

УДК 7.038.6

**Василиса Юрьевна Дмитриева**Студент магистратуры. [vasilisavasilisa0309@gmail.com](mailto:vasilisavasilisa0309@gmail.com)ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1911-4764>Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9. 199034**(АНТИ)МЕТОД ЛИНДЫ НОХЛИН:  
КРИТИКА И АПРОПРИАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ  
ФЕМИНИСТСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ****АННОТАЦИЯ**

Первооткрывательница феминистской мысли в истории искусства Линда Нохлин (1931–2017) впервые истолковала проблему женской невидимости в общей истории искусства в 1971 г. Заложив базу феминистского дискурса в искусствоведении, она также разработала собственный метод анализа феминистского искусства, переоткрыла художниц из прошлого и укрепила понятие женского взгляда в исследованиях как феминистского искусства, так и репрезентации женских образов из общей истории искусства. В современной науке нет похожих фундаментальных текстов, которые так подробно определяли бы нарратив феминистского искусства и методы работы с ним, поэтому обращение к Нохлин связано с поисками ответов для анализа такого искусства сегодня. Автор статьи ставит вопрос о возможном сходстве метода Нохлин с методами других исследователей феминистского искусства вплоть до наших дней. Для этого автор рассматривает личность Нохлин, определяет ее метод и анализирует его на предмет критики и апроприации у других исследователей, среди которых Гризельда Поллок, Розсика Паркер, Наоми Бруд. Обращение автора к методу Нохлин позволило актуализировать подходы к феминистскому искусству сегодня и понять методы работы с феминистским искусством сегодня. Таким образом, продемонстрировав метод Нохлин на конкретных визуальных примерах, а также проанализировав критику и апроприацию метода Нохлин у других исследователей, автору удалось наметить новые векторы изучения и обращения как к самому методу, так и к феминистскому искусству сегодня в целом.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Феминистское искусствознание; Линда Нохлин; феминистское искусство; гендерная история искусства.

Феминистский ракурс в истории искусства начал существовать относительно недавно, если за стартовую точку брать каноническое эссе Линды Нохлин «Почему не было великих художниц?», написанное в 1971 г. «Раскрывая неспособность большей части академической истории искусства, да и истории в целом, учитывать непризнанную систему ценностей, само присутствие незванного субъекта в историческом исследовании, феминистская критика в то же время обнажает все ее концептуальное самодовольство, всю ее метаисторическую наивность» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 86). Истолкование истории искусства с позиции феминизма помогает в преодолении кризиса науки, поскольку феминистская оптика позволяет критически относиться к методологии в искусствоведении, обеспечивает многосложность и разносторонность подходов к объектам искусства, заставляя науку быть более гибкой и саморефлексирующей. Спустя 50 лет актуальность обращения к текстам Нохлин обусловлена популяризацией феминистских художественных практик и их слабой разработанностью в области анализа и интерпретации. Целью статьи ставится вопрос об определении базы феминистской искусствоведческой мысли и о наличии методологии работы с феминистским искусством сегодня. Нохлин также занималась кураторством феминистского искусства, и это тоже определяющий момент для истории кураторства. Однако этому будет посвящена отдельная статья, где будут проанализированы примеры из практики самой Нохлин и проведены параллели с современными выставками феминистского искусства.

В данной статье предлагается к рассмотрению личность Нохлин и анализ ее метода работы, потому как именно Нохлин стоит у истоков формирования феминистской критики в истории искусства. Помимо этого, для понимания развития феминистской мысли в искусствоведении, в статье анализируется критика и апроприация метода Нохлин у других исследователей.

В эссе «Почему не было великих художниц?» исследовательница утверждает, что великих художниц нет не потому, что они были забыты историей, а из-за институциональных преград в виде недоступности к получению образования. Далее она говорит, что этот вопрос выходит далеко за рамки проблемы отсутствующих женщин-художников и бросает вызов давно устоявшимся общественным нормам и порабощению женщин на протяжении всего времени.

Эти вопросы послужили толчком к тому, что стало сменой парадигмы в изучении, анализе и преподавании истории искусства – появлению гендерной истории и теории искусства. Нохлин ввела в свое исследование забытых и недооцененных художниц и обратила внимание ученых на то, как анализируется и фиксируется история искусства с традиционной точки зрения (Reilly, Nochlin, 2015, p. 85-93).

Эссе, которое уже стало классическим в феминистской теории искусства, появилось в бурные дни зарождения освободительного женского движения в 1970-х гг. (Брайсон, 2001, с. 155), оттого оно насыщено политической энергией и оптимизмом того периода: произведение высветило привычный сексизм мира искусства 1970-х гг. Этого текста, конечно, было достаточно, чтобы закрепить ее наследие и значимость в истории искусства, но Нохлин не пополнила ряды тех людей, которые стали известными благодаря одному лишь произведению. Напротив, исследовательница феминистского искусства продолжала вносить огромный вклад во многие области истории искусства, расширяя свои исследования реализма и Гюстава Курбе, изучая менее известные аспекты импрессионизма и постимпрессионизма, работая напрямую как с начинающими, так и с признанными именами современного искусства и т.д.

По собственным воспоминаниям исследовательницы, на феминистские взгляды в искусстве ее вдохновил случай из университетской жизни. К ней обратился Ричард Фейген, галерист современных и антикварных объектов искусства: «Линда, я бы хотел показать художниц, но не могу найти ни одной хорошей. Почему нет великих художниц?» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 28). Вероятно, столь резкое столкновение с довольно провокационным вопросом послужило для Нохлин катализатором развития феминистской мысли.

В своем эссе 1994 г. «Memoirs of an Ad Hoc Art Historian» («Мемуары специального искусствоведа») Нохлин рассказала о своем пробуждении в качестве феминистки и его влиянии на ее научную деятельность и преподавание: «В 1969 г. в моей жизни произошло три важных события: у меня родился ребенок, я стала феминисткой и организовала первый класс “Женщины и искусство” в колледже Вассар» (Nochlin, 1999, p. 16).

Нохлин в своих исследованиях большое внимание отводит понятию «женственности» и отрицает использование такой категоризации для описания феминистского искусства в принципе. В эссе «Почему не было великих художниц?» Нохлин приводит в пример направления, стили и школы из истории искусства, такие как караваджизм, кубизм и другие. И, следуя мысли Нохлин, также должно восприниматься и феминистское искусство, как и любое другое



Илл. 1. Линда Нохлин на фоне портрета Линды Нохлин и Ричарда Поммера (1968)  
кисти Филипа Перлштейна.

URL: <https://news.artnet.com/art-world/linda-nochlin-obituary-1132430>

течение или подтечение, которое складывается из самых различных факторов манеры творца, не ограничивающихся гендерными. По словам исследовательницы, «нет обобщающих качеств “женственности”, которые объединяли бы художниц <...> формально-стилистически» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 90). Если и сравнивать художниц, то не между собой, а с другими творцами и из их эпох.

Нохлин пишет, что вера в «женскую сущность» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 90), которая должна была бы стать источником общих моментов между работами художниц, является мифом, основанным на романтическом представлении

о произведении искусства как о продукте внутреннего выражения природы художника. Она также утверждает, что то, что обычно считается женскими чертами в произведениях искусства – мягкость красок и композиции, нежный, внутренний взгляд (Reilly, Nochlin, 2015, p. 90) – присутствует далеко не в каждой работе художниц. По ее словам, единственное сходство между этими художницами возникает в результате системных ограничений, наложенных на них в силу их гендерной принадлежности: «Кажется вероятным, что ответ на вопрос, почему не было великих художниц, кроется не в природе индивидуального гения или его отсутствии, а в природе данных социальных институтов и в том, что они запрещают или поощряют в различных классах или группах людей» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 108).

Нохлин осуждает неспособность искусствоведческой науки освободиться от точки зрения западного и белого мужчины, который не может учесть весь спектр творчества других идентичностей и не может принять во внимание особые условия, в которых художницы и другие угнетенные группы работали и жили. В пример она приводит неспособность претендовать на такое же образование, которое получали мужчины, невозможность практиковаться в рисунке с натуры по моральным соображениям и необходимость соответствовать традиционной роли женщины и матери в семье (Reilly, Nochlin, 2015, p. 102-110).

Важно отметить, что Нохлин размышляет прежде всего в американском контексте, но патриархальность, принижение и сокрытие женщин известно и может быть понятно на международном уровне. Это своего рода язык, которым владеют все женщины с рождения. И это привычно, потому что естественно, как утверждал Джон Милль, на которого часто ссылается Нохлин в своем эссе «Почему не было великих художниц?» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 97).

Кроме того, Нохлин много рассуждает на тему «величия» и определения человека как «гения». Исследовательница феминистского искусства задавалась вопросом о детерминантах, которые лежат в основе определения «величия», и пришла к следующему выводу: сами условия, влияющие на жизнь и обучение женщин, которые усугублялись приоритетами и практикой истории искусства, художественной критики, рынка искусства и многих музеев, удерживают женщин от видимости и признания на художественной сцене. Провокационные вопросы, которые были направлены в сторону Нохлин о возможном существовании или отсутствии женских аналогов гениев из истории искусства, Линда обращает в новый проблемный аспект: говоря о том, что невозможно представление женской версии условного Микеланджело или да Винчи, она поднимает большой дискуссионный вопрос о том, что может определять величием. Она не

просто ставит под сомнение гениальность мужчин-художников в традиционном искусствоведении, Нохлин вопрошает о том, насколько вообще возможен концепт гениальности и величия.

Несмотря на историю с огромной дискриминацией, будущее открыто и Нохлин утверждает, что женщины не должны заниматься самоцензурой, бояться и позволять прошлому диктовать и определять будущее: «Важно, чтобы женщины посмотрели в лицо реальности своей истории и сегодняшнего дня, не делая скидок для посредственностей и не превознося их. Неравноправие, конечно, может быть уважительной причиной, однако оно не может быть интеллектуальной позицией» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 135).

### **(АНТИ)МЕТОД ЛИНДЫ НОХЛИН**

В своих текстах Нохлин часто обращается к Луи Альтюссеру, французскому философу XX в., который в свою очередь рассуждал о марксизме. Философ занимался реконструкцией понятийного аппарата марксизма, ввел термин «сверхдетерминация» и дал новое прочтение проблемам направления исторических процессов (Гобозов, 1994). Помимо этого, Нохлин испытала влияние и французской психоаналитической теории, которой также вдохновлялись ее коллеги-исследовательницы феминистской мысли: Жаклин Роуз, Джульет Митчелл и Лаура Малви – последняя ввела такое понятие, как «женский взгляд» («female gaze»). «Женский взгляд» появился как противопоставление «мужскому взгляду». Обращаясь к кинематографу через психоанализ, Малви исследовала приоритизацию мужской точки зрения: в этой системе женщина представлена как сексуализированный пассивный объект, который находится под наблюдением мужчины. Это, в свою очередь, приводит к «скопофилии» – сексуальному удовольствию, связанному с просмотром (Малви, 1975, с. 283-285). Нохлин также обратилась к психоанализу в контексте работы над феминистским искусством. Она взяла понятие бессознательного и то, как интерпретируется работа у художников-мужчин, где маскулинная точка зрения принимается за единственно верную и женщина мыслится как сексуальный объект без собственной истории, или как бессознательное проявляется в репрезентации женского образа художницей. Психоанализ помогает также объяснить, почему разграничение по гендерным ролям продолжает существовать, а также осмыслить положения власти в обществе.

Нохлин также упоминает (Art History Oral Documentation Project, 2000, p. 46), что читала Симону де Бовуар в контексте философии экзистенциализма. Труд Бовуар «Второй пол» охватывал все сферы жизни, которые свидетельство-

вали о том, что притеснение женщин основано не на биологическом принципе. Симона де Бовуар провела анализ в социологическом, литературном, политическом, антропологическом и бытовом плане и сделала вывод о том, что препятствием на пути к свободе женщины является весь процесс создания «женственности» в обществе. Именно этот выдуманный концепт, который заставляет женщину подстраиваться под нереалистичные критерии, стоит на пути ее свободы, потому что в этих рамках женщина не может начать осмыслять себя как субъекта собственного права, который может являться значимым без присутствия мужчины.

Понятие метода – весьма формальное. Искусствоведение не может быть определено единой формулой анализа искусства, поэтому подходы могли быть самыми разнообразными и раскрывать множественные аспекты объектов искусства в зависимости от того, кто занимается исследованием и какую цель себе ставит. Рассмотрение метода Нохлин необходимо для того, чтобы определить первоначальный подход к феминистскому искусству, который дал старт дальнейшему развитию всего феминистского искусствознания. Определив метод Нохлин, станет возможным рассмотрение того, как к нему относились, критиковали или апроприировали во времена Нохлин и после нее, а также в контексте сегодняшнего дня.

По мере работы над собственными исследованиями, Нохлин ставит под сомнение существование так называемой единой методологии – будь то эмпирическая или теоретическая, потому как каждый конкретный вопрос, проблема или ситуация требуют различных стратегий решения, и невозможно применить один единственный выверенный метод для каждого из них.

Сама Нохлин дает определение своему методу в издании «Представляя женщин» («Representing Women», 1999). В нем содержится глава «Мемуары историка искусства» («Memoires of ad hoc Art Historian»), где одна из частей текста именуется довольно провокационно – «Против методологии» (Against Methodology). «Что я ставлю под сомнение, так это возможность единой методологии – эмпирической, теоретической, или и той, и другой, или ни той, ни другой – которая гарантированно сработает в каждом случае, своего рода методологический вазелин, который смазывает вход в проблему и гарантирует гладкий, идеальный результат каждый раз» (Nochlin, 1999, p. 8). Нохлин непосредственно в процессе работы над произведением искусства решает, чем она будет руководствоваться в данный момент: таким образом, всегда создается диалог между объектом и методом. В феминистском искусстве Нохлин особенно интересуется визуальный текст, при работе с которым важно отказаться от тради-

ционных формальных ценностей. Оригинальное рассуждение и анализ достигается именно в диалоге с уже существующей работой.

Нохлин пишет, что ей близка «...концепция Клода Леви-Стросса “бриколаж” – конструирование метода по ходу дела в соответствии с потребностями материала и развивающейся аргументации» (Nochlin, 1999, p. 10). Нохлин соединяет в своем методе или, условно, антиметодом формальный анализ и иконографию с наиболее актуальными для феминизма повестками, а именно – социология и социальная история, феноменология, марксистская критика, философия экзистенциализма, которая, во многом, определена именно Симоной де Бовуар в контексте женской проблемы. Помимо этого, Нохлин делает акцент на лингвистической философии, которой она активно занималась во время учебы в колледже. Искусствоведка утверждает, что именно такой антиметод и помог ей в создании и начальном этапе развития феминистской истории искусства в 1970-е гг.: «Работа, которая мне не нравится или вызывает антипатию, часто оказывается чрезвычайно полезной. Работа над аргументами против убедительно сформулированной антитетической позиции развивает интеллектуальные мускулы, заставляет мыслить более напряженно, искать дополнительные доказательства» (Nochlin, 1999, p. 11). Это утверждение свидетельствует о том, что Нохлин не прибегает к субъективной оценке произведений феминистского искусства.

Метод Нохлин – ситуативный и зависит от конкретного произведения: это может быть совмещение всех точек зрения, чтобы продемонстрировать разные подходы к объекту искусства, или же выбор одного конкретного направления мысли, например, чаще всего преобладает социально-исторический метод, поскольку феминизм идет в неразрывной связи с общественной обстановкой. Нохлин сама отмечает, что ее подход к истории искусства очень близок поэзии или же жанру эссе, нежели монографии или роману. Однако подход к выбранной проблеме имеет более конкретный характер – например, это может быть идеологический аспект или более личный, который Нохлин воспринимает через призму собственного опыта женщины.

При рассмотрении цветочных картин Джорджи О'Кифф, Нохлин утверждала, что они «являются «сильными схематическими метафорами женской сексуальности», и что произведения «универсализированы благодаря их отрыву от любой местности или визуального контекста». Однако, как отметила Нохлин, именно такое разделение и позволяет проявиться картинам О'Кифф в наиболее органичном для нее виде. Благодаря двусмысленности и сложности манеры художница представляет собой «действительный феминистский образ» (Harris, Nochlin, 1976, p. 67).



В работе с произведениями феминистского искусства Нохлин делает центром внимания саму художницу: то есть, нельзя оценивать искусство, созданное женщиной, по мужским стандартам. Оно должно рассматриваться с позиции женского опыта, включая эстетику и чувствительность, без мужской агрессивности, конкурентности и физической демонстрации величия. Однако Нохлин делает важное замечание о том, что не все феминистское искусство одинаково и может сравниваться только в контексте других произведений, сделанных женщинами. Критикуя концепт феминности, вспоминает произведения Фрагонара и рококо как направление в целом: может ли кто-то посоревноваться с этими творцами в вопросах нежности и романтического настроения? (Reilly, Nochlin, 2015, p. 91).

Нохлин заставила пересмотреть традиционную историю искусства, выявляя и подвергая сомнению методологические предпосылки. Она была сторонницей «историков искусства, которые исследуют работы, находящиеся перед их глазами, фокусируясь на их предмете, с чувствительностью к их феминистскому духу» (Nochlin, 1999, p. 13). Кроме того, Нохлин убеждена, что феминистская критика должна касаться целиком всей искусствоведческой дисциплины.

Относительно специфически женской образности Нохлин утверждала, что художницы ближе к художникам своего периода и мировоззрения, чем к художникам в истории. Позже, отвергнув «эссенциалистские теории о “естественном” направлении женщин в искусстве», она признала социально обусловленную женскую чувствительность и согласилась с тем, что «тот факт, что данный художник оказался женщиной, а не мужчиной, имеет значение» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 95).

Нохлин анализировала не только произведения современных художниц, но и применила свой феминистский метод к темам, которые волновали ее до 1971 г. — искусству XIX в. В своем сборнике эссе «Женщины, искусство и власть» исследовательница сконцентрирована именно на этом временном периоде в истории искусства. Нохлин пишет, что ей не избежать использования традиционных методов, таких как иконография, при анализе искусства реализма или исторических картин, потому что это основополагающий научный подход к произведениям таких мастеров, как Делакруа, Мане, Гойя и других. Она сопоставляет женские образы у мужчин-художников, где женщина традиционно изображается в качестве объекта, а не творца искусства, и произведения художниц с изображением женских образов. Однако исследовательница сама определяет для себя, что ей важнее рассматривать идеологию, потому что у нее поставлена задача рассмотреть женское искусство именно в контексте власти, что звучит

провокационно, ведь рассуждение строится от обратного: от отсутствия власти у женщин. Нохлин мыслит идеологию как и то, что выражено на картине, но гораздо больше то, что скрыто: поскольку ранее женский взгляд и женское поведение в произведениях искусства не был доступен для прочтения.

Нохлин замечает в картинах прославленных художников конца XVIII – начала XIX в. превосходство мужчины над женщиной: это находит выражение в позах: например, в произведении Давида «Клятва Горациев», где мужская группа очень геометрично, почти что архитектурно расположена с применением оружия как знака власти, в то время как женская группа образует мягкими и плавными силуэтами смягченный круг, пряча свои лица и тела друг в друге. Нохлин утверждает, что одна из важнейших функций идеологии – скрыть открытые властные отношения, существующие в обществе в определенный момент истории, сделав их видимость частью естественного, вечного порядка вещей (Nochlin, 1989, p. 14).

Тогда как мужчины-художники не давали воплощение эмоциям, которые не могут быть женщине свойственны в патриархальной системе, таким как злость, агрессия, грубость, художницы смело показывают их: как например, Кете Кольвиц. В чем-то есть коннотация со «Свободой, ведущей народ» Делакруа, только у художника присутствует аллегорический образ, тогда как у Кете, которая обратилась к образу Черной Анны, исторический. Более того, Кольвиц добавляет драматичности в этот образ и личный переживаемый опыт, что сделало произведение наполненным тревожностью, горечью и необыкновенной силой, но не героической и прославленной, как у Делакруа, а более тяжело достигнутой, оттого и имеющей совершенно иную ценность. Кроме того, Кольвиц явно ассоциирует себя с выбранной героиней, сюжет которой помещен в рамки социального расстройств личности, для репрезентации наиболее мощного женского образа (Nochlin, 1989, p. 31-67).

Исходя из таких примеров и размышлений Нохлин, можно заметить, что для исследовательницы принципиально важна сюжетность в произведении, и то на чем строится выбор того или иного сюжета. В случае с изображением женщин, мужчина-художник не способен почувствовать угнетенность в обществе на протяжении столетий, травматичный опыт от нахождения в зависимости от мужчин, какую-либо личную драму, которую проживает женщина по причине мужской гендерной социализации, которая не предполагает данных размышлений. Женщина мыслится как «другой». Поэтому, исследуя женское искусство, Нохлин обращается к личной истории художницы: как произведенный образ коррелирует с ее личной судьбой? Кем она мыслит себя, рисуя тот или иной образ?

Также необходимо представление Нохлин о красоте, о том, что можно считать красивым в феминистской оптике, и какой взгляд должен быть на женскую наготу, если не как на сексуальный объект, как предлагает это мужской взгляд — потому как размышления о подходе к телесному аспекту фундаментальны в контексте феминистского искусства. Вопрос о теле остро стоит в отношении женщины, потому что даже то, что принадлежит по природе ей, ограничивалось в обществе на протяжении многих веков. Лаура Малви предлагает либо занять место мужчины, либо принять позицию соблазнительной пассивности и отсутствия какой-либо власти, созданную мужчиной (Малви, 1975, с. 281). Нохлин также не дает точного ответа, но пытается его найти с помощью анализа произведений таких феминистских художниц, как Барбара Крюгер, Мэри Келли, Синди Шерман — они не изображали женский образ, увиденный в зеркале, они его деконструировали и насыщали собственными психологическими переживаниями и выражали свой опыт посредством инсталляций, коллажей и мифических репрезентаций образов, будто бы вытасненных наружу из многосоставной личности в фотографиях. Такой взгляд на женское тело не сексуализированный, но наполненный травматичностью, переживанием, порой доходящим до возможного расстройства личности. Исходя из этого, логичным образом встает вопрос: возможно ли «позитивное» изображение нагого женского тела?

Посредством подобного размышления, активный процесс которого может продолжаться и в наше время, и со стороны художниц, которые работают с телесностью, и со стороны исследовательниц, которые рассматривают эти образы в междисциплинарных дискурсах, важно отметить следующее: Нохлин ведет к тому, чтобы подход к феминистскому искусству не был опосредован сексуализированным отношением. Проблема взгляда и осмысления женщины как объекта в традиционной истории искусства занимает центральное место и в современной феминистской критике (Буланова-Дувалко, 2015, с. 9). Женщина представляется как пассивный объект, созданный для наслаждения мужского взгляда, а женский взгляд, в свою очередь, получает наслаждение, если получает положительную оценку от мужчины (Бергер, 2012, с. 80). Нохлин, и впоследствии другие исследователи феминистской эстетики и искусства, настаивают на смене оптики: учиться смотреть на женщину как на самостоятельную единицу, без объективации и не руководствуясь фетишизацией как естественным бинарным подходом во взаимоотношениях с женщиной.

## АПРОПРИАЦИЯ И КРИТИКА МЕТОДА НОХЛИН

В основном критика Нохлин связана с тем, что она может не упоминать те или иные темы: например, выделение патриархата как центральной проблемы угнетения женщин, однако, это связано еще и с феминизмом в социальном плане. Поскольку феминистское искусствоведение как направление естественным образом вытекает из социологического дискурса, то причина не обращения к этому аспекту заключается во времени.

В серии статей «Говоря об определении сексизма: факты, фигуры и фиксации» Маура Рейли производит анализ и пишет, что, безусловно, мир меняется и ситуация с признанием женщины как творца улучшается и уже не та, какой ее описывала Нохлин в 1971 г.: если Нохлин подчеркивала, что институциональные структуры власти делали «невозможным для женщины достичь художественного совершенства и успеха наравне с мужчинами, независимо от силы их так называемого таланта или гениальности», то сейчас обстоятельства несколько изменились. Однако это все долгий процесс и как итог — дискриминация и неравенство все равно существуют (Reilly, 2015).

Рейли изучает статистику музеев и других культурных институций с целью опровергнуть ошибочный тезис общества о том, что в мире искусства к женщинам относятся одинаково. Анализ Рейли очень глубок и приводит достоверные факты о том, что во всех аспектах прослеживается притеснение женщин в арт-сфере: аукционы, освещение в прессе, включение в постоянные экспозиции или программы персональных временных выставок. Рейли, можно сказать, продолжательница мысли Нохлин, и даже в ее исследовании для ARTnews можно увидеть схожесть в структуре хода размышления: как и Нохлин, Маура Рейли старается дать практические советы и ответы на вопросы о том, что же все-таки может быть сделано для изменения таких разочаровывающих данных.

Заметки и статьи Рейли позже воплотятся в более фундаментальном виде, книге «Кураторский активизм» («Curatorial Activism», 2018), в которой также есть отсылки к Нохлин. Термин «кураторский активизм», который вводит Маура Рейли, используется эссеисткой для обозначения практики организации художественных выставок, целью которых было дать голос тем, кто либо исторически замалчивался, либо вообще был вычеркнут из хода истории искусства. Помимо художниц, Рейли фокусируется также и на творцах с не белой кожей (artists of color) и квир-художниках. В качестве главного предположения, Рейли выдвигает тезис о том, что вся система искусства — история, институции, рынок, пресса — это все гегемония и привилегия белых цисгендерных западных мужчин (Reilly, 2018, p. 17-22). И в этом повторяет тезис Нохлин о том, что точка зрения тако-

го индивида, бессознательно принятая в истории в качестве преобладающей, ошибочна и может оказаться неверной не только по этическим соображениям, но и по интеллектуальным (Reilly, Nochlin, 2015, p. 86). В книге исследуются кураторские активистские проекты, которые демонстрируют новые подходы к кураторству: без сексизма, маскулинизма, гомофобии, европоцентричности. Маура Рейли не критикует, но предлагает свой собственный вклад в феминистскую историю искусства посредством новых путей решения современной системы курирования с включением всех ранее исторически забытых идентичностей. Делает она это при помощи детального рассмотрения, опираясь на исследования последних пятидесяти лет: постколониальную, расовую, феминистскую и квир-теорию<sup>1</sup>.

В качестве противопоставления метода для работы с феминистским искусствоведением и искусством Нохлин стоит рассмотреть и сравнить метод еще одной американской искусствоведки Гризельды Поллок, которая выразила наибольшую критику по отношению к Нохлин. Хотя они жили и творили примерно в одно время, Поллок пришла к феминистской мысли немного позже, начав заниматься этим с 80-х гг. XX в., и стала осмыслять эту проблему немного в иной оптике. Она возводит феминизм на его возвышенный, осмысленный нематериально уровень и выдвигает радикальный тезис о том, что человечество сможет прийти к новому духовному состоянию, только когда будет устранено господство мужчины над женщиной. И через этот тезис Гризельда Поллок рассматривает историю искусства – женщина не может освободить себя, не освобождая все человечество. Посредством этого высказывания Поллок подтверждает тезис о том, что феминистское искусство и искусствоведение является широким явлением и движением благодаря включению многих других угнетенных социальных групп.

Гризельда Поллок видит изменение хода феминистского искусствоведения не только лишь из самого искусства и обращения к дисциплине искусствоведения как таковой. Она убеждена, что необходим акцент именно на общественное движение, критику социальных, экономических, идеологических сил. Интервенцию феминизма в историю искусства она считает принципиально важной в процессе преодоления патриархального господства, потому как «история искусств является маргинальной областью в системе производства идей и по этой причине есть аванпост реакционного мышления» (Pollock, 1995, p. 38).

---

<sup>1</sup> Квир-теория (англ. «*Queer theory*») критикует подход академической среды и активистов, которые полагаются на дихотомическое представление о биологическом поле, гендере и сексуальности. См. <https://www.britannica.com/topic/queer-sexual-politics>

Главное отличие от выстроенной методологии Нохлин в том, что Поллок не видит или не хочет видеть ответ на невидимость и непризнание женщин в дискриминации по половому признаку. Основной вопрос, над которым размышляет исследовательница: почему вообще так произошло, что культура не признает художниц. Зло не в самих мужчинах, хотя их явное господство и превосходство в обществе она не ставит под сомнение, но в сложившейся в мире цивилизации как таковой, в которой нормализован факт преобладания одного над другим ввиду особых обстоятельств в виде гендера, сексуальной идентичности или расы. Первоочередная задача феминистской истории искусства – критика самой истории искусства (Pollock, 1995, p. 46), в этом их точки зрения с Нохлин находят пересечение. Поллок настаивает на том, что феминизм требует не только марксистских маркеров, но и собственно выработанных «форм анализа родства, культурного построения гендера, сексуальности, воспроизводства, труда, ...культуры» (Pollock, 1995, p. 48).

Поллок дает оценку труду Нохлин, отмечая, какое влияние ее эссе произвело на общество во время своего выхода в 1970-е гг., однако, считает, что сами произведения искусства так и остались основательно не рассмотрены. Поллок подчеркивает социальное влияние и важность поднятия темы как таковой вообще и строит свое рассуждение как бы от обратного: то есть, сначала описывая тезис Нохлин, а затем комментируя и дополняя, или возражает всему утверждению, выдвигает собственные рассуждения и оценки. В основных идеях, а именно о невидимости женщин и важности особого выстраивания гендерной истории и теории искусства, они, конечно, сходятся, однако Поллок довольно прямо и беспринципно критикует Нохлин за недостаточное обращение непосредственно к самому искусству: она подчеркивает яркую тенденцию к социологии в исследовании Нохлин. А также, несмотря на парадоксальность, пишет, что Нохлин «...подтверждает патриархальное определение мужчины как нормы человеческого и женщины – как неблагоприятного другого, чья свобода есть свобода уподобиться мужчине» (Pollock, 1995, p. 49). В своем исследовании Нохлин в принципе избегает формулировок о патриархальной системе общества, и Поллок, в свою очередь, видит в этом молчаливое согласие с этой проблемой.

Феминистская критика Нохлин хоть и концентрируется на дискриминации и притеснении женщин и господстве точки зрения белого мужчины-европейца, однако, она не выделяет проблему патриархата как основную. Феминизм как социальное и политическое движение придет к этой мысли, когда войдет в этап «радикального феминизма» – в 1980-е гг., когда как раз таки и Поллок придет к работе с феминистским искусствознанием.

Гризельда Поллок и Розсика Паркер в 1981 г. поддержали феминистскую оптику в искусстве, однако подвергли позицию Нохлин жесткой критике. Труд, который необходимо рассмотреть для понимания разницы позиций и подходов: «Старые мастерицы». Искусствоведки взяли принципиально новое направление посредством полного отказа от оценочного критицизма. Они обратились к анализу исторической и идеологической позиции женщин по отношению к искусству, художественному продукту и художественной идеологии как к средству, позволяющему поставить под сомнение предположения, лежащие в основе традиционной исторической работы. Иными словами, они, в противовес Нохлин в «Почему не было великих художниц?», где разбирается именно история художниц, исследуют взаимоотношения между женщинами, искусством и идеологией. Исследовательницы обращаются к конструкциям гендера и психоанализа.

Подход Поллок и Паркер отличается системностью, в отличие от ухода от единого метода Нохлин. Также исследовательницы делают отсылки к марксизму, семиотике и психоанализу. Во-первых, стоит отметить контекст эпохи: 1980-е гг. двадцатого столетия в Америке характеризуются радикальной фазой феминизма. Феминистки представили менее компромиссную идеологию движения: они определяли угнетение женщин как ключевую форму подавления и бросали вызов таким традиционным понятиям, как семья и сексуальность, которые «... рассматриваются как инструменты патриархального господства» (Брайсон, 2001, с. 189).

Вдобавок к этому, влияние марксизма приводит Поллок и Паркер к более радикальной позиции, в которой нет места равным правам, но есть выделение патриархата как идеологической проблемы. Они также критикуют обобщенные категории, такие как «художницы» или «женщины» в целом. Поллок говорит, что традиция широких обобщений и непрерывных повествований отвергается, как отвергается единый механизм исторических изменений, и предусматриваются более детальные и конкретные исследования случая (Parker, Pollock, 1981, p. 31). Половая принадлежность сама по себе не может дать достаточно оснований для каких-либо предположений, поскольку необходимо учитывать экономические и другие проблемы. Феминизм привержен тому, что гендер является основополагающим фактором истории.

Несмотря на рассуждения Нохлин о том, что у женщин нет никаких биологических препятствий для того, чтобы выставлять искусство наравне с мужчинами, кроме, естественно, институциональных и социальных, Поллок и Паркер радикально заявляют, что сексизм и патриархат все также будет продолжаться даже в случае равных прав. По их мнению, женщин ограничивает не один лишь патриархат, но само общество, фундаментом которого является сексизм.

На аргумент Нохлин о том, что в академической среде женщины не допускались до рисования обнаженной натуры и поэтому имели возможность работать в таких жанрах, как натюрморт (что, вследствие, будет являться критикой в сторону художниц о том, что они не способны на более высокие жанры живописи), марксистские феминистские исследовательницы отвечают, что даже если бы женщинам предоставлялся доступ, их работы считали бы неполноценными, потому что определяли это мужчины. Поллок и Паркер приводят в пример защиты этого тезиса искусство Элен Франкенталер – американскую абстрактную экспрессионистку 1950-х гг. Они пишут о том, что критики видели в ее работах цветущую природу и не смотрели вглубь (Parker, Pollock, 1981, p. 129). Тогда как Франкенталер особенно интересная художница: хоть она себя и не называла феминисткой и не выступала за феминистское искусство, ее работы все равно относятся к этому направлению и могут быть оценены именно через эту призму. В работах американской художницы царили абсолютная плоскость и бытие цвета как такового, это особенно воспринимается в произведении «Горы и море». Исследовательницы также пишут, что если бы Элен Франкенталер работала в технике капельной живописи, как Джексон Поллок, то и такой визуальный образ был бы воспринят скорее как условное сплетенное кружево, нежели новаторская техника абстрактного экспрессионизма. Таким образом, они приходят к утверждению того, что вопрос ограниченности и невидимости женщины заключается не в предоставленном полном доступе к благам, но и в том, кто оценивает искусство и определяет смысл художественного объекта.

Объемное сочинение «Старые мастерицы» демонстрирует борьбу, которую вели художницы на протяжении истории. В ней обсуждается, как женщины разных эпох и культур не поддаются прямому сравнению. Например, Софонисба Ангиссола – художница эпохи Возрождения. Поллок и Паркер определяют ее классовый статус как ключевой критерий, который ответственен за ее творческую карьеру. Во времена Ангиссолы произошел сдвиг в отделении художника от ремесленника: если для ремесленника приоритетными были буквально ручные навыки, то для художника, для интеллектуала, важно было образование. Художница была дворянкой, и это помогло ей соответствовать новому определению художника: ее сословная привилегия помогла ее карьере (Parker, Pollock, 1981, p. 48).

Паркер и Поллок считают, что история искусства – это не нейтральная объективная наука, а идеологическая практика. Фокусируясь на женщинах-художницах и женских образах, Поллок и Паркер дают общие принципы, которые структурируют феминистское исследование: гендер как идеология; таким обра-



зом, это структурируется через половые различия и необходимость определения женщины – это центральная проблема для герменевтики. Поллок и Паркер выступают за необходимость рождения сложной, не унитарной истории, в которой учитывается то, как гендер пересекается с другими социальными категориями женской истории и исторических нарративов.

Феминистские исследовательницы апеллируют еще к одному основному тезису Нохлин: «в какой степени само наше понимание того, как обстоят дела в мире, обусловлено, зачастую сфальсифицировано, тем, как ставятся самые важные вопросы?» (Reilly, Nochlin, 2015, p. 94). Они также признали, что «отношение женщин к художественным и социальным структурам было иным, чем у мужчин-художников», и их цель – «проанализировать практику женщин как художниц, чтобы выяснить, как они договаривались о своем особом положении» (Parker, Pollock, 1981, p. 42). Поллок и Паркер подчеркивают, что рассмотрение женской истории как прогрессивной борьбы с трудностями означает пребывание в поле мужских стандартов – если женская история оценивается по нормам мужской истории, то получается, что женщины вновь оказываются вне своей собственной истории.

Норма Бруд и Мэри Д. Гаррард около двух десятков лет занимались осмыслением феминистской критики и истории искусства и тем, как это способствовало расширению научной традиции. Они предлагают центрическую позицию между воззрениями Нохлин и Поллок: отойти от деконструкции, которая пропитана марксистскими и психоаналитическими теориями, и вернуться к политическим и социальным проблемам. Исследовательницы также определяют проблему в антиэссенциалистском повороте 1980-х гг., ссылаясь на работы Лизы Тикнер, Гризельды Поллок и других британских феминисток, которые рассматривали женский опыт в более широких рамках многочисленных и изменчивых гендерных идентичностей и позиций, а также понимали гендер как лишь один из многих факторов в постоянно эволюционирующей, часто напряженно сбалансированной схеме властных отношений (Broude, Garrard, 1992, p. 267-293).

Важно отметить тот факт, что Нохлин находилась в контексте критики и любого рода ответов на ее эссе, поэтому взгляды и подходы американской искусствоведки также трансформировались благодаря внесением альтернативных взглядов других исследовательниц. В рамках феминистского искусства не остался незамеченным и вопрос о специфике и значении визуальных репрезентаций в нашей культуре – поскольку с точки зрения многих авторов (Ю. Кристева, Д. Батлер, Л. Иригарэй), «гендер» – это прежде всего эффект репрезентации,

перформанса, это процесс дифференциации мужского-женского посредством различных культурных практик — языка, литературы, искусства, науки. Этот эссенциалистский подход актуален и в наше время: понимание того, что женщины иначе воспринимают мир, и уникальные качества женской идентичности напрямую влияют на их творчество и их интерпретации искусства.

В начале 1990-х гг. квир исследования стали набирать популярность среди дисциплин в современной мысли. Движение феминизма стало заниматься не только вопросами, которые относятся к женщинам, но представлять в целом альтернативную мужской точку зрения, которая учитывает мнения и позиции меньшинств (Брайсон, 2001, с. 20-38). Влиятельная книга Джудит Батлер «Тела, которые имеют значение: О дискурсивных границах пола» (1993), например, отсылает назад в дискуссию об эссенциализме (Butler, 1993, p. 138). Батлер акцентировала язык перформанса и перформативности намного громче, нежели предполагало психоаналитическое направление, являющееся основополагающим в аргументации 1980-х гг. Делая акцент на процессе исполнения, она продемонстрировала, что гендерная идентичность — «нестабильный и незавершенный спектакль», который находится «вечно в процессе» (Butler, 1993, p. 159). Поэтому отождествление с репрезентативной историей может быть переосмыслено как политически эффективная стратегия для вмешательства в культурную интерпелляцию. Это то, что художницы-феминистки продемонстрировали уже в 1980-х гг., и над чем продолжают размышлять до сих пор.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вопрос феминистского искусствознания может быть подвергнут разнообразной критике со стороны приверженцев традиционной истории искусства, однако, невозможно отрицать тот факт, что феминистская оптика дала совершенно иной ход развития истории искусства — она позволила включить в историю тех, чей голос на протяжении долгих лет замалчивался и не брался в учет по идеологическим, социальным и политическим причинам. Благодаря феминистским исследованиям, в искусстве и философии появилась возможность анализировать и понимать искусство с женской позиции и позволить женщине отойти от роли объекта и выступить как субъект. Женская позиция предполагает непредвзятое прочтение ее собственной поэтики и эстетики в феминистском искусстве.

Нохлин удалось бесповоротно изменить историю искусства, благодаря внесению в нее феминистской оптики. Феминистское искусствознание и визуальная культура в целом насчитывают тысячи исследований и продолжает активно развиваться и сегодня, как образующая новые аспекты в современном

искусстве, так и развивая вопросы, введенные Нохлин: о роли творца, о гениальности, о творчестве, и о положении гендера в эстетической системе. Рассмотрение метода Нохлин, в основе которого находится социально-исторический подход и накладываются дополнительные философские и психоаналитические слои, необходимо для понимания изначальных принципов работы с феминистским искусством и актуальности данного подхода в последующих исследованиях. И также необходим учет женского взгляда и принятие женской позиции, которые предполагают непредвзятость, отсутствие сексуализации и объективации, наделение женщины ролью субъекта и принятие во внимание женского гендерного социального опыта. Такие подходы позволяют учитывать максимально широкий спектр особенностей произведения и его творца, а также саморефлектировать и помогать в развитии всей искусствоведческой науке.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бовуар, С. де (1997) *Второй пол.* М.: Прогресс.
2. Бергер, Д. (2012) *Искусство видеть.* М.: Клаудберри.
3. Брайсон, В. (2001) *Политическая теория феминизма.* М.: Идея-Пресс.
4. Буланова-Дувалко, Л. (2015) 'Философские аспекты понимания направления феминистской эстетики', *Studia Humanitatis* [Online], 3. URL: <http://st-hum.ru/content/bulanova-duvalko-1f-filosofskie-aspekty-ponimaniya-napравleniya-feministskoy-estetiki> (дата обращения: 05.05.2022).
5. Гобозов, И. А. (1994) 'Л. Альтюссер – выдающийся французский философ-марксист XX века', *Философия и общество*, 1, с. 146-163.
6. Малви, Л. (2000) 'Визуальное наслаждение и нарративный кинематограф', в: Гапова, Е. И., Усманова, А. Р. *Антология гендерных исследований.* М.: Прополис, с. 280-296.
7. Art History Oral Documentation Project (2000). *The Feminist Turn in the Social History of Art: Linda Nochlin interviewed by Richard Cándida Smith.* Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, p. 19-46.
8. Broude, N., Garrard, M. D. (1992) *The Expanding Discourse: Feminism and Art History.* New York: Harper Collins.
9. Butler, J. (1993) *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex.* New York and London: Routledge.
10. Harris, A. S., Nochlin, L. (1976) *Women Artists 1550–1950.* New York : Los Angeles County Museum of Art; Alfred A. Knopf. New York.
11. Nochlin, L. (1999) *Representing Women.* New York: Thames and Hudson.
12. Nochlin, L. (1989) *Women, Art, and Power and Other Essays.* New York : Harper & Row.
13. Parker R., Pollock, G. (1981) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* New York: Pandora Press.
14. Pollock, G. (1995) 'Beholding Art History: Vision, Place and Power', in: *Vision and Textuality.* Durham: Duke University Press, p. 38-49.
15. Reilly, M. (2018) *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating.* London: Thames & Hudson, p. 17-22.
16. Reilly, M., Nochlin, L. (2015) *Women Artists: The Linda Nochlin Reader.* London: Thames & Hudson, p. 28-135.
17. Reilly, M. (2015) Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes [Online] URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111> (дата обращения: 05.05.2022).

## Vasilisa Yurievna Dmitrieva

MA student. [vasilisavasilisa0309@gmail.com](mailto:vasilisavasilisa0309@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1911-4764>

Saint Petersburg State University, 7-9 Universitetskaya Emb., 199034 St.  
Petersburg, Russian Federation

# LINDA NOCHLIN'S (ANTI-)METHOD: CRITICISM AND APPROPRIATION IN CONTEMPORARY FEMINIST ART HISTORY

## ABSTRACT

A pioneer of feminist art history, Linda Nochlin (1931–2017) was the first who interpreted the problem of female invisibility in general art history in 1971. While laying the foundation for feminist discourse in art history, she also developed her method of analyzing feminist art, rediscovered women artists from the past, and reinforced the notion of the female gaze in studies of both feminist art and representations of female images from general art history. There is no similar seminal text in contemporary scholarship that define the narrative of feminist art and methods of working with it in such detail, hence turning to Nochlin is necessary for analysis of such art today. The author of the article raised the question of the possible similarity of Nochlin's method with the methods of other feminist art researchers up to the present day. For this purpose, the author examined the personality of Nochlin, defined her method, and analyzed it in terms of criticism and appropriation from other researchers, including Griselda Pollock, Roscica Parker, and Naomi Brud. The author's reference to Nochlin's method made it possible to actualize approaches to feminist art today and to understand the methods of working with feminist art today. Thus, by demonstrating Nochlin's method on certain visual examples, as well as by analyzing the criticism and appropriation of Nochlin's method by other researchers, the author managed to outline new vectors of studying and addressing both the method itself and feminist art today in general.

## KEYWORDS

Feminist art history; Linda Nochlin; feminist art; gendered art history.

## REFERENCES

- Art History Oral Documentation Project (2000) *The Feminist Turn in the Social History of Art: Linda Nochlin interviewed by Richard Cándida Smith*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, p. 19-46.
- Beauvoir, S. de (1997) *Vtoroi pol [The Second Sex]*. Moscow: Progress Publ. (in Russian)
- Berger, J. (2012) *Iskusstvo videt' [Ways of Seeing]*. Saint Petersburg: Klaudberri Publ. (in Russian)
- Broude, N., Garrard, M. D. (1992) *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: Harper Collins.
- Bryson, V. (2001) *Politicheskaia teoriia feminizma [Feminist Political Theory]*. Moscow: Idea-Press Publ. (in Russian)
- Bulanova-Duvalko, L. F. (2015) 'Philosophical Aspects of Understanding the Trend of Feminist Aesthetics', *Studia Humanities* [Online], 3. Available at: <http://st-hum.ru/content/bulanova-duvalko-lf-filosofskie-aspekty-ponimaniya-napravleniya-feministskoy-estetiki> (accessed: 5 May 2022). (in Russian)
- Butler, J. (1993) *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge.
- Gobozov, L. A. (1994) 'Althusser – An Outstanding French Marxist Philosopher of the 20<sup>th</sup> Century', *Philosophia i Obshchestvo [Philosophy and Society]*, p. 146-163. (in Russian)
- Harris, A. S., Nochlin, L. (1976) *Women Artists 1550–1950*. New York: Los Angeles County Museum of Art; Alfred A. Knopf.
- Mulvey, L. (2000) 'Visual Pleasure and Narrative Cinematography', in: Gapova, E. et al. *Antologiya gendernikh issledovaniy [Anthology of Gender Studies]*. Moscow: Propilei Publ., p. 281-296. (in Russian)
- Nochlin, L. (1999) *Representing Women*. New York: Thames and Hudson.
- Nochlin, L. (1989) *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row.
- Parker, R., Pollock, G. (1981) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pandora Press.
- Pollock, G. (1995) 'Beholding Art History: Vision, Place and Power', in: *Vision and Textuality*. Durham: Duke University Press, p. 38-49.
- Reilly, M. (2018) *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. London: Thames & Hudson.
- Reilly, M., Nochlin, L. (2015). *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. London: Thames & Hudson.
- Reilly, M. (2015) *Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes* [Online]. Available at: <https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111> (Accessed: 05 May 2022).