



**Gørrill H (2020). Women Can't Paint: Gender, the
Glass Ceiling and Values in Contemporary Art.
Bloomsbury Visual Arts. ISBN 9781501359033**

Ильмира Болотян

Музей современного искусства «Гараж», Москва

Этот материал опубликован в номере 01 «Доступность и инклюзия
в современном искусстве: transitory pareerga», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Болотян И (2020) Рец. на: Gørrill H (2020). Women Can't
Paint: Gender, the Glass Ceiling and Values in Contemporary Art. Blooms-
bury Visual Arts. ISBN 9781501359033. *The Garage Journal: исследования
в области искусства, музеев и культуры*, 01: 335-341. DOI: 10.35074/
GJ.2020.1.1.020

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2020.1.1.020>

Дата публикации: 30 ноября 2020 года

Gørrill H (2020). Women Can't Paint: Gender, the Glass Ceiling and Values in Contemporary Art. Bloomsbury Visual Arts. ISBN 9781501359033

Ильмира Болотян

Книга Хелен Гёррилл «Женщины не умеют рисовать: гендер, стеклянный потолок и ценности в современном искусстве» начинается эпиграфом со скандальным высказыванием Георга Базелица 2013 года: «Женщины не умеют хорошо рисовать — это факт» («Women can't paint very well, it's a fact») — и заканчивается главой «Заключение. Глупость Базелица: женщины умеют рисовать» («Baselitz's folly: Women can paint»). Однако основную свою полемику автор ведет не столько с позицией этого художника и дискриминацией в мире искусства в целом, сколько с феминистскими теоретиками Джудит Батлер и Гризельдой Поллок, в частности — с их методологией и подходом, при которых гендерно-ориентированное прочтение произведений искусства подвергается критике, как и собственно само понятие «гендер» переосмысляется и переозначивается.

Без понимания полемики Гёррилл с Батлер невозможно в целом воспринимать книгу «Женщины не умеют рисовать» как релевантную нынешней ситуации постфеминизма. В то время как Батлер (Butler 1990) в своем ключевом тексте «Гендерное беспокойство» исходит из исторического настоящего, чтобы сформулировать критику категорий идентичности, имеющих статус естественных и устойчивых образований внутри сложившихся общественно-социальных структур, Гёррилл отталкивается исключительно от понятия «равенство», понятого ею как равное распределение ресурсов между мужчинами и женщинами вне зависимости от индивидуальных заслуг и качества работы. Где ресурсы — там и цифры, поэтому Гёррилл активно использует в своей книге количественные методы социологии: интервьюирование участников художественного процесса и анализ произведений искусства по различным параметрам. Так, она исследовала около 1200 живописных картин британских художников (и тех, кто живет в Великобритании), выставленных на аукционах и/или отобранных в шорт-листы различных конкурсов и премий в периоды с 1992 по 1994 и с 2012 по 2014 годы. В дальнейшем базу дополнили данными из Франции, Финляндии, США и Катара. Были проанализированы элементы содержания работ и биографии художников, размеры, используемые материалы, наличие или отсутствие подписей на картинах и другие формальные признаки, а также цены на картины в указанные периоды.

С точки зрения формализованного анализа документальных источников (в данном случае — живописных картин) Хелен Гёррилл, в общем, выступает убедительно. В таком типе анализа предполагается, что количественные характеристики содержания отражают существенные

черты изучаемых явлений и процессов, и на основе этих данных можно построить вероятностную модель их взаимосвязи. При этом не нужно быть социологом, чтобы понимать, что любые значения и модели, построенные на статистических данных, будут верны только с определенной степенью вероятности. Исследование Гёррилл здесь не исключение. Во-первых, потому, что изначально документы (картины) извлечены ею из контекста и объединены только по принципу страны их производства; во-вторых, сравниваются характеристики самые различные (от размеров и материалов до цен на аукционах), но не указывается, почему именно они важны для описания произведений искусства; в-третьих, по результатам анализа к каждому графику автор делает, по сути, один вывод — об «андрогинизации» художественного процесса. Каким образом Гёррилл приходит к такому заключению — заслуживает отдельного внимания.

В главах, похожих на анализ графиков из теста IELTS на знание английского языка, исследовательница показывает соотношение различных количественных и качественных величин, связанных с художественным процессом Великобритании и других стран. Например, гендерный анализ фигуративных работ и абстракции в современной живописи показал, что в 1992–1994 годах фигуративным искусством в большей степени занимались женщины, а мужчины — абстрактным, а во второй период абстракцией в одинаковой степени занимались обе группы. Фигуративная живопись, тем не менее, осталась прерогативой именно художниц, хотя и с небольшим отрывом (46% против 44%). Подводя итог к этой диаграмме, Гёррилл пишет об «андрогинизации» процесса освоения художниками абстракции и фигуративного искусства, имея в виду более равномерное распределение этих типов письма между мужчинами и женщинами.

В главе «Гендерный подход к предмету современной живописи» автор показывает, что в 1990-х годах художницы в основном писали людей, а мужчины — местности. В 2010-х же и те, и другие предметом изображения выбирали людей. Этот факт автор также считает признаком «андрогинизации». Анализируются также использование медиумов (для обеих категорий — это преимущественно масло), размеры работ (в 1990-х картины женщин были меньше мужских, но в 2010-х художницы стали брать форматы крупнее), применяются ли приемы светотени (выяснилось, что живопись художниц в более ранний период светлее мужской, однако затем работы женщин «потемнели», а мужчин — «посветлели»). К автору закономерно возникают вопросы: действительно ли мы имеем право исключить ЛГБТ-группы при сборе данных и почему? Точно ли погрешность в несколько процентов может говорить об «андрогинизации»? Наконец, уверена ли автор, что именно такой анализ доказывает, что в мужском и женском искусстве мало эстетических различий?

«Андрогинная эстетика» в современной живописи и цифры, ее подтверждающие, интересуют Гёррилл гораздо больше, чем собственно эстетика. Она даже ссылается на концепцию смерти Ролана Барта с той целью, чтобы подбирать примеры работ под идею «андрогинизации» вне зависимости от того, что в них вкладывали их создатели. По мнению

Гёррилл, только так и можно достичь объективности — игнорируя мнение автора, а интервью у представителей художественного сообщества она берет не для того, чтобы говорить об их живописи, но чтобы собрать свидетельства постоянной дискриминации в мире искусства. В книге Гёррилл рисует картину мира, которая должна ужаснуть читателя, и потому она ссылается не только на философов и других феминисток, но, вообще, на любые случаи объективации и ущемления прав женщин, начиная с рекламных биллбордов, где они обнажены, а мужчины нет, и заканчивая тем фактом, что саудовским женщинам только недавно разрешили сесть за руль. Для Гёррилл подходит любой факт, подтверждающий неоспоримую мысль: женщины вытесняются из культуры повсеместно только из-за их пола. Вот и Папа Римский в своей книге забыл упомянуть женских библейских персонажей.

Все это делается Гёррилл с конкретной целью. На фоне «андрогинизации», когда художники и художницы уравнились в том, что поровну используют холст и масло, огромное различие цен на их работы действительно сразу бросается в глаза. Автор здесь намеренно использует особый тип гистограммы — *tornado chart* (торнадо- или бабочка-диаграмма), которая визуально напоминает торнадо/бабочку, потому что категории данных в ней перечислены вертикально вместо стандартного горизонтального способа, а категории упорядочены так, чтобы самая большая полоса была наверху. Такого типа графики наглядно показывают дисбаланс цен на работы женщин и мужчин: для примера, 177 004 фунтов стерлингов против 859 339 соответственно в США, 261 689 фунтов стерлингов против 522 990 в Великобритании, и т.д.

Для Гёррилл первостепенно важно выяснить, почему работы художниц стоят меньше, чем мужские, и она делает вывод: это происходит исключительно потому, что к женщинам всегда относились, как к второстепенным членам общества, и из-за того, что к производимому женщиной существует изначально негативное отношение (целая глава посвящена анализу коннотаций определения «женское»). Вот почему для нее так важна категория «биологический пол». Вот почему, помимо прочего, она ссылается также на авторов, которых можно было бы назвать «феминистскими диссидентками», например, на Камиллу Палья (Camilla Paglia), которая также критикует современные гендерные исследования за непризнание биологических обусловленных гендерных различий (Nazworth 2013), и на Аниту Сильверс (Silvers 1990), предупредившую в свое время, что феминизм, отделяющий гендер от биологических расхождений, также со временем отделиться и от женщин (Silvers 1990: 365–379). Тот факт, что при этом Гёррилл спорит с Батлер и Поллок, наводит на мысли, что в книге автор замахивается на большие изменения в обществе, чем это удалось постструктуралистской феминисткой теории.

По ее убеждению, в гендерно равном обществе обе части диаграммы-торнадо должны быть равными, и точка. Какие же меры она предлагает? Все они опубликованы в завершающей части книги и названы «манифестами». Это конкретные рекомендации для институций: как им

поступать, чтобы достигнуть «равенства, которое действительно сработает» (Gorrill 2020: 155). Например, Агентству по обеспечению качества высшего образования Великобритании (the UK's Quality Assurance Agency for Higher Education, QAA) Гёррилл рекомендует включить категорию гендера как то, что должно обязательно учитываться, в методические рекомендации для вузов. Это, по ее мнению, позволит обеспечить равное число юношей и девушек в художественных учебных заведениях. Музеям Гёррилл предписывает учитывать гендерную повестку не только при приеме на работу и организации выставок, но во время закупок, что позволит уравновесить число работ мужчин и женщин в коллекциях. Все манифесты Гёррилл так или иначе призывают ввести квоты и полностью переложить ответственность за гендерное равноправие на институции, которые должны строго следить за равным или преобладающим наличием женщин на всех этапах художественного производства, в том числе при выдаче наград и премий.

Собственно, целями и отличаются позиции Гёррилл и Батлер, а сопоставление статистического анализа первой с подходом второй выявляют все спорные места книги. Для Батлер важно остаться на позициях феминизма, но при этом создать для него новый предмет исследования — ту самую гендерную флюидность (gender fluidity). В «Гендерном беспокойстве» она (Butler 1990) говорит о том, что возможно появление новой феминистской политики, которая бы опровергла саму конкретизацию гендера и идентичности и приняла бы изменчивую модель идентичности личности как методологическую и нормативную предпосылку. Что на это отвечает Гёррилл? «Флюидность гендера не остановила сексуальные домогательства, судя по огромной волне кампании #MeToo» (Gorrill 2020: 9). Гёррилл интересуют конкретные социальные изменения, такие, например, как прекращение насилия, но в рамках ее книги это прежде всего распределение ресурсов в искусстве с явным преимуществом для женщин (ведь мужчины свое уже получили исторически).

Если для Батлер смыслы производятся не в субъекте, а в дискурсе, и личность регулируется той идентичностью, что была создана дискурсом, — иными словами, чем больше женщины борются за свои права, тем больше они утверждают гетеронормативный порядок, — то для Гёррилл определяющим является возврат, по сути, к эссенциалистской позиции, где пол изначально определяет идентичность, мужскую или женскую — иные варианты по каким-то причинам в книге не упоминаются.

Автор не случайно упоминает движение #MeToo. Собственно, она сама считает себя представительницей хештег-феминизма (hashtag feminism) и действует по его схеме: разоблачение ситуаций неравенства с помощью публичности и методов статистики, а затем — выдвижение конкретных требований по изменению социальных практик в отношении тех или иных явлений. В таких движениях преобладающим становится преференциальное отношение к женщинам и оправдание такого отношения только по факту наличия у человека определенного биологического пола. Кроме того, Гёррилл, по всей видимости, не интересуется реальными механизмами оценки качества произведений искусства, чем

искусство вообще ценно, и тем фактом, что в художественном сообществе в настоящее время присутствует большое число женщин, особенно на административных и менеджерских позициях, и у них дела зачастую идут не хуже, чем у мужчин. Игнорируются и исторические причины, почему женщины не занимались искусством и обратились к живописи сильно позднее мужчин, о чем пишет в своем знаменитом тексте Линда Нохлин (Nochlin 2015/1971), также критикуемая Гёррилл. Она не рассматривает собственно вопрос качества произведений и даже не ставит традиционный вопрос, что есть искусство. Успешные женщины в ее картине мира — это случайность, совокупность некоторых факторов (к примеру, Гёррилл предполагает, что такие художницы, как Трейси Эмин, достигли успеха и удерживают его на протяжении многих лет, потому что обладают «гибридной сексуальной личностью», используемой с целью добиться признания в мире искусства; в качестве факторов, способствующих карьере, она упоминает также отсутствие у Эмин семьи и детей), что парадоксально приближает ее к позиции того же Базелица, который, говоря, что женщины не умеют рисовать, отметил все-таки несколько исключений.

Таким образом, исследование Гёррилл продолжает одну из важных традиций феминистской критики, яркими представительницами которых были участницы *Guerilla Girls*, также использовавшие методологию подсчета в своей практике. Метод превращения произведений искусства и биографических данных художников в переменные и числа и прогон их через статистическую базу данных примечателен в том числе для хештег-феминизма, где цифры играют большую роль. Книга ценна именно своими графиками, диаграммами и их доступностью. Вся информация в них намеренно дана как можно проще. Цель Гёррилл — предоставить доступ к информации о количественном неравенстве в мире искусства для широкого круга читателей. Кроме того, исследование содержит любопытные примеры институций, апробировавших квотирование в своих стенах (это кейсы Финской национальной галереи и Галереи Тейт) и, по мнению автора, только выигравших от этого.

Не исключено, что подход Гёррилл может быть использован для анализа гендерного равноправия не только в области искусства. Более того, возможно, как раз в сферах, где ценность «продукта» не определяется его уникальностью, методы Гёррилл будут более уместны. В сфере же искусства никакой статистический анализ не может считаться исчерпывающей картиной, тем более что в книге, к сожалению, нет пояснения, что собственно автор подразумевает под «гендерным равенством», — кроме того, что везде, на всех выставках и во всех коллекциях, мужчин и женщин будет поровну, — и почему это важно для такой сферы, как искусство. Неожиданно в сфере, где права и возможности для мужчин и женщин в настоящее время более или менее равны в определенных странах, Гёррилл предлагает предоставить женщинам более привилегированные, чем остальным, условия, тем самым невольно подчеркивая, что художницы не выдержат настоящей конкуренции с коллегами-мужчинами. И это, наравне с эссенциалистской убежденностью о неизменной данности

биологического пола, увы, превращает книгу в образец регрессивного поворота феминистской мысли.

Библиография

1. Butler J (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge.
2. Nazworth N (2013, October 18) Feminists ignore biology, dissident feminist Camille Paglia argues. *The Christian Post*, <https://www.christianpost.com/news/feminists-ignore-biology-dissident-feminist-camille-paglia-argues.html> (11.13.2020).
3. Nochlin L (2015, May 30/1971) Why have there been no great women artists? *Art News*, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> (11.13.2020).
4. Silvers A (1990) Has her(oine's) time now come? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48(4): Feminism and Traditional Aesthetics: 365–379.

Об авторе

Ильмира Болотян — кандидат филологических наук, научный редактор Музея современного искусства «Гараж». В 2008 году защитила кандидатскую диссертацию в Московском педагогическом государственном университете. Художник, куратор. Читает лекции по истории современной российской драматургии и искусству, пишет о театре, искусстве, арт-рынке и феминистских инициативах. Номинант независимой литературной премии «Дебют» (2005), фестиваля «Кино без пленки» (2011), фестиваля молодой драматургии «Любимовка» (в соавторстве) (2013), всероссийского конкурса в области современного визуального искусства «Иновация» (в составе Центра «Красный») в категории «Кураторский проект» (2016), премии в области современного искусства им. Сергея Курехина в номинации «Лучшее произведение визуального искусства» (2018), лауреат конкурса «Фабричные мастерские» в номинации «Эксперимент» (2019).

Почтовый адрес: 119049, Москва, ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32.

E-mail: i.bolotyan@garagemca.org.

ORCID: 0000-0002-1990-1461.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org