виникло в середині XX століття — в часи, коли жінки почали ухвалювати рішення про важливі сімейні покупки (наприклад, кухні, господарські товари, машини), — і досі побутує в маркетингу.

Стрімкі геополітичні зміни останньої сотні років виразно вплинули на всі сфери життя, індустрію дизайну та наратив історії дизайну. Після дезінтеграції альянсів часів «холодної війни», розпаду колишніх країн і виникнення нових, зміни нашого розуміння та доступу до інформації про ці політизовані держави уможливили критичну інтерпретацію тамтешньої панівної пропаганди (а іноді й упереджень). Утопічні ідеали країн, що зазнавали швидких змін завдяки інвестиціям в інфраструктуру, та економічне зростання внаслідок політики прискореного індустріального розвитку, відобразилися і на підтримці дизайну та архітектури. Тепер, якщо ці країни перестають бути зразками, те саме відбувається і з роботою дизайнерів та архітекторів. Історія італійки Ліни Бо Барді, що жила та працювала в Бразилії, показує її забуття й повернення на тлі таких перипетій. Політична доля сформувала репутацію не тільки Барді. Рання кар'єра кубинської дизайнерки Клари Порсет (1895–1981) була позначена постійною боротьбою з політикою її батьківщини: жінку двічі висилали з Куби за радикалізм. Шукаючи притулок у Мексиці, вона побудувала кар'єру дизайнерки меблів для Луїса Баррагана, Енріке Яньєса та інших архітекторів. Успішна праця Порсет, в якій вона поєднувала традиції місцевих культур з міжнародним модернізмом, була визнана й за межами Мексики, тож 1959 року Фідель Кастро запросив її назад до рідної Куби, щоб вона відкрила власну школу дизайну. Але знову новаторство та ідеї Порсет ішли в розріз із політикою місцевого режиму, і вона повернулася до Мексики разом

«Дами дизайну» з Гарлі Дж. Ерлом, сфотографовано у студії технічного центру General Motors, штат Мічиган, США, 1958.

Зліва направо: Сюзанна Вандербільт, Рут Гленні, Марджорі Форд, Сандра Лонг'їр, Жанетт Ліндер, Перрі Зауер.

зі своїм чоловіком Ксав'є Герреро — художником, муралістом та дизайнером, як і сама Клара.

Чимало жінок відмовлялися працювати в «жіночих» сферах, водночас інші обирали дизайн інтер'єру, роботу з керамікою, друком і ювелірними виробами, вишивання, в'язання та плетіння текстилю. Їхня наполеглива праця значно збагатила та доповнила історію дизайну. Приклади Анні Альберс, Еви Цайзель, Алтеї Макніш, Майї Ісоли та Наталі дю Паск'є демонструють, як кожна з них змогла знайти спільну мову зі своїм ґендерно диференційованим оточенням. Інші дизайнерки, як-от Кетрін Маккой (1945–), повністю ігнорували усталені правила. У 1960-х її відмовляли від архітектурної кар'єри на користь юридичної, однак їй видався ближчим дизайн інтер'єру, тож Маккой почала його вивчення в Мічиганському університеті. Пізніше вона перевелася на промисловий дизайн, однак остаточно здобула репутацію однієї з найбільш впливових графічних дизайнерок та викладачок другої половини ХХ століття.

Ґендерно упереджену історію дизайну варто розуміти як таку, в якій дослідники применшували значення або взагалі не брали до уваги багатьох так званих жіночих сфер, прагнучи підкреслити модерністську любов до машинного виробництва, промисловості та архітектури. Феміністична переоцінка модернізму не тільки перемістила ці сфери до канону історії дизайну початку ХХ століття, а й відкрила багато нових імен. Зміни у смаках і підходах до матеріалів сприяли висвітленню багатьох непомічених процесів, а також доль окремих особистостей. Наприклад, коли в 1970-х лаковані вироби пережили відродження, були згадані та переосмислені найперші роботи Ейлін Ґрей. Лише на початку 2000-х, коли шпалери знов увійшли в моду, особистість та доробок австралійської дизайнерки шпалер Флоренс Бродгерст (1889–1977) знов опинилися в центрі суспільної уваги. Зараз особистості цих жінок та їхній сміливий вибір матеріалу стали набутками музеїв по всьому світу. Водночас такі представниці театрального дизайну, як Олександра Екстер, Саллі Джейкобс та Ес Девлін, здобули визнання за значний внесок, що виходить за межі їхньої сфери.

Міркуючи про те, чому так мало жінок досягають професійних вершин у дизайні, впливова критикиня та дослідниця дизайну Еліс Роусторн зазначає: «Якщо коротко, причин безліч — від браку віри в себе до прав, які б регулювали ситуацію в кожній професії. Жінки перебувають у протистоянні з тими, хто започатковує більшість дизайнерських проєктів, а здебільшого це — чоловіки». Іспанська дизайнерка Патрисія Уркіола розповідає, як її власні упередження

Архітекторка Норма Меррік Скларек
із колегами з Асоціації Ґруена в офісі
у Беверлі Ґілліз, штат Каліфорнія,
США, бл. 1964.

заважали їй вирватися на свободу та заснувати власну студію. Відверте зізнання Уркіюлі суголосне мантрі виконавчої директорки Facebook Шеріл Седнберг, яку вона висловила в книзі «Прийняти виклик» (*Lean In*, 2013), — «Ми стримуємося, боячись заявити про себе, ми відступаємо вбік, хоча маємо прийняти виклик». Досвід Захи Хадід та Деніз Скотт Браун демонструє, що навіть ті, хто досягли вершин, не завжди дістають належну повагу. Їхні історії демонструють приклади сексизму в інституціях, що й досі прикро позначається на світі архітектури. У випадку Скотт Браун дискусія також стосується проблеми визнання заслуг у практиках спільних робіт. Як і у випадках Айно та Алвара Аалто, Рей та Чарльза Імзів, Леллі та Массімо Віньеллі, внесок Скотт Браун сприймали як частину спільного доробку з її чоловіком Робертом Вентурі. Іноді просто написати одне ім'я буває занадто легко. Історикиня Беатріс Коломіна написала у своєму есеї «З тобою чи без тебе» для каталогу «Сучасні

жінки» 2010 року Нью-Йоркського музею сучасного мистецтва: «Архітектура потребує спільної роботи, в цьому розумінні вона ближча до кіноіндустрії, ніж до візуального мистецтва. Однак, на відміну від кіно, тут нечасто це визнають». На щастя, часи змінюються й члени творчих союзів, на кшталт Кадзуйо Седзими та Рюе Нісідзави з архітектурної організації SANAA, здобувають однакове визнання за свою титуловану роботу.

Дослідники довели, що видимі приклади для наслідування мають статистично значущий вплив на діяльність жінок у всіх сферах. Навіть Заха Хадід, яка агресивно боролася проти ґендерних означень щодо неї або її робіт, врешті визнала саме себе взірцем жінки-архітекторки для своїх одноліток і майбутніх поколінь. І все ж, незважаючи на те, що зараз студентки в галузі дизайнерської освіти перевершують за кількістю своїх колег-чоловіків, серед тих, хто далі працює у сфері після завершення навчання, жінок значно менше.





У доповіді Британської ради дизайну від 2015 року повідомляється, що загальна кількість усіх дизайнерів Великої Британії складається на 78% з чоловіків і на 22% з жінок (цю статистику у вигляді інфографіки на форзацах цієї книги відобразила дизайнерка Сара Олберрі). У секторі виробничого та промислового дизайну працюють тільки 5% жінок, а в архітектурі та урбанізації міст 83% — чоловіки. Дослідження індустрії також виявили величезну різницю в заробітній платі між чоловіками та жінками, проблеми, пов'язані з тривалим робочим днем та доглядом за дітьми, а також дуже поширене негативне ставлення і стереотипи на робочому місці: все це результат непропорційної кількості жінок на керівних посадах.

Схожа статистика трапляється і в публічній сфері, наприклад, у лекційних програмах або в медіа. У США

2012 року група Лорі Браун та Ніни Фрідман провела дослідження під назвою «Жінки в архітектурі», яке показало, що в 62% серед 73 розглянутих публічних лекцій з архітектури виступала лише одна жінка або не було жодної. Таке ж дослідження пів року потому виявило, що третина навчальних закладів не запросила жінок взагалі. У Європі Габріель Енн Мейхер провела дослідження щодо гендерної рівності в сучасних медіа про дизайн, де проаналізувала випуски нідерландського журналу *Frame*, які вони видавали впродовж року. Результати приголомшливі: на понад 80% фотографій з редакційних сторінок та реклам зображені чоловіки.

Однак і в кінці цього тунелю є світло. Як зазначає Е. Роусторн: «Історично жінки виростили на новій території, якої не контролювали чоловіки, тож вони могли створювати власні підходи до роботи». На її погляд, поширення

дизайну на нові сфери у відповідь на досягнення науки, технологічні, соціальні та економічні зміни не тільки позитивно вплине на жінок, а й відбуватиметься під їхнім проводом. Мюріел Купер у 1970-х заклала основи своєю новаторською роботою в дизайні цифрового інтерфейсу, а Нері Оксман, продовжуючи видатну традицію Купер, розпочинає інноваційні дослідження в галузі майбутніх виробничих технологій та матеріалів зі своєю командою Mediated Matter. Пізніше з'явилися архітекторки та дизайнерки, що буквально виводять свою роботу на нові просторові межі: це Мішель>Addінгтон, Констанс Адамс та Джессі Кавата, що працювали в NASA та допомагали здійснювати дослідження космічного простору протягом останніх десятиліть.

Наше століття відійшло від дизайнерських монокультур, які виникли в минулому, тож можливості для змін, росту та розширення надзвичайно обнадійливі. Дизайнерки Патрісія Уркіола, Гелла Йонгеріус і Нері Оксман шукають альтернативи системам виробництва та дистрибуції, що існують із часів індустріальної доби. Тож хоча статистика може дещо розчаровувати, прихильники змін у межах індустрії існують, і в основі їхнього прагнення — готовність до співпраці, діалогу, мультидисциплінарного дослідження та відкритих джерел інформації.

У 2017 році на Лондонському фестивалі дизайну відзначили двома найвищими нагородами сценографку Ес Девлін і графічну дизайнерку Марґарет Калверт — жінок, що змінили правила гри у своїх професіях. Щоб вшанувати досягнення Калверт, для заголовків у цій книжці використано шрифт Transport: вона створила його спільно з Джоком Кіннейром у 1963 році як частину повної ревізії британської системи дорожніх знаків. Крім того, текст книжки набрано гарнітурою Aktiv Grotesk, сучасною інтерпретацією гротеску — шрифту без зарубок, розробленого командою, до якої входили Амелі Боне та Франческа Болоньїні.¹

Дизайнерок, якими я захоплююся, легко перелічувати, і мені хочеться висловити вдячність усім жінкам в авангарді критики дизайну та кураторства, які стоять на сторожі майбутнього наративу про жінок у дизайні: Еліс Роусторн, Паолі Антонеллі, Зої Рюан, Лі Еделькорт, Марії Крістіні Дідеро, Яні Шольце, Джейн Вітерс, Лілі Голляйн, Емілі Кінґ, Тульзі Бейерле, Беатріс Ґалілі, Кетрін Інс, Матильді Кшиковські, Кетрін Россі, Анніні Койву, Саїа Дуглас та багатьом іншим. Мабуть, варто завершити відвертим зізнанням, що багатьох із цих людей я вважаю своїми колежанками, і мені приємно знати, що найкращі інтереси дизайну в надійних руках.

Навпроти

Дизайнерка Нері Оксман, 2008.

На звороті

Замбія (бл. 1982) — дизайн текстилю

Наталі дю Паск'є для Мемфісу.

¹ На жаль, згадані шрифти не підтримують кирилицю, тому для оформлення українського видання використано шрифти двох інших дизайнерок — Lasa Джоани Корреа для заголовків та Leksa Sans Александри Королькової для основного тексту (прим. дизайнера).



