МБУДО «ДШИ»

ОБОСОБЛЕННОЕ СТРУКТУРНОЕ ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ

НДХШ

Доклад на тему:

«ИЗМЕНЕНИЕ РОЛИ ЖЕНЩИНЫ В ИСКУССТВЕ 20 ВЕКА ПОД ВЛИЯНЕМ ГЛОБАЛЬНЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ»

Докладчик: Преподаватель

Беляева О.О.

Новомосковск 2018 г.

Содержание.

1. Роль женщины в мировой истории искусства;
2. Женщины-художники в русском искусстве 20 века;
3. Влияние движения феминизма на современное искусство;
4. Заключение.
5. **Роль Женщины в мировой истории искусства.**

До XX века мир искусства был в большей степени во власти мужской части общества. Женщине была отведена в нём роль музы, но не творца, хотя были и единичные исключения. Зато XX-XXI века подарили людям целый букет женщин-художниц, поэтесс, музыканток, скульпторов, писательниц, актрис и режиссеров.

Роль женщин в искусстве менялась на протяжении веков, и этапы изменения их статуса стоит рассмотреть. Когда-то женщины чрезвычайно ценились за свои художественные работы. В период неолита, по мнению специалистов по культурной антропологии, женщины были авторами большей части творческой продукции, в том числе наскальных рисунков, керамики, текстиля и ювелирных изделий.

В античных работах Гомера, Цицерона и Вергилия отмечена заметная роль женщин в искусстве. Плиний Старший высоко отзывается о таких художниках, как Елена Египетская, дочь Тимона Египетского. Существуют также яркие упоминания о других художниках Древней Греции, таких как Олимпиада, Иайя, Калипсо и Тимарет. Но так как они не подписывали свои произведения, мы не можем знать, что они создали.

В период раннего Средневековья женщины, в частности монахини, были лидерами в производстве украшенных рукописей, вышивки и резных капителей. Они управляли несколькими мастерскими по вышиванию, среди которых – Винчестерская и Кентерберийская. Как полагают, именно монахинями сделан Гобелен из Байе, самая известная вышивка этого периода. С XII века женщинам было разрешено участвовать в ремесленных цехах и управлять предприятиями своих покойных мужей (что коснулось, например, Батской ткачихи из «Кентерберийских рассказов» Чосера, XIV век). В Англии создавались богатые ткани с золотой и серебряной нитью, известные как «опус англиканум», которыми пользовались как в церковных, так и в светских кругах. Тем не менее появление печати означало механизацию художественного производства и полный контроль со стороны мужчин.

В эпоху Ренессанса среди художников появилось несколько женских имен, таких как Лавиния Фонтана и Софонисба Ангиссола. Гуманизм способствовал повышению статуса женщин. В своем влиятельном трактате «О придворном» Бальдассаре Кастильоне утверждал, что социальным искусством должны владеть и мужчины, и женщины. Как бы то ни было, в эпоху позднего Ренессанса обучение художников было перенесено из мастерских в академии; женщины изо всех сил пытались получить туда доступ, но в их творчестве все равно начался спад: обучение требовало работы с обнаженными мужчинами и трупами, что было затруднительно для женщин и потому ограничивало их возможности рисовать большие, многофигурные религиозные композиции.

К XVIII столетию женщинам было запрещено обу­чение в большинстве академий. В Парижской академии, например, в период между XVII веком и Французской революцией из 450 членов лишь 15 были женщинами, и все они связаны с действительными членами академии. Немногим женщинам, таким как Розальба Каррьера и Луиза Элизабет Виже-Лебрен, удалось достигнуть высот в портретной живописи.

В Англии единственными женщинами среди членов-основателей Королевской академии были Анжелика Кауфман и Мэри Мозер, а ее первым полноправным членом женского пола в 1936 году стала Лаура Найт. В течение XIX века возможности для женщин постепенно начали создаваться вновь. Королевский колледж искусств принимал женщин с момента своего основания в 1837 году, правда, тогда представительницам прекрасного пола дозволялось рисовать с натуры, только если мужчина-натурщик был одет в доспехи. В движение импрессионистов оказались вовлечены Берта Моризо, Мэри Кассат и Сюзанна Валадон; в 1894 году Валадон стала первой женщиной, принятой в Национальное общество изящных искусств во Франции.

В XX веке всплеск инноваций и открытий поставил под сомнение традиционное представление и воспри­ятие художниц. Женщины обретали успех – назовем хотя бы Джорджию О’Киф, Луизу Буржуа, Камиллу Клодель, Соню Делоне, Лауру Найт, Зинаиду Серебрякову, Тамару де Лемпицку и Наталью Гончарову. В 1993 году Рейчел Уайтред стала первой женщиной, получившей премию Тернера.

В наши дни уже кажется, что художницы добились существенного успеха, доказывая значимость и ценность своих работ. Однако они все еще борются против укоренившейся в мужчинах предвзятости, которая благодаря столетиям культурного предубеждения заставляет думать, что женщины на самом деле не способны к великим творениям. Бытует мнение, что так же как аристократия никогда не производила великих художников из-за слишком большого числа отвлекающих факторов, женщину тоже слишком многое отвлекает. Она должна оправдать ожидания общества, а это означает быть матерью и воспитывать детей, и к тому же (чем дальше – тем больше) зарабатывать.

**2. Женщины-Художники в Русском искусстве 20 века**

В России начало ХХ века ознаменовалось появлением целой плеяды замечательных художниц: Натальи Гончаровой, Александры Экстер, Надежды Удальцовой, Любови Поповой, Варвары Степановой, Ольги Розановой, Веры Хлебниковой. Исследовательница женского изобразительного искусства Наталья Шарандак пишет: "К началу ХХ столетия формируется "тип" профессиональной русской художницы. Характерными его чертами является ощущение самоценности своей личности, высочайшая степень самоосознания и наряду с этим отождествление себя с ролевой моделью художника-мужчины, что влечет за собой дистанцирование себя от традиционного образа художницы". Известно, что, несмотря на общую промышленную отсталость России, русские творческие женщины начала века имели преимущества перед художницами Запада. Они могли поступать в высшие учебные заведения, принимать участие в художественной жизни наравне с мужчинами: выставлять свои работы, входить в состав различных творческих объединений и жюри. Ни о чем подобном западная художница того времени не могла даже помыслить.

Наибольшее влияние на изобразительное искусство из художниц того времени оказали Александра Экстер и Наталья Гончарова.

**Александра Экстер.**

По утверждению литературоведа Джона Боулта, Экстер, наряду с Малевичем была единственной представительницей русского авангарда, создавшей "школу". В 1914 году она вернулась из Парижа в Россию. Будучи хорошо знакома с последними достижениями европейского авангарда (в Париже она общалась с Пабло Пикассо, Гийомом Аполинером, Соней и Робертом Делоне), Экстер увлекла новыми идеями многих российских художников. О возникновении школы Экстер можно говорить с 1916 года, когда, поселившись в Киеве, она начала давать уроки таким впоследствии известным художникам, как Александр Тышлер, Павел Челищев, Анатолий Петрицкий и другим. Неоценим вклад Экстер и в театральное искусство России первой половины ХХ века.

**Наталья Гончарова.**

Удивительным по своей самобытности и масштабности было творчество Натальи Гончаровой. Великолепный станковый живописец-монументалист, она делала гравюры и оформляла книги, писала декорации и эскизы костюмов для театра. С 1911 года начинается ее увлечение примитивистским искусством. "Гончарову интересовали…архаические истоки примитива. Художницу можно было бы назвать примитивистской в том особом значении слова, который отличает серьезный, даже сумрачный примитив от примитива фольклорного,…в своей первооснове — праздничного. На смену этому приходили интонации патетической суровости, настоящие "дикость" или даже "истовость" примитивного мироощущения", что отличало ее работы от произведений близких ей художников: Ларионова, Кончаловского, Машкова.

**Зинаида Серебрякова.**

Серебрякова родилась в 1884 году в семье скульптора и художницы. Из троих детей, Зинаиды и двух её братьев, все оказались талантливы: старший стал художником живописи и графики, младший брат – архитектором, а Зинаида – одной из первых женщин-художниц в истории русской живописи.

Серебрякова росла в имении своего деда “Нескучное”. В детстве она много наблюдала за работой крестьянок в поле, что в последствии неоднократно отразилось в её творчестве.

В юности Серебрякова недолго обучалась мастерству художника. Сперва в школе княгини Тенишевой, затем в мастерской Браза. Художественный стиль Серебряковой сформировался в Петербруге. Она не изменила ему даже во время эмиграции в Европе, где она вынуждена была провести вторую половину своей жизни.

Широкую известность Серебряковой принёс её и ныне любимый публикой автопортрет “За туалетом”, написанный в 1909 году. На следующий год художница решила послать работу на выставку Союза русских художников в Петербург по настоянию своего брата, Евгения Лансере. Именно на этой выставке знаменитый автопортрет и две другие картины Серебряковой – “Зелёная осень” и “Молодуха” – приобрел для своей коллекции Третьяков.

Зинаида Серебрякова участвовала в росписи Казанского вокзала в Москве в 1916 году. Здесь она воплощает тему востока в образе красивых женщин Индии и Турции, Японии и Сиама, украшающих стены вокзала.

К сожалению, благоприятный для искусства период закончился в России в конце 20-х, начале 30-х годов с развертыванием процесса коллективизации. С этого момента начинается массированное наступление государства на любые самостоятельные творческие объединения. Среди покинувших Россию интеллигентов были Гончарова и Экстер, продолжившие работу на Западе и немало сделавшие для популяризации русского искусства.

Работы этих двух художниц, как и других представительниц русского авангарда получили широкий международный резонанс отчасти благодаря особому интересу западных арткритиков к русскому искусству начала века. Большое значение в популяризации этих имен имели и исследования феминисток. Последние чрезвычайно много сделали для восстановления исторической справедливости. Благодаря их усилиям, работы художниц, занимавших в 40–60-е годы относительно маргинальное положение, теперь находятся в центре критического артдискурса. Это произошло, например, с произведениями Мерет Оппенгейм, разносторонней художницы, близкой французскому сюрреализму, с выдающейся американской художницей-живописцем Джорджией О'Киф, с ныне культовой фигурой мексиканкого искусства Фридой Калло и многими другими художницами, без которых невозможно представить современное искусство ХХ века. Между тем еще в 50–60-е годы имена женщин в истории искусства практически не фигурировали. В 1962 году появилась "История искусств" американского критика Джэнсона (H.W. Janson), в которой не было упомянуто ни одной художницы. Ситуация резко изменилась в 70-е годы в связи с появлением на Западе течения радикального феминизма.

**3. Влияние движения феминизма на искусство 20 века.**

Радикальный феминизм, возникший на Западе в 70-е годы, провозглашал идеи о единстве женского опыта, обусловленного особым анатомическим строением женщины. Наиболее яркими выразителями такого взгляда стали американские художницы: Джуди Чикаго и Мэриам Шапиро. В начале 70-х в калифорнийском институте они начали преподавать девушкам искусство по разработанной ими программе. Цель подобных занятий, на которые мужчины не допускались, состояла, кроме всего прочего, в том, чтобы инициировать обсуждение проблем, связанных с особенностями женской физиологии, с фрустрациями в семье и в отношениях с противоположным полом. Студентками и преподавательницами был создан "Женский дом", где каждая комната была организована как художественная инсталляция, отражающая женское восприятие домашнего пространства.

Женская анатомия и сексуальность всегда были "белым пятном" в истории изобразительного искусства. Пришло время радикально изменить ситуацию, открыто заговорить о женской телесности, репрезентировать ее визуально, доказывали Шапир и Чикаго, предпринявшие колоссальную работу по составлению архива женского искусства. В музеях, но главным образом в частных собраниях (в музеях тогда было очень мало работ женщин), они искали произведения художниц, делали с них слайды. С этим архивом они объездили всю страну, читая лекции и популяризируя женское творчество. Художницы были убеждены, что во всех женских работах можно найти ярко выраженный центр, вокруг которого выстраивается вся образная система произведения, "central core imagery", репрезентирующий женскую сексуальность. Тема высокого предназначения женщины выражена в классической работе Чикаго под названием "Ужин". Эта инсталляция, отсылающая к евангельской Тайной вечере, представляет из себя треугольный стол, на котором расставлено 39 столовых приборов для знаменитых женщин, например, Сапфо, Фриды Калло и других. Для каждого исторического персонажа вышивалась отдельная скатерть с именем женщины, на ней стояла тарелка с условным изображением гениталий. (Проект осуществлялся множеством женщин, делавших по эскизам Чикаго керамическую посуду, вышивавших столовое белье). Тарелки поражали своей живописностью и разнообразием, а белый пол, на котором стоял стол, был покрыт именами почти тысячи известных женщин. Суть этой работы состояла в чествовании знаменитых женщин, в создании альтернативной, женской истории искусства, Herstory, в расширении границ Прекрасного.

Эта работа, как и другие работы Чикаго и Шапиро, а также работы, выполненные их студентками, вызвала широкий резонанс. Многие феминистки сделали их своим знаменем, но одновременно художницы подверглись массированной критике, спровоцировав в печати важный дискурс об эссенциализме, в приверженности которому их постоянно упрекали. Эссенциализм настаивает на бинарной оппозиции женщина\мужчина и на изначальности и неизменности качеств, присущих только женщинам. Деррида называл эссенциализм "формой фальшивого универсализма". С этой точкой зрения трудно не согласиться. Утверждение Чикаго и Шапир, что работы художниц в конечном счете обусловлены общностью женской анатомии и с неизбежностью на ней фиксированы, представляется надуманным и продиктованным идеологическими соображениями, прежде всего необходимостью противостоять фаллократическому подходу к истории искусств. Однако несомненная заслуга этих художниц состояла в инициации нового движения в искусстве, феминистского; в осознании необходимости репрезентации нового взгляда на женское тело, взгляда самой женщины, в то время как прежде субъектом подобного взгляда был исключительно мужчина. В результате художницами того времени было создано множество новаторских произведений, ставших теперь классическими и оказавших значительное влияние на искусство 80–90-х годов.

Одним из таких важных явлений, возникших благодаря феминистскому искусству, стало движение за новую орнаментальность и декоративность. В конце 70-х начале 80-х годов, декоративное искусство, считавшееся прежде маргинальным в контексте модернистского минималистского движения, усилиями некоторых художниц и художников начало утверждать себя в качестве "Fine art", т.е. большого искусства.

Декоративное искусство традиционно относили к искусству женскому, предполагалось, что оно носит чисто бытовой характер. Например, знаменитые архитектор Ле Корбюзье и художник Озенфан утверждали в 1918 году, что в искусствах существует строгая иерархия, согласно которой декоративное искусство всегда на дне, а искусство человеческих форм — на вершине. Далее следовало краткое и безапелляционное объяснение: "Потому что мы мужчины". Феминисткам, прежде всего Мэриам Шапиро и американской художнице, Джойс Козлоф, как и примкнувшим к ним художникам удалось доказать, что эта иерархия является абсолютно ложной, что искусство декорирования ничуть не ниже абстрактных минималистических форм, а орнамент всегда был неотъемлемой частью искусства с самых древних времен. Благодаря им в Америке и Европе орнаментальное и декоративное искусство оказалось в центре искусствоведческих дискуссий и выставочной деятельности престижных галерей и музеев.

Инициатором такого положения дел можно смело назвать Шапиро, которая обратила внимание на исключительное разнообразие и ценность традиционного американского искусства quilt(ов), т.е. одеял, сшитых из лоскутков. Она собрала впечатляющую коллекцию подобных одеял и начала включать их фрагменты в свои инсталляции с указанием имен, создавших их женщин, придав таким образом маргинальному искусству рукоделия высокий статус большого искусства, которое демонстрируется в музеях и галереях.

Несомненно, что в контексте современного опыта, на рубеже нового тысячелетия, многие идеи радикального феминизма 70-х кажутся утопичными. Тогда "художницы\ки, критики и историки, бывшие частью феминистского движения, верили, что, как и само женское движение, искусство женщин-феминисток инициирует нечто абсолютно новое, историю Номер Два западной культуры, всегда бывшей дополнительной по отношению к основной маскулинной истории, которой предстоит теперь стать историей Номер Один. Цель феминизма, как тогда провозглашалось, заключается в изменении самой природы искусства", привнесении в нее новой перспективы, которую дает женский взгляд. Считалось, что в результате возникнет культура Номер Три, основанная на гендерном балансе, когда женская и мужская точки зрения будут представлены в равной степени.

Прошедшие тридцать лет показали, во-первых, что нет единой женской перспективы, что не все женское искусство с необходимостью является феминистским, что современный "постфеминизм" (самоопределение тех, для кого феминистский контекст в искусстве остается значимым) существует в формах, значительно отличающихся от предшествующих. Критики Норма Броуд и Мэри Д. Гаррард утверждают, что феминистское искусство и арткритика помогли инициировать течение постмодернизма в Америке. "Мы обязаны феминизму базисными основаниями постмодернизма: пониманием, что гендер конструируется с помощью социальных, а не природных механизмов; высокой оценкой искусства, которое нельзя отнести к разряду "high art", например, ремесел, видеоарта, перформанса; отрицанием культа "гения", характерного для истории западного искусства; осознанием, что за видимостью "универсализма" лежат партикулярные мнения и интересы". Весь этот комплекс идей и представлений о разнообразии и неоднозначности явлений лег в основу современного искусства и арткритики.

Об успехах женщин за последнее десятилетие в области визуального искусства свидетельствуют результаты престижнейшей международной выставки, последнего Венецианского Бьеннале 1999 года. Из 103 художников в нем участвовало 25 женщин, то есть 24% от общего числа, тогда как прежде в ней принимало участие не более 10–20% художниц. Из 90 кураторов и комиссаров выставки было 30 женщин. То есть не менее 33%. Учитывая эти соотношения цифр, тем более впечатляет тот факт, что среди всех художников, получивших премии, 50% составляли женщины

1. **Заключение**

Сейчас женщины все чаще представляют свои работы в картинных галереях и на музейных выставках, хотя им еще предстоит долгая погоня за мужчинами-конкурентами: художественные музеи отдают женским работам в среднем 15% выставки, и только 4% из приобретаемых работ принадлежат женщинам. Возможно, есть среди них женский аналог Тициана или Пикассо, и было бы замечательно, если бы появилась та, которая заняла бы свое место среди вершин художественного пантеона и опровергла укоренившееся мужское предубеждение против женщин-художников, которое строилось на протяжении последних 500 лет.

**Литература:**

1 Н.Шарандак. ""Я — художник" Самоидентификация художницы дореволюционного и советского времени", "Преображение", М., 1997.

2 Г.Поспелов. "Бубновый Валет", "Советский художник", М., 1990.