

# ART AKTIVIST

Журнал

Спецредакторы

Медиаотека

Сообщество

— Нохлин Линда

## «Почему не было великих художниц?» Часть 1

Dec 25, 2011 0 14 481

В рамках редакторской работы [Тамары Злобиной](#) портал ART AKTIVIST публикует легендарный текст Линды Нохлин «Почему не было великих художниц?»

© Barbara Kruger / Untitled (We don't need another hero) / 1987

В области искусствознания точка зрения белого западного мужчины, бессознательно принятая за точку зрения искусствоведа, может оказаться — и действительно оказывается — неадекватной: не только по моральным и этическим причинам и не только из-за элитистской своей сущности, но и по причинам чисто интеллектуальным. Раскрывая неспособность большей части академической истории искусства, да и истории в целом, принять во внимание чуждую систему ценностей и само *присутствие* инородного субъекта в историческом исследовании, феминистская критика в то же время обнажает всю ее концептуальную самоуверенность, всю ее метаисторическую наивность. В то время, когда научные дисциплины все яснее осознают себя и все больше внимания обращают на природу своих собственных оснований, отраженную в языках и структурах различных областей знания, такое некритическое принятие «того, что есть» за «естественное» может оказаться интеллектуально губительным. Милль рассматривал мужское доминирование как одно из звеньев в длинной цепи социальных несправедливостей, которые необходимо преодолеть, чтобы построить по-настоящему справедливое общественное устройство — точно так же и мы должны рассматривать негласное преобладание субъективности белого мужчины как одно из звеньев в цепи интеллектуальных искажений, которые необходимо исправить, чтобы получить более адекватную и верную картину истории.

Именно ангажированный феминистский интеллект (такой, как у Джона Стюарта Милля) способен проникнуть по ту сторону культурно-идеологических ограничений времени с его специфическим «профессионализмом» и вынести на поверхность предубеждения и нестыковки, касающиеся не только женского вопроса, но самого способа формулировать ключевые вопросы науки в целом. Тем самым так называемый женский вопрос, отнюдь не будучи мелкой, периферийной и до смешного примитивной темой, пританутой за уши к серьезной и уважаемой науке, может стать катализатором, интеллектуальным инструментом, способным проверять на прочность основные и «естественные» предпосылки, создавать парадигму для иных видов самоанализа, а также отсылать к другим парадигмам из других областей, также обязанным своим возникновением радикальной критике. Даже такой простой вопрос, как: «Почему никогда не было великих женщин-художниц?», может — если получит адекватный ответ — спровоцировать некую цепную реакцию, не просто перечисляя общепринятые предпосылки той или иной области знания, но распространяясь шире, включая в поле своего рассмотрения историю и общественные науки, и даже психологию и литературу. А значит, он с самого начала способен поставить под вопрос убеждение, будто традиционная структура интеллектуального исследования до сих пор может адекватно справляться с решением ключевых вопросов нашего времени, а не только вопросов, удобных для нее или ею же самой сгенерированных.

Посмотрим, например, какие следствия вытекают из нашего вечного вопроса (в который, разумеется, можно подставить название почти любой области человеческой деятельности, лишь слегка изменив построение фразы): «Ну хорошо, если женщины *действительно* равны с мужчинами, то почему среди женщин никогда не было великих художниц (композиторов, математиков, философов) или почему их было так мало?»

«Почему не было великих художниц?» Этот вопрос укоризненным рефреном звучит на заднем плане большинства дискуссий по так называемому женскому вопросу. Однако, как и многие другие так

### РУБРИКИ

news обзор (6)  
активизм, закон, цензура (31)  
арт-институции (11)  
архитектура, охрана памятников (3)  
Без рубрики (1)  
белорусский авангард (5)  
гендер, феминизм, квир (23)  
дискуссии (9)  
заслуженный работник культуры (2)  
издания (11)  
институциональная критика (7)  
интервью (46)  
итоги (15)  
круг интересов (2)  
кураторское дело (3)  
лекция (7)  
манифесты, акты, декларации (7)  
матэрыялы па-беларуску (16)  
международный опыт (26)  
некролог (3)  
общество (10)  
опрос (5)  
перформанс (5)  
письмо редактора (3)  
портфолио (4)  
реакции, наблюдения, тенденции (40)  
события, выставки (53)  
стрит-арт, паблик-арт (10)  
текст художника (7)  
терминология (7)  
фотография (16)  
художники (38)  
школа критики (3)

называемые вопросы, заданные в феминистской «полемике», он подменяет суть дела, ибо сам этот вопрос исподволь навязывает нам уже заложенный в него ответ: «Среди женщин не было великих художниц, потому что женщины неспособны к величию».

Предположения, лежащие в основе такого вопроса, различаются и содержанием, и сложностью: начиная от «научно обоснованных» доказательств неспособности существ, обладающих влагищем, а не пеннисом, к какому-либо серьезному творчеству до сравнительно непредубежденного удивления, почему же, несмотря на столько лет почти-что-равенства (и в конце концов, ведь быть мужчиной тоже не значит быть свободным от проблем), женщины до сих пор не сотворили ничего действительно значимого в искусстве.

Первой реакцией феминистки на такой вопрос было бы заглотнуть наживку вместе с крючком, леской и поплавком и попытаться ответить на этот вопрос так, как он поставлен, т.е. перерыть всю историю искусств и извлечь оттуда все имена как успешных, так и недооцененных женщин-художниц; поднять на щит примеры пусть скромных, но интересных и продуктивных женских художественных карьер; «открыть заново» забытых художниц, рисовавших цветы или бравших уроки у Давида, и заново оценить их; доказать, что творчество Берты Моризо вовсе не так вторично по отношению к Мане, как принято думать, — иными словами, заняться тем же, чем занимается любой ученый, пытаясь возвысить в глазах коллег значение своего неочтенного или малоизвестного учителя. Такие усилия, будь то усилия феминистские, как опубликованная в «Вестминстер Ревю» в 1858 г. претенциозная статья о женщинах-художницах, или же недавние научные исследования творчества таких художниц, как Анжелика Кауфман и Артемизия Джентилески, несомненно, достойны уважения — они умножают наши познания как о достижениях женщин, так и об истории искусства в целом. Но они ни в коей мере не пытаются поставить под вопрос те убеждения, на которых основан вопрос: «Почему не было великих художниц?» Наоборот, пытаясь отвечать на него, они лишь неявным образом усиливают его негативные оттенки.

Еще одна попытка ответить на этот вопрос заключается в том, чтобы слегка изменить угол зрения и объявить, как делают некоторые современные феминистки, что «величие» в женском искусстве отличается от «величия» в искусстве мужском, утверждая тем самым существование характерного, узнаваемого женского стиля, который отличается от мужского как по формальным, так и по выразительным критериям, и основывается на особенности женского положения и женского опыта.

На первый взгляд такое утверждение кажется достаточно разумным: женский опыт и общественное положение в целом, и в частности — положение и опыт женщин в искусстве, отличаются от мужских, и искусство, созданное группой женщин, объединившихся сознательно и ставящих перед собой четкую задачу воплотить в искусстве групповое осознание женского опыта, конечно, может стилистически быть определено как феминистское, а то и женское. К сожалению, такого пока не случилось, хотя возможность остается. Художники «Дунайской школы», последователи Караваджо, живописцы, входившие в круг Гогена в Пон-Авене, члены группы «Синий всадник» или кубисты действительно характеризуются определенными ярко выраженными стилистическими или выразительными особенностями; однако нет обобщающих качеств «женственности», которые объединили бы художниц, равно как и писательниц формально-стилистически — Мэри Эллман в книге «Думая о женщинах» (Thinking about Women) блестяще отстаивает этот тезис от наиболее опустошительных и взаимно противоречивых клише маскулинной критики. Нет такой тонкой субстанции «женственности», которая связывала бы между собой произведения Артемизии Джентилески, мадам Виже-Лебрен, Анжелики Кауфман, Розы Бонёр, Берты Моризо, Сюзанны Валадон, Кэте Кольвиц, Барбары Хепуорт, Джорджии О'Киф, Софи Тойбер-Арп, Хелен Франкенталер, Бриджит Райли, Ли Бонтеку и Луизы Невельсон, а также Саффо, Мари Французской, Джейн Остин, Эмили Бронте, Жорж Санд, Джордж Элиот, Вирджинии Вулф, Гертруды Стайн, Анаис Нин, Эмили Дикинсон, Сильвии Плат и Сьюзен Зонтаг. Каждая из этих художниц и писательниц скорее близка другим художникам и писателям своей эпохи и похожего мировоззрения, чем все они — друг другу.

Кто-то может сказать, что женщины-художницы более самоуглубленны и что их техника нежнее и чувствительнее к нюансам. Но какая из вышеперечисленных художниц самоуглубленнее Редона? Чьи краски нежнее, а оттенки тоньше, чем у Коро? Кто более женствен — Фрагонар или мадам Виже-Лебрен? Или эта «женственность» все-таки присуща всему стилю рококо, всей Франции XVIII в., если исходить из бинарного противопоставления «мужественности» и «женственности»? Между тем, если изящество, деликатность и миловидность претендуют на то, чтобы считаться отличительными особенностями женского стиля, так в «Конской ярмарке» (Horse Fair) Розы Бонёр нет никакой хрупкости, а в гигантских холстах Хелен Франкенталер нет ничего утонченного и самоуглубленного. Если женщины обращались к бытовым сценам и теме детей, так то же самое делали и Ян Стэн, Шарден, импрессионисты Ренуар и Моне, а также Моризо и Кассат. И в любом случае сам выбор сюжета, темы или определенного круга предметов нельзя приравнять к стилю, тем более к некоему специфически женскому стилю.

Проблема заключается не в том, что некоторые феминистки понимают женственность, а в том, что они недопонимают — равно как и широкая публика, — что такое искусство: в их наивном представлении искусство — это прямое, личное выражение эмоционального опыта человека, перевод жизни личности на визуальный язык. Искусство же почти никогда таким переводом не бывает, а великое искусство — вообще никогда. В создании произведения искусства участвует самодостаточный язык формы, более или менее зависимый или независимый от конвенций, схем или систем записи данной эпохи, каковые заучиваются или вырабатываются либо в процессе ученичества или преподавания, либо за долгие годы собственных экспериментов. Говоря более приземленно, язык искусства воплощен в красках и линиях на холсте и бумаге, в камне, глине, пластике, металле — он не есть ни слезливая история, ни пикантная сплетня.

Все дело в том, что среди женщин, насколько известно, не бывало по-настоящему великих художниц, хотя было много художниц интересных и очень хороших, творчество которых осталось недооцененным или недостаточно исследованным; как не было и великих джазовых музыкантов среди литовцев или

великих теннисистов среди эскимосов, как бы мы ни желали обратного. Это, конечно, жаль, но никакие манипуляции с историческими или критическими свидетельствами ситуации не изменят; не изменят ее и обвинения исследователей в искажении истории с позиций мужского шовинизма. Нет женщин, равных Микеланджело или Рембрандту, Делакруа или Сезанну, Пикассо или Матиссу, или даже гениям наших дней де Кунингу и Уорхолу, как нет и равных им среди черных. Если в самом деле существовало множество «скрытых» великих художниц или если действительно необходимо подходить к женскому искусству с иной меркой, чем к мужскому, — а совместить эти два утверждения невозможно, — то за что же борются феминистки? Если женщины воистину достигли в искусствах того же, что и мужчины, то статус-кво и так уже прекрасен.

Но на деле, как мы все знаем, то положение, что есть и было в искусстве и в сотне других областей, обесмысливает, притесняет и обескураживает всех (в том числе женщин), кому не посчастливилось родиться белым, принадлежать предпочтительно к среднему классу, и главное — быть мужчиной. Винай тому наши судьбы, наши гормоны, наши менструальные циклы или наши полые внутренние органы, но наше институциональное устройство и наше образование — под образованием здесь понимается все, что происходит с нами с того момента, как мы вступаем в этот мир значимых символов, знаков и сигналов. Просто чудо, что, несмотря на огромный перевес сил отнюдь не в пользу женщин или черных, столь многим из них удалось достичь совершенства в таких вотчинах белых мужчин, как наука, политика или искусство.

Именно здесь по-настоящему начинаешь думать о том, что стоит за вопросом: «Почему не было великих художниц?», и начинаешь понимать, до какой степени наши представления о том, как все устроено в мире, обусловлены — и нередко фальсифицированы — самой постановкой этих главных вопросов. Мы склонны принимать как должное то, что существует Восточноазиатская Проблема, Проблема Бедности, Проблема Черного Населения и Женская Проблема. Но сначала мы должны спросить себя, кто формулирует эти «вопросы», а потом — каким целям служат подобные формулировки. (Можно еще освежить нашу память, вспомнив «еврейскую проблему» нацистов.) В наше время мгновенной коммуникации «проблемы» формулируются очень быстро, дабы рационализировать нечистую совесть власть имущих: таким образом проблема, которую создали американцы во Вьетнаме и Камбодже, получает название «восточноазиатской проблемы», хотя сами жители Восточной Азии считают ее (что гораздо ближе к истине) «американской проблемой»; так называемую проблему бедности обитатели трущоб могли бы напрямую называть «проблемой богатства»; та же ирония превращает проблему белого населения в свою противоположность — проблему черного населения; и та же обратная логика обозначает наше нынешнее положение дел как «женскую проблему».

Итак, «женская проблема» — конечно, так называемая, как и все человеческие проблемы (и сама идея считать «проблемой» все, что имеет отношение к человеку, есть идея достаточно недавняя), — вовсе не подлежит решению, ибо человеческие проблемы требуют реинтерпретации положения вещей, или радикального изменения программы, или постановки *самих проблем*. Поэтому женщины и их положение в искусстве, как и в других областях человеческой деятельности, — это не «проблема», на которую нужно смотреть с точки зрения доминирующей властной мужской элиты. Напротив, это женщины должны осознать себя потенциально, если не реально, равными мужчинам субъектами и должны захотеть взглянуть своему положению в лицо, без жалости к себе, без отговорок и компромиссов; в то же время их взгляд на свое положение должен определяться эмоциональной и интеллектуальной убежденностью высочайшего уровня, необходимой, чтобы построить мир, в котором равенство достижений не только станет возможно, но и будет активно поощряться общественными институтами.

Разумеется, нереалистичной была бы надежда на то, что большинство мужчин в искусстве или в любой другой области быстро увидят свет и решат, что в их собственных интересах даровать женщинам полное равенство, как оптимистично полагают некоторые феминистки, или что мужчины сами вскоре поймут, что, запрещая себе традиционно «женские» занятия и эмоциональные реакции, они тем самым репрессируют себя. В конце концов совсем немного на свете областей деятельности, действительно «запретных» для мужчин, если только уровень их работы в этих областях достаточно высок, ответствен и хорошо вознаграждается; мужчины, чувствующие потребность в «женской» заботе о детях, становятся педиатрами или детскими психологами, причем рутинную работу у них делает женщина-медсестра; те, кого тянет к кухонному творчеству, могут стать прославленными шеф-поварами; и, наконец, мужчины, стремящиеся выразить себя в том, что часто называют «женским» творчеством, могут стать живописцами или скульпторами, а не музейными зрителями или керамистами-любителями, как это часто бывает с женщинами в той же ситуации; а в мире науки много ли мужчин согласится променять свои ставки преподавателей и исследователей на нищенски оплачиваемые работы по совместительству — лаборантки, машинистки, няни или домработницы?

Обладатели привилегий крепко держатся за них и будут защищать их по любому, даже сколь угодно маргинальному поводу, пока их не принудят покориться высшей силе того или иного рода.

Поэтому вопрос о равенстве женщин — в искусстве или в любой другой области — это вопрос не о сравнительной благорасположенности или противодействии отдельных мужчин и не о вере или неверии в себя отдельных женщин, но скорее о самой природе наших институциональных структур и о том мировоззрении, которое они навязывают связанным с ними людям. Как заметил больше ста лет назад Джон Стюарт Милль: «Всё привычное кажется естественным. Коль скоро подчинение женщин мужчинам — общепринятый факт, то любое отступление от него вполне естественно кажется неестественным». Большинство мужчин, на словах ратующих за равенство, вовсе не спешат проститься с этим «естественным» положением дел, в котором им принадлежит столько преимуществ; дело дополнительно запутывается тем, что, как пронзительно заметил Милль, в отличие от других притесняемых групп или каст, от женщин мужчины требуют не только подчинения, но и безусловной любви; поэтому женщины нередко ослаблены усвоенными ими требованиями мужского общества, а также избытком материальных благ и удовольствий: женщине среднего класса есть очень много что терять, кроме собственных цепей.

Вопрос: «Почему не было великих художниц?» — лишь верхушка айсберга непонимания и неверных интерпретаций; под ним плавают огромная темная масса сомнительных, с миру по нитке собранных идей о природе искусства и сопутствующих искусству обстоятельств, о природе человеческих способностей в целом и таланта в частности, и о роли общественного устройства во всем этом. Пускай «женская проблема» сама по себе может быть псевдопроблемой, но искажения понимания, определяющие постановку вопроса: «Почему не было великих художниц?», указывают на громадные интеллектуальные «белые пятна», с которыми напрямую связаны все политические и идеологические позиции, ставящие женщин в подчиненное положение. В основе проблемы лежит множество наивных, извращенных, некритических предположений об искусстве как таковом, равно как и о великом искусстве. Эти предположения, сознательные или бессознательные, объединяют таких непохожих друг на друга звезд, как Микеланджело и ван Гог, Рафаэль и Джексон Поллок, под знаком «великие» — этот знак отличия удостоверяет огромное число научных монографий, посвященных данным художникам, — а Великим Художником, конечно, считается тот, кто обладает Гениальностью; Гениальность же, в свою очередь, понимается как вневременная и загадочная мощь, непостижимым образом воплотившаяся в персоне Великого Художника. Такого рода идеи сродни неоспоримым, часто неосознанным метаисторическим предпосылкам, в сравнении с которыми предложенная Ипполитом Тэном формула размерности исторической мысли — «раса — среда — момент» — кажется чрезмерно усложненной. Но эти предпосылки лежат в основе огромного большинства искусствоведческих исследований. Не случайно ключевой вопрос об общих условиях рождения на свет великого искусства поднимается так редко, а попытки исследовать эти общие проблемы до самого недавнего времени отвергались как ненаучные, слишком расплывчатые или относящиеся к ведению какой-нибудь иной научной дисциплины, например социологии. Поддерживать беспристрастный, безличный, социологический, институционально ориентированный подход к проблеме значит вынести на свет всю романтическую, элитистскую, прославляющую индивидуальность и порождающую бесчисленные монографии структуру, на которой зиждется сама профессия искусствоведа, и которую лишь недавно впервые поставила под сомнение группа молодых ученых-вольнодумцев.

Итак, под вопросом о женщинах-художницах на самом деле скрывается миф о Великом Художнике — неповторимом, божественном, предмете сотен монографий, — который с рождения несет в сердце своем некую загадочную сущность, вроде «золотой фрикадельки» в супе «Миссис Грасс», сущность под названием Гениальность или Талант, которая, как убийство, рано или поздно выйдет наружу, какие бы обстоятельства и препоны ни пытались этому помешать.

Магическая аура, окружающая визуальные искусства и их творцов, конечно, с незапамятных времен порождала мифы. Что интересно, ровно те же самые магические способности, которые в древности Плиний приписывал греческому скульптору Лисиппу, — загадочный внутренний зов, услышанный в юности, никаких учителей, кроме самой Природы, — называет уже в XIX в. Макс Бюшон в своей биографии Курбе. Сверхъестественная власть художника как имитатора, его способность совладать с грозными, нередко опасными силами, на протяжении истории отделяла художника от всех прочих как богоподобного творца, как того, кто творит нечто из ничего. Сказки о том, как старый художник или меценат открывает Священное Чудо, чаще всего в неграмотном мальчике-пастушке, были ходовым товаром с тех самых пор, как Вазари обессмертил юного Джотто, которого великий Чимабуэ нашел, когда тот, пася свое стадо, рисовал на камне овечку; Чимабуэ, восхищенный реалистичностью рисунка, немедленно пригласил скромного мальчика к себе в ученики. По какому-то странному совпадению с тех пор многие художники, включая Беккафуми, Андреа Сансовино, Андреа дель Кастаньо, Мантенью, Сурбарана и Гойю, пришли в искусство тем же пасторальным путем. Даже если будущему Великому Художнику не везло и под рукой у него в нужный момент не оказывалось стада овец, все равно получается, что его талант сказался очень рано и независимо от благотворных внешних обстоятельств: о Филиппо Липпи и Пуссене, о Курбе и Моне известно, что все они, вместо того чтобы учиться, в своих школьных тетрадках рисовали карикатуры — разумеется, никогда мы не узнаем о юношах, которые, пренебрегая учением, рисовали на полях тетрадей, но не сделали потом карьеры лучшей, чем карьера продавца или мелкого клерка. Сам великий Микеланджело, по свидетельству его биографа и ученика Вазари, в детстве больше рисовал, чем учился. Настолько явным был его талант, пишет Вазари, что, когда его учитель Гирландайо на минутку отошел от своей росписи в Санта-Мария-Новелла, юный ученик воспользовался возможностью в его отсутствие нарисовать «дощатые подмостья с несколькими столами, заставленными всеми принадлежностями искусства, а также и нескольких юношей, там работавших», и рисунок был столь искусен, что вернувшийся мастер воскликнул: «Ну, этот знает больше моего!»

Как часто бывает, такие истории, в которых наверняка есть доля правды, одновременно отражают и приумножают заложенную в них установку. Даже основанные на фактах, эти мифы о ранних проблесках гения уводят нас от истины. Вне всякого сомнения правда, что, например, молодой Пикассо в возрасте пятнадцати лет прошел все вступительные испытания в Барселонскую, а затем Мадридскую академию художеств за один день, хотя большинству кандидатов для совершения этого подвига требовался месяц подготовки. Однако хотелось бы узнать побольше о других таких же скороспелых абитуриентах художественных академий, из которых потом получились плохие или посредственные художники, не интересные, конечно, историкам искусства, или более тщательно изучить, какую роль сыграл художник-отец Пикассо в столь стремительном художественном развитии своего сына. Что если бы Пикассо родился девочкой? Стал бы сеньор Руис обращать на маленькую Паблиту столько внимания или вселять в нее такую жажду творческого успеха?

Во всех таких историях особо подчеркивается чудесная, ничем не обусловленная, внесоциальная природа художественного творчества; это полурелигиозное понимание роли художника в XIX в. доходит до степени агиографии, когда искусствоведы, критики и, не в последнюю очередь, некоторые художники стремились возвести искусство в ранг некоего заместителя религии, сделать его последним оплотом

высших ценностей в материалистическом мире. В житиях художников XIX в. художник борется против самых непоколебимых отеческих и общественных устоев, терпит, подобно христианскому мученику, бичи и стрелы общественного позора и в конце концов преодолевает все невзгоды — по большей части, увы, уже после смерти своей, — ибо во глубине его души пылает тот самый таинственный, священный огонь: Гениальность. Здесь вам и сумасшедший ван Гог, творящий свои подсолнухи, невзирая на голод и эпилептические припадки; и Сезанн, храбро принимающий родительское проклятие и презрение общества, дабы совершить революцию в живописи; и Гоген, одним экзистенциальным жестом отвергающий светские приличия и финансовую безопасность, чтобы отправиться в манящие его тропики; и Тулуз-Лотрек, карлик, калека, алкоголик, приносящий свой родовой аристократизм в жертву жалкому окружению, наполняемому его вдохновением. Сегодня ни один серьезный историк не примет эти шитые белыми нитками рассказы за чистую монету. Однако именно такая мифология об искусстве и художниках формирует бессознательные или безусловные предпосылки, которыми руководствуются ученые, какие бы оговорки они ни делали, ссылаясь на социальные влияния, настроения эпохи, экономические кризисы и т.п. Под поверхностью самых сложных исследований о великих художниках — точнее, речь идет об искусствоведческих монографиях, принимающих само понятие «Великий Художник» за отправное, а общественные и институциональные структуры, в которых художник жил и работал, за вторичные или фоновые «влияния», — прячется теория «золотой фрикадельки», теория гениальности, понимание личного успеха как чего-то вроде свободного предпринимательства. С такой точки зрения, отсутствие у женщин крупных достижений в искусстве можно объяснить в форме силлогизма: если бы у женщин была «золотая фрикаделька» художественной гениальности, то гениальность проявилась бы. Но она не проявилась. Следовательно, у женщин нет «золотой фрикадельки» художественной гениальности, что и требовалось доказать. Если безвестный мальчик-пастушок Джотто и ван Гог с его припадками сумели, то почему не сумели женщины?

Однако стоит выйти из мира сказок и самих себя исполняющих пророчеств и бросить беспристрастный взгляд на действительную ситуацию, в которой создавалось великое искусство на протяжении истории со всей ее социальной и институциональной подоплекой, как обнаруживается, что сами вопросы, которые следует задавать историку, имеют иную форму. Хочется, например, спросить, из каких социальных классов в разные периоды истории искусства с наибольшей вероятностью происходили художники, из каких слоев и подгрупп. Какой процент живописцев и скульпторов или, точнее, крупных живописцев и скульпторов вышел из семей, где отцы или другие близкие родственники также были живописцами и скульпторами или имели смежные профессии? Как показывает Николаус Певзнер в дискуссии о Французской академии XVII—XVIII вв., передача художнического ремесла от отца к сыну считалась само собой разумеющейся (как это было у Койпелей, Кусту, ван Лоосов и др.); сыновья академиков пользовались правом посещать их уроки бесплатно. Несмотря на достославные и драматические примеры великих бунтарей-отцеборцев XIX в., мы вынуждены признать, что большая часть художников, великих и не очень, в те времена, когда было принято, чтобы сын шел по стопам отца, имели отцами художников. В списке великих мастеров в этой связи сразу приходят на ум имена Гольбейна и Дюрера, Рафаэля и Бернини; даже в наше время сюда же можно добавить имена выходцев из художественных семей: Пикассо, Калдера, Джакометти и Уайета.

Что касается взаимосвязи искусства как профессии и социального класса, интересную парадигму для вопроса «Почему не было великих художниц среди женщин?» может создать попытка ответить на вопрос «Почему не было великих художников среди аристократов?» Едва ли можно вспомнить — по крайней мере до наступления антитрадиционалистского XIX в. — хотя бы одного художника, принадлежавшего к классу более высокому, чем крупная буржуазия; даже в XIX в.

Дега происходил из низшего дворянства, которое, по сути, больше смахивало на возвысившуюся буржуазию, и только Тулуз-Лотрек, маргинализированный вследствие случайного уродства, действительно происходил из самой высшей знати. Хотя аристократы всегда составляли львиную долю покровителей искусств и их публики — точно так же, как в наши более демократические дни их место заняла аристократия денег, — они мало что кроме любительских попыток внесли в создание самого искусства, несмотря на то что у аристократов (как и у многих женщин) было более чем достаточно возможностей к обучению, много свободного времени и, как и у женщин, баловство искусством часто поощрялось в их среде, в результате порождая иногда весьма одаренных любителей, таких, как принцесса Матильда, двоюродная сестра Наполеона III, выставившаяся на официальных салонах, или королева Виктория, которая, как и ее сын принц Альберт, обучалась искусству ни больше ни меньше как у самого Ландсеера. Неужели этой «золотой фрикадельки» — гениальности — нет у чопорных аристократов, так же как у трепетных женщин? Или, скорее, те требования и ожидания, что предъявлялись как аристократам, так и женщинам, — необходимость уделять определенное время тем или иным общественным функциям, ожидаемая от них деятельность — сделали саму идею полностью посвятить себя профессии художника невозможной, немислимой как для мужчин из высших слоев общества, так и для женщин в целом, а вовсе не вопрос гениальности и таланта?

© Barbara Kruger

Если подходить к вопросам об условиях создания искусства, частью которых является вопрос о создании великого искусства, с правильной стороны, то, без сомнения, возникнет дискуссия об обстоятельствах, благоприятствующих уму и таланту как таковым, а не только художественному гению. Пиаже и другие приверженцы генетической эпистемологии подчеркивали, что в познании мира и воображения у маленьких детей ум — или то, что мы косвенным образом предпочтем называть гениальностью, — это не статическая сущность, но динамическая активность, это активность субъекта в определенной ситуации. Как следует из дальнейших исследований раннего развития, эта способность, или этот ум, развивается постепенно, шаг за шагом, начиная с младенчества, и поведенческие образцы адаптации могут закладываться у субъекта-в-среде на столь ранней стадии, что стороннему наблюдателю действительно кажутся врожденными. Такие исследования говорят нам, что, даже если отвлечься от метаисторических

предпосылок, ученым придется проститься с представлением, сознательно поддерживаемым или нет, об индивидуальной гениальности как врожденном даре и основе для занятий искусством.

Вопрос: «Почему не было великих художниц?» — привел нас к заключению, что искусство не есть свободная, независимая деятельность сверходаренной личности, на которую «повлияли» художники-предшественники и неясные «общественные силы», а, скорее, вся ситуация художественного творчества, включающая в себя как развитие художника, так и природу и качество самого произведения искусства, развертывается в социальном поле, является составной частью социальной структуры и опосредована и определена специфическими социальными институтами, будь то художественные академии, системы покровительства искусствам, мифы о божественном творце, о художнике как о настоящем мужчине или как об изгое.

/ **Линда Нохлин** (Linda Nochlin; род. 1931) — историк искусств, профессор и писательница, одна из ведущих специалистов в области изучения истории феминистского искусства

/ [вторая часть текста «Почему не было великих художниц?»](#)

/Перевод А. Матвеевой

© Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000/Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005

Читайте по теме:

\_\_\_\_\_

Да гісторыі пытання: фемінісцкая  
крытыка мовы

Книги об искусстве и феминизме

гендер, феминизм, квир манифесты, акты, декларации barbara kruger linda nochlin  
спецредактор: тамара злобина текст «почему не было великих художниц?»

Предыдущая публикация

Следующая публикация

Комментарии: 0

Сортировка

Добавьте комментарий...

Плагин комментариев Facebook

Добавить комментарий

\_\_\_\_\_

Имя \*

Email \*

Сайт

Комментировать

---

[О проекте](#)  
[Партнеры](#)  
[Реклама](#)  
[Контакт](#)

[Facebook](#)  
[Twitter](#)  
[RSS](#)

© 2011-2012 Art Aktivist. Все права защищены.

Design & Web Development  
by Sgustok Studio