

Introduction

De maîtresse à élève, le genre en question dans l'enseignement de l'art

Déborah Laks et Natalia Sassu Suarez Ferri

Penser l'enseignement artistique sous l'angle du genre, c'est aborder un sujet doublement frappé de silence. Dans la mesure où c'est la création qui définit un artiste, l'enseignement ne peut être qu'une activité annexe, empiétant sur le temps et l'énergie à consacrer à l'activité principale. Enseigner est une manière de sacrifier aux nécessités, qui révèle en creux un manque de succès. C'est surtout après Mai 68 que cette attitude apparaît. Les événements de mai cristallisent en effet une défiance vis-à-vis de l'enseignement comme pratique et du corps enseignant comme groupe social. En s'y opposant, la jeunesse en fait les tenants de l'ordre et du passé, et s'affirme elle-même comme avant-garde. Le prestige de la position du maître ou de la maîtresse, la possibilité de faire école et de laisser ainsi sa marque perd alors de son intérêt : dans la lutte qui fait rage pour la jeunesse et la nouveauté, l'enseignement est du côté des perdants.

La recherche sur l'enseignement des artistes au xx^e siècle hérite de cette position : mis à part pour quelques trajectoires exemplaires, c'est un sujet très peu traité. Ce relatif silence s'épaissit lorsque l'on s'intéresse aux artistes femmes enseignantes. On connaît les mécanismes idéologiques, historiques et finalement historiographiques qui ont conduit à la mise de côté des artistes femmes.

La recherche depuis les années 1970 a notamment étudié leur manque de représentation institutionnelle et de soutien par le marché, l'importance de leur entourage et de leur lien à des artistes hommes, leur marginalisation, leur cantonnement à des rôles techniques comme autant de mécanismes entrant en jeu dans leur absence ou retard de reconnaissance. Le champ de l'enseignement se féminise malgré tout avec constance jusqu'à aujourd'hui. L'école peut-elle être considérée comme une part de l'institution plus à même que d'autres d'accueillir les femmes, si ce n'est de leur donner une visibilité ? Lorsqu'il leur est associé, l'enseignement semble pourtant confirmer sa force paradoxale de déclasser. Choix alimentaire, renoncement à une carrière d'artiste, le travail d'enseignement devient aussi, dès lors qu'il est exercé par des femmes,

le lieu d'une réaffirmation de stéréotypes de genre et du mépris qui leur est associé. Valorisée pour les hommes, cette activité est le plus souvent perçue comme le renoncement à une « véritable » carrière artistique pour les femmes. Une des conséquences de cette dépréciation est le peu d'informations dont on dispose sur leur rôle dans les écoles d'art et de design. Cette discrétion imposée par les structures et les hiérarchies, au sein des écoles et dans le monde de l'art en général, l'est aussi par les archives. En effet, si le travail sur l'enseignement artistique en général est rendu plus difficile par le caractère pour le moins parcellaire des archives, celui sur les artistes femmes enseignantes est d'autant plus complexe que la patrimonialisation, voire la simple conservation privée suppose la valorisation de l'activité décrite dans les documents en question. Alors que l'importance des professeurs semble majeure, qu'ils marquent par leur enseignement des générations de jeunes artistes, et bénéficient pour leur propre production de l'émulation du groupe, quelle place est réservée aux artistes femmes dans les écoles d'art ? La reconnaissance sociale qui est associée à ces fonctions est-elle la même pour les artistes femmes que pour les artistes hommes, et comment la penser aussi en dehors de cette binarité du genre ? Les questions du choix, de l'accessibilité et de la valorisation de cette carrière doivent être soulevées. Le bénévolat et la précarité, largement féminins, sont ainsi à repenser comme des interstices depuis lesquels les femmes exercent une influence qui pour être discrète et en décalage avec la hiérarchie, n'en est pas moins réelle.

L'historiographie existante sur l'enseignement artistique au xx^e siècle s'intéresse peu au cas particulier des artistes femmes. Elle se concentre principalement sur quelques établissements qui, à l'image du Bauhaus ou du Black Mountain College, font rupture et s'affirment comme des lieux de l'avant-garde, laissant dans l'ombre la plus grande part des écoles, le rythme de leurs évolutions et les luttes qui s'y jouent. Plus généralement, le contenu des cours, les dynamiques de transmission et le fonctionnement des groupes demeurent eux aussi mal connus. Le manque de sources constitue l'une des difficultés majeures auxquelles se heurte la recherche pour envisager les méthodes d'enseignement. Il en va de même pour la féminisation des groupes et la manière dont elle modifie les rapports de force, de projection, ainsi que l'imaginaire et les récits mis en œuvre dans l'enseignement.

L'ambition du colloque qui a donné lieu à cette publication était donc d'interroger le rôle historique des artistes femmes dans les mutations de l'enseignement artistique au xx^e siècle. Cette question suppose la conviction d'une spécificité liée au genre, non pas du point de vue d'une quelconque essence, mais bien de celui d'un groupe social supposant des stratégies, des schémas de carrière, de parole et de présentation comparables et liées par un ensemble d'assignations et d'expériences communes. L'enseignement artistique porte sur trois points principaux : l'œuvre – que créer et comment le faire, la personne – trouver sa voie propre, la carrière – comment la construire et la

développer dans un milieu de l'art donné. Sur ces trois points les expériences féminines peuvent différer de celles des hommes. Les carrières et les réseaux des femmes suivent souvent des schémas alternatifs. L'exploration et la construction de soi dans le cadre d'une société patriarcale et normative ne suppose pas les mêmes efforts, défis et écueils selon qu'on se trouve appartenir au premier ou au deuxième sexe. L'œuvre enfin s'enracine dans un parcours de vie, des références et une construction esthétique et sémantique nécessairement incarnés. Dans quelle mesure un enseignement dispensé par des artistes femmes intègre-t-il ces questionnements, et en quoi la réflexion collective sur ces derniers lors du processus de transmission est-elle un élément important de l'enseignement ?

Plus largement, l'attention portée aux trajectoires d'artistes femmes ainsi qu'au contenu de leur enseignement donne à penser non seulement les structures hiérarchiques sous-jacentes des différentes institutions de l'art mais aussi les voies de leur progressif renouvellement au cours du xx^e siècle. Certaines artistes ont été durablement associées à cette pratique, c'est le cas d'Anni Albers, Marianne Brandt, Lygia Clark, Doris Stauffer, Gina Pane, tandis que pour d'autres, cette activité demeure un pan peu connu de leur carrière, comme pour Maria Lassnig, Lea Lublin, Annette Messager par exemple. Ces artistes pédagogues ont ouvert des brèches dans le continuum d'une histoire faite de verticalité, de transmission à sens unique et de déférence. Des méthodes issues de pratiques militantes féministes, la distribution et la circulation de la parole, la valorisation de l'expérience personnelle et le recours à une approche analytique critique ont ainsi pu être des outils particulièrement opérants pour cette entreprise. C'est ainsi que les écoles d'art et de design ont pu devenir les sites privilégiés de la lutte pour la visibilité que mènent alors ces artistes. Théoriquement hors du marché, les écoles constituent des laboratoires où les personnalités autant que les pratiques se cherchent, s'affirment et se renouvellent. Le temps passé dans ces ateliers demeure un moment particulièrement important pour les jeunes artistes comme pour les professeur·e·s : les expérimentations, la liberté, la communauté des étudiant·e·s, contribuent à créer un environnement où idées, formes et partis-pris sont sans cesse mis en question et discutés. C'est en ce sens que nous proposons d'envisager l'enseignement comme le moment d'une décomposition critique, d'une modification et dans une certaine mesure aussi d'une cristallisation des dynamiques de genre au sein du monde de l'art.

Ce colloque marque un moment de la recherche sur le sujet de l'enseignement dispensé par des artistes femmes. D'une part l'absence d'étude spécifique sur le sujet a été mise en lumière, tout comme la difficulté de trouver des sources, souvent non conservées, ou non existantes dans le cas d'enseignements strictement oraux. D'autre part nous avons noté la richesse des recherches qui ont été menées depuis quelques années sur un certain nombre de personnalités et de notions clés pour notre sujet. La discussion collective menée lors du colloque nous a conduit à explorer un champ de recherche situé au croisement

de l'histoire de l'art, de la théorie du genre, de l'histoire, de l'histoire sociale et culturelle, dont la richesse a été confirmée au fil des interventions et dans les contributions réunies ici. Ce volume a pour ambition d'ouvrir une réflexion et de proposer des pistes pour des recherches et des réflexions futures.

Ce colloque a regroupé les contributions en quatre grands thèmes : institutions, enseignement/apprentissage, nouveaux modèles et pédagogies émancipatrices. Les actes de cette publication circulent entre ces thèmes et présentent trois méthodologies principales : approche par l'enquête / historiographique, approche par l'étude de cas individuels, et approche féministe / activiste.

Les auteures qui ont choisi une approche par enquête fournissent des informations historiographiques sur des thèmes généraux sur lesquels la documentation et les publications sont insuffisantes et contribuent ainsi à nous fournir accès à ces domaines. Le premier exemple en est l'étude d'Alexandra Panzert sur les écoles qui avaient l'ambition de réformer l'art sous la République de Weimar, au moment où les écoles d'art traditionnelles fusionnent avec des écoles d'arts appliqués. Le cas le plus emblématique du Bauhaus, est discuté en parallèle à d'autres exemples, notamment ceux de l'École d'arts appliqués de Berlin, de l'École des arts et métiers de Cologne et du Burg Giebichenstein d'Halle. Les informations factuelles à disposition sur les femmes enseignantes et étudiantes dans ces institutions attirent l'attention sur les écarts de rémunération entre les sexes, encore trop actuels, ainsi que sur les hiérarchies des différentes formes d'art dans le contexte du modernisme. Hana Chebbi explore la féminisation de l'art et de son enseignement en Tunisie en s'intéressant à la pratique d'artistes enseignantes dont Safia Farhat, Leila Menchari, Aicha Fileli, Sadika Keskess et Feryel Lakhdher. Leur combat pour la visibilité dans la société arabe et musulmane conservatrice du début du xx^e siècle est discuté en relation avec les approches de l'enseignement de l'art en Tunisie du xxi^e siècle, soulignant l'impact de ces artistes en tant que pionnières, facilitatrices et modèles pour les nouvelles générations de femmes. Également focalisé sur les récits plus larges de visibilité / invisibilité et les stratégies contre la nature genrée des formes d'art, le chapitre de Laura Leuzzi étudie les pionnières de la vidéo au Royaume-Uni et aux Pays-Bas. L'introduction des enregistreurs vidéo portables et de la vidéo comme nouvelle forme d'art est présentée comme une opportunité pour les femmes de créer dans un domaine (encore) libre de traditions dominées par les hommes. De la même manière que l'étude des écoles réformatrices de l'art à Weimar et de la féminisation de l'enseignement en Tunisie, ce texte se veut une première enquête sur un sujet peu documenté.

Des exemples allant des vidéastes féministes britanniques Catherine Elwes, Elaine Shemilt et Elsa Stansfield à la réalisatrice et poétesse canado-suédoise Antonie Grahamsdaughter, nous emmènent à la découverte de la création de plateformes d'*empowerment* (capacitation) destinées aux femmes à Farnham, à la Slade School of Art, à la Winchester School of Art, à la Jan Van Eyck Academie de Maastricht et à l'Université Konstfack d'art, artisanat et design de Stockholm.

La section suivante, axée sur des études de cas individuelles, est dédiée à des enquêtes sur trois artistes modernistes et leurs expériences en tant qu'enseignantes. L'imbrication de l'enseignement, de l'apprentissage et des pratiques artistiques est un fil conducteur tout au long de cet ouvrage, mais se manifeste particulièrement dans cette section, où l'enseignement s'avère faire partie intégrante de la production artistique de Sophie Taeuber, de Gego et de Denise Scott Brown. L'étude de Talia Kwartler sur Sophie Taeuber en tant que professeure à l'École des arts appliqués de Zurich et en tant qu'étudiante en pédagogie de la danse à l'École de l'art du mouvement de Rudolf von Laban offre un véritable aperçu du rejet des hiérarchies et des différenciations exclusives entre disciplines et techniques. Taeuber est étudiée en tant que professeure d'art, danseuse et dadaïste. Si certains aspects de sa pratique ont été soigneusement documentés et étudiés, son rôle d'enseignante reste un champ d'investigation substantiel qui n'a pas encore été entièrement exploré. De même, la Vénézuélienne d'origine allemande Gego a été abondamment étudiée et publiée en tant qu'artiste qui renverse les idées et les définitions traditionnelles de la sculpture, bien que rarement dans ses méthodes pédagogiques, comme le montre Natalia Sassu Suarez Feri. Comme dans le cas de Taeuber, l'expérience de Gego en tant que professeure a fortement influencé son art. Son enseignement au Neumann Design Institute de Caracas est examiné à travers le travail de ses étudiants et replacé dans le contexte de l'important récit moderniste du cinétisme au Venezuela. L'architecte américaine Denise Scott Brown, présentée par Laurie Gangarossa, a des points communs avec Gego : la formation en architecture, l'approche de l'enseignement axé sur l'apprentissage plutôt que sur l'enseignement, et la volonté de remettre en question la tradition de l'enseignant en tant qu'autorité au profit d'un enseignant qui devient un facilitateur de dialogue. La nature transnationale de la pratique de Gego s'avère être un autre point commun avec Scott Brown, puisque son travail est discuté dans le contexte de Johannesburg, Londres et Los Angeles, entre autres villes. Scott Brown est ici présentée sous l'angle de ses pédagogies subjectives et de son ambition d'établir l'apprentissage comme activité d'autoréflexion et d'identité, où la connaissance peut être produite à partir de l'expérience.

La dernière partie des actes de ce colloque présente la transmission et le genre sous l'angle féministe, grâce à des contributions d'historiennes de l'art (Aline Derderian et Adélie Le Guen) et de praticiennes / enseignantes (Marijke Appelman et Ariel Dougherty) et permet de confronter des exemples historiques et documentés d'enseignement féministe aux approches et expériences pédagogiques de deux de nos auteures. Aline Derderian explore le programme d'art féministe de la fin des années 1960, en se focalisant sur la manière dont l'histoire de l'art peut être révisée du point de vue des femmes grâce à des pédagogies inclusives et émancipatrices et à l'introduction de l'autoréflexion, du dialogue et des processus créatifs corporels. S'éloigner impérativement des systèmes éducatifs et des pédagogies patriarcales constitue une problématique actuelle dans la

présentation de Marijke Appelman des défis qu'elle a dû relever pour désapprendre ces systèmes et passer d'une tradition d'enseignement / autorité à des pratiques d'apprentissage transformatrices fondées sur l'autoréflexion et la pratique. L'exemple de ses *Infinite Paper Meetings* nous incite à réfléchir à l'agencement de nos voix et de nos silences. Le désapprentissage est également essentiel dans l'analyse d'Adélie Le Guen sur l'enseignement de l'art lesbien par Terry Wolverton dans le Woman's Building. Le programme d'éducation saphique est un exemple éclairant de nouveaux modèles institutionnels, axés sur la sensibilisation / l'éveil de la conscience. Wolverton illustre une fois de plus l'imbrication entre étude, enseignement et création, ainsi que l'importance de la création de réseaux. Nous clôturons cette publication avec Ariel Dougherty, notre conférencière principale, qui nous fait part de son expérience personnelle en tant que réalisatrice, enseignante et défenseuse des médias communautaires. Elle nous fait découvrir ses pédagogies et pratiques féministes, depuis son expérience de sa Second Wave experience of Women Make Movies jusqu'à des projets plus récents, en soulignant l'importance de la création de communautés et de collaborations entre femmes. Son appel à une réévaluation de l'équilibre entre l'individuel et le collectif, à un soutien pour nourrir et construire des institutions féministes, et à une résolution des problèmes de documentation, d'attribution erronée et de financement de l'art des femmes sont des préoccupations partagées dans l'ensemble des conférences et inspirent de nouvelles réflexions sur la transmission et le genre.

Ce colloque a bénéficié du soutien et de l'expertise de l'association AWARE : Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, de l'École nationale des chartes et du CNRS. Matylda Taszycka (AWARE) et Stéphanie-Emmanuelle Louis (ENC) ont été des partenaires de premier plan, et nous souhaitons les remercier très chaleureusement de leur confiance et de leur soutien. Nous remercions aussi les membres du comité scientifique : Lucile Encrevé (École nationale supérieure des arts décoratifs) a apporté une expertise fondée sur sa recherche pionnière sur les artistes enseignantes à l'École nationale des arts décoratifs, Charlotte Foucher-Zarmanian (CNRS) par son travail sur les historiennes de l'art, a mis en lumière des schémas communs dans les trajectoires, Camille Paulhan (École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon) a éclairé les discussions grâce à de son expérience de première main dans des écoles d'art et son travail sur différentes artistes femmes, Elvan Zabunyan (Université Rennes 2) nous a aiguillées grâce à sa profondeur de vue sur l'histoire du genre et ses dynamiques interpersonnelles. Leur compagnonnage intellectuel a été précieux pour le colloque et la présente publication. Nous tenons aussi remercier le Centre allemand d'histoire de l'art et son directeur, Thomas Kirchner, ainsi que de l'ensemble du service des éditions, en particulier Markus A. Castor et Christine Haller pour avoir accueilli dans leurs collections les actes de ce colloque et nous avoir accompagnées avec enthousiasme et rigueur dans cette publication.

From Teacher to Student: Questions of Gender in the Teaching of Art

Déborah Laks and Natalia Sassu Suarez Ferri

To consider artist-teachers through the lens of gender is to address a subject that has been doubly silenced. Insofar as it is creation that defines an artist, teaching can only be an ancillary pursuit, one that encroaches on time and energy to be devoted to the principal activity. Teaching is therefore a sacrifice to necessity, signalling a lack of success. It was especially after May 1968 that this attitude appeared. The events of May indeed crystallized a mistrust both of teaching as a practice and of the teaching body as a social group. In opposing these, the youth rendered them the upholders of order and of the past, thereby also asserting themselves as avant-garde. The prestige of the position of the instructor, the possibility of setting an example and thus of leaving a mark, lost its allure: in the raging struggle for youth and novelty, education was on the losing side.

Research on the teaching activity of twentieth-century artists has inherited this position: apart from a few exemplary cases, the subject has been very little studied. This relative silence deepens when we consider women artists who taught. We are aware of the ideological, historical, and ultimately historiographical workings that have led to the side-lining of women artists. Among the mechanisms that come into play in their absence or delayed recognition, research since the 1970s has examined in particular their lack of institutional representation and support by the market, the impact of their entourage and their connections to male artists, their marginalization, and their relegation to technical roles. Despite all this, the field of teaching has long been feminized and remains so today. Can the school be seen as an area of the institution better able than others to welcome women, if not to give them visibility? In association with women, teaching nevertheless seems to confirm its paradoxical power to decommission. When exercised by women, choices born of necessity, including perhaps the renunciation of an artistic career and the work of teaching, become loci for the reaffirmation of gender stereotypes and the disregard entailed therein. Valorized in the case of men, teaching is for women most often perceived as a renunciation of any 'real' artistic career. One of the consequences of this depreciation is the little information available on the role of women in schools of art and design. This erasure, imposed by structures and hierarchies

in schools and in the art world more broadly, is likewise effected by archives. Indeed, if work on artistic instruction in general is made difficult by the piecemeal nature of the archives, that on artist-teachers who are women is all the more complex, seeing as patrimonialization – and even conservation in the private sphere – is premised upon the valuing of the activity in question within the relevant documents. While major importance is assigned to male teachers, seen as marking generations of young artists through their instruction and, in terms of their own production, benefitting from the emulation of the group, what place is reserved for women artists in art schools? Is the social recognition associated with these functions the same for female artists as for their male counterparts, and how might we also approach this beyond the gender binary? Questions concerning the choice, the accessibility, and the valuation of this career must be taken into account. Largely feminine, voluntary work and precariousness are thus to be rethought as interstices from which women exert an influence that, for being discreet and out of step with the hierarchy, is no less real.

The existing historiography on artists as teachers in the twentieth century pays little attention to the specific case of women artists. It centres mainly on a few establishments, like the Bauhaus or Black Mountain College, that distinguish and assert themselves as sites of the avant-garde, leaving unexamined the majority of schools, the rhythm of their evolutions, and the struggles played out therein. More generally, course content, the dynamics of transmission, and the functioning of the groups also remain poorly understood. The lack of sources represents one of the major challenges encountered in research on teaching methods. The same goes for the predominant number of women in such groups and the way in which it alters the relations of power and projection as well as the imaginary and the narratives enacted in teaching.

The objective of the conference from which this publication emerged was to investigate the historical role of women artists in the transformations of artistic instruction during the twentieth century. This question presupposes a specificity linked to gender, not from any essentialist point of view but rather from that of a social group assuming strategies and patterns in career choice, speech, and presentation that are comparable and linked by a set of attributes and common experiences. Artistic education concerns three main factors: the work (what to create and how to go about it), the person (finding their own way), and the career (how to build and develop it in a given art environment). On these three points, women's experiences may differ from those of men. The careers and networks of women often follow alternate patterns. The exploration and construction of oneself within the framework of a patriarchal and normative society entail differing efforts, challenges, and pitfalls depending on whether one happens to belong to the 'first' or the 'second' sex. Finally, the work is rooted in one's life course – and is thus necessarily embodied – including references as well as aesthetic and semantic orientations. To what extent does teaching offered by women artists integrate these questions, and how important an element of

teaching is collective reflection on them during the transmission process? More broadly, the attention paid to the trajectories of women artists as well as to the content of their teaching points not only to the underlying hierarchical structures of the various art institutions but also to the modes of their progressive renewal over the course of the twentieth century. Some artists have been permanently associated with this practice, as is the case for Anni Albers, Marianne Brandt, Lygia Clark, Gina Pane, and Doris Stauffer, whereas for others this activity remains a little-known aspect of their career, as for example with Maria Lassnig, Lea Lublin, and Annette Messager. These artist-pedagogues opened breaches in the continuum of a history constituted by verticality, one-way transmission, and deference. Methods drawn from feminist militant practices, the distribution and circulation of speech, and the merit of personal experience, along with the use of a critical-analytical approach, have proven to be particularly effective tools towards this end. This is how art and design schools were able to become the privileged sites of the struggle for visibility consequently undertaken by these artists. Existing in theory outside the market, schools are laboratories in which personalities and practices are sought out, asserted, and renewed. The time spent in these workshops remains a particularly important stage for young artists and for teachers alike: the experimentation, the freedom, and the community among students all contribute to creating an environment where ideas, forms, and biases are constantly questioned and raised for discussion. It is in this sense that we propose a consideration of teaching as a locus in which gender dynamics within the art world are critically deconstructed, modified, and to a certain extent also crystallized.

This conference marks a critical juncture in research on the subject of teaching performed by women artists. The lack of specific attention to the topic has already been underscored, as has the difficulty of locating sources, which are largely not preserved or, in the case of strictly oral instruction, never existed. However, we note the wealth of research carried out over the past few years on certain personalities and notions key to our subject. In the course of the conference, the collective discussion led us to explore a field of research situated at the intersection of art history, gender theory, and history, as well as social and cultural history; the richness of that research is attested in the interventions brought together here. This volume aims to open up a reflection and to propose avenues for future research and thinking.

The conference grouped the papers into four general themes: institutions, teaching and learning, new models, and emancipatory pedagogies. The texts included in this volume, however, move across these. They utilize three primary methodologies: historiographical surveys, individual case studies, and feminist and activist approaches. Accordingly, the volume proceeds in three parts.

Authors taking the first approach contribute to our access to their respective fields by providing historiographical overviews on relevant topics lacking documentation and literature. Exemplifying this approach is Alexandra Panzert's

study of the merging of traditional art academies with schools of applied arts in the Weimar Republic. The case of the Bauhaus is discussed alongside lesser-known examples, including the Berlin School of Applied Arts, the Cologne School of Arts and Crafts, and the Burg Giebichenstein in Halle. The documentation on women teachers and students in these institutions calls attention to the still-current gender gap in pay, as well as to the hierarchies of art forms in the context of modernism. Hana Chebbi explores the feminization of art and its teaching in Tunisia through the practices of artist-teachers like Safia Farhat, Aicha Fileli, Sadika Keskes, Feryel Lakhder, and Leila Menchari. Their fight for visibility in the conservative Arab-Muslim society of the early twentieth century is seen alongside twenty-first-century approaches to teaching art in Tunisia, highlighting these artists' impact as pioneers, facilitators, and role models for new generations of women. Equally centred around broader narratives of visibility/invisibility and strategies of countering the gendered nature of art forms, Laura Leuzzi's chapter addresses women forerunners of video in the United Kingdom and the Netherlands. It presents the introduction of portable video recorders and of the medium of video art as opportunities for women to create in a field free from male-dominated traditions. Like the preceding two contributions, this one offers an initial survey of a poorly attested topic. Through examples ranging from the British feminist video artists Catherine Elwes, Elaine Shemill, and Elsa Stansfield to the Canadian-Swedish filmmaker and poet Antonie Grahamsdaughter, we learn about the establishment of empowering platforms for women in Farnham and at Slade School of Art, London; Winchester School of Art; Jan Van Eyck Academie, Maastricht; and the University of Arts Crafts and Design, Stockholm.

In the next section of the volume, which focuses on individual case studies, we find investigations of three modernist artists and their experiences as teachers. Though a common thread throughout the publication, the interweaving of teaching, learning, and art practices becomes particularly apparent in this section, in which teaching proves to be an integral part of the artistic production of Sophie Taeuber, Gego, and Denise Scott Brown. Talia Kwartler's consideration of Taeuber as a teacher in the Applied Arts Department of Zurich's trade school and as a student of dance in Rudolf von Laban's School of the Art of Movement gives us valuable insight into the rejection of hierarchies and differentiations among disciplines and media. Taeuber is approached as an art teacher, a dancer, and a Dadaist. While aspects of her practice have been thoroughly documented and examined, her role as a teacher remains yet to be fully explored. Similarly, the German-born Venezuelan Gego has been prolifically studied for her inversion of traditional ideas and definitions of sculpture, but rarely for her pedagogical methods, as Natalia Sassu Suarez Ferri shows. As in the case of Taeuber, Gego's experience as a teacher heavily informed her own art. Her instruction at the Instituto de Diseño de Caracas is examined through the work of her students and set against the backdrop of the prominent modernist

narrative of kineticism in Venezuela. The American architect Denise Scott Brown, introduced in this volume by Laurie Gangarossa, shares commonalities with Gego: her education in architecture, her approach to teaching as learning-focused rather than teaching-focused, and her will to challenge the tradition of teachers as authorities in favour of a new model in which teachers become facilitators of dialogue. The transnational nature of Gego's practice provides another point of connection with Scott Brown, as the latter's work is discussed in the contexts of Johannesburg, London, and Los Angeles, among other cities. Scott Brown is seen here through the lens of her subjective pedagogies and her ambition to establish learning as an activity of reflexivity and identity formation, in which knowledge can be produced from experience.

The final part of the volume interrogates transmission and gender through a feminist lens, with contributions from art historians (Aline Derderian and Adeline Le Guen) and teachers (Marijke Appelman and Ariel Dougherty) alike. Their analyses allow us to view historical examples of feminist teaching alongside the pedagogical approaches and experiences of our two practitioner-authors. Aline Derderian studies the Feminist Art Program of the late 1960s, with emphasis on the ways in which art history can be revised from the points of view of women through inclusive and emancipatory pedagogies as well as through self-reflection, dialogue, and body-oriented creative processes. Marijke Appelman underscores the urgent necessity to move from patriarchal education systems and pedagogies in her account of her own challenges in unlearning those systems and moving from a tradition of teacher-as-authority to transformative learning practices rooted in self-awareness and learning by doing. The example of her Infinite Paper Meetings prompts us to recognize the agency of both our voices and our silences. Unlearning is also key to Adeline Le Guen's discussion of Terry Wolverton's teaching of lesbian art at the Woman's Building. The Sapphic Education Program is an illuminating case of new institutional models, with a focus on raising consciousness. Wolverton once again illustrates the interweaving of teaching, studying, and creating and the importance of building networks. We close the volume with a text by Ariel Dougherty, our keynote speaker, who describes her personal experience as a filmmaker, teacher, and advocate for community media. She walks us through her feminist pedagogies and practices, from her involvement with Women Make Movies during the second-wave era to more recent projects, highlighting the significance of forging communities and collaborations among women. Her call for a re-evaluation of the balance between individual and collective, for support in nourishing and building feminist institutions, and for a resolution to the problems of the documentation, misattribution, and funding of women's art speaks to concerns shared across the volume and inspires new reflections on transmission and gender.

The conference benefitted from the support and expertise of AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, the École nationale des

chartes (ENC), and the Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Matylda Taszycka (AWARE) and Stéphanie-Emmanuelle Louis (ENC) have been first-rate partners, and we thank them most warmly for their trust and support. We also express thanks to the members of the scientific committee: Lucile Encrevé (EnsAD: École nationale supérieure des Arts Décoratifs) contributed expertise based on her pioneering research on teaching artists at the EnsAD; through her work on women art historians, Charlotte Foucher-Zarmanian (CNRS) brought to light common patterns within the trajectories in question; Camille Paulhan (École nationale supérieure des Beaux-arts de Lyon) informed the discussions with her first-hand experience in art schools and her work on various women artists; Elvan Zabunyan (Université Rennes 2) steered us with his deep insights into the history of gender and its interpersonal dynamics. Their intellectual camaraderie has proven invaluable to the conference and to the present volume. We would also like to thank the German Center for Art History Paris and its director, Thomas Kirchner, along with its entire publications unit and, in particular, Markus A. Castor and Christine Haller, for welcoming these conference proceedings into their series and for collaborating with enthusiasm and rigor on this publication.