

Linda Nochlin,

Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;

Μετάφραση: Γεωργία Δεληπανίδου

Τίτλος αγγλικού πρωτοτύπου: Why Have There Been No Great Women Artists? (Art News 69, 1971, pp. 22-39, 67-71)

Ενώ το πρόσφατο κύμα φεμινιστικής δραστηριότητας σε αυτή τη χώρα έχει πράγματι υπάρξει λυτρωτικό, η δύναμή του ήταν κυρίως συναισθηματική - προσωπική, ψυχολογική και υποκειμενική - επικεντρωμένο, όπως και τα άλλα ριζοσπαστικά κινήματα με τα οποία σχετίζεται, στο παρόν και τις άμεσες ανάγκες του, παρά σε μια ιστορική ανάλυση των βασικών διανοητικών θεμάτων τα οποία αυτόματα εγείρει η φεμινιστική επίθεση προς την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων.

Ωστόσο, όπως όλες οι επαναστάσεις, η φεμινιστική πρέπει τελικά να επιτεθεί στην διανοητική και ιδεολογική βάση των διαφόρων θεωρητικών ή επιστημονικών κλάδων - της Ιστορίας, της Φιλοσοφίας, της Κοινωνιολογίας, της Ψυχολογίας κ.ά. - με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο αμφισβητεί τις ιδεολογίες των κοινωνικών θεσμών του παρόντος. Εάν, όπως πρότεινε ο John Stuart Mill¹, έχουμε την τάση να πιστεύουμε ο,τιδήποτε φαίνεται φυσιολογικό, αυτό είναι εξίσου αληθινό στο βασίλειο της ακαδημαϊκής έρευνας όσο είναι και στους κοινωνικούς μας διακανονισμούς. Επίσης, αναφορικά με την ακαδημαϊκή έρευνα, οι 'φυσιολογικές' υποθέσεις πρέπει να αμφισβητούνται και η μυθική βάση του υποτιθέμενου 'γεγονότος' οφείλει να έρθει στο φως. Και σε αυτό το σημείο η ακριβής θέση της γυναίκας σαν μία απόκληρη κοινής παραδοχής, το ανορθόδοξο 'αυτή' αντί για το υποτιθέμενα ουδέτερο 'κάποιος' - στην πραγματικότητα η άποψη του λευκού αρσενικού που θεωρείται φυσιολογική, ή το κρυμμένο 'αυτός' ως το υποκείμενο όλων των επιστημονικών κατηγορημάτων- αποτελεί ένα αποφασιστικό πλεονέκτημα, παρά απλά ένα εμπόδιο ή μια υποκειμενική διαστρέβλωση.

Στο χώρο της Ιστορίας της Τέχνης, η οπτική του λευκού Δυτικού αρσενικού, η οποία ασυναίσθητα γίνεται αποδεκτή ως η οπτική γωνία του ιστορικού Τέχνης, μπορεί και πράγματι αποδεικνύεται ανεπαρκής όχι απλά για ηθικά και λογικά αίτια, ή επειδή είναι ελιτίστικη, αλλά εξαιτίας διανοητικών αιτιών. Αποκαλύπτοντας την αποτυχία της ακαδημαϊκής ιστορίας της Τέχνης, αλλά και της ιστορίας γενικότερα, ώστε να ληφθεί υπόψη το μη αναγνωρισμένο σύστημα αξιών, η απλή *παρουσία* και μόνο ενός ενοχλητικού θέματος στην ιστορική έρευνα, η φεμινιστική κριτική ταυτόχρονα απογυμνώνει την εννοιολογική αυταρέσκειά της και την μετα-ιστορική αφέλειά της. Σε μια χρονική στιγμή που όλοι οι επιστημονικοί κλάδοι γίνονται πιο ενσυνείδητοι, αντιλαμβάνονται περισσότερο τη φύση των προϋποθέσεών τους

1. **John Stuart Mill**: Βρετανός φιλόσοφος, πολιτικός, οικονομολόγος, μέλος του Αγγλικού Κοινοβουλίου και ίσως ο σπουδαιότερος φιλελεύθερος στοχαστής του 19^{ου} αιώνα (σημ. μεταφράστριας).

όπως διαφαίνονται στην ίδιες τις γλώσσες και τις δομές των διαφόρων τομέων της επιστήμης, τέτοια πλήρης αποδοχή του 'τι θεωρείται' ως 'φυσιολογικό' μπορεί να αποβεί νοητικά μοιραία.

Ακριβώς όπως ο Mill είδε την αρσενική κυριαρχία σαν μία από τις πολλές κοινωνικές αδικίες που έπρεπε να ξεπεραστεί εάν υπήρχε περίπτωση να δημιουργηθεί μια πραγματικά δίκαια κοινωνική τάξη, έτσι μπορούμε να δούμε την αδήλωτη κυριαρχία της υποκειμενικότητας του λευκού αρσενικού ως μία από τις πολλές διανοητικές διαστρεβλώσεις οι οποίες πρέπει να διορθωθούν, ώστε να επιτευχθεί μια πιο επαρκής και ακριβής άποψη ιστορικών καταστάσεων.

Αυτό που μπορεί να εισχωρήσει στους πολιτισμικούς-ιδεολογικούς περιορισμούς της εποχής και του συγκεκριμένου 'επαγγελματισμού' της ώστε να αποκαλύψει προκαταλήψεις και ανεπάρκειες όχι απλά στη θεώρηση του γυναικείου ζητήματος, αλλά στον ίδιο τον τρόπο που διατυπώνονται οι ζωτικής σημασίας ερωτήσεις του επιστημονικού κλάδου ως ολότητα, είναι ο μαχόμενος φεμινιστικός νους (όπως του John Stuart Mill). Έτσι, το ονομαζόμενο γυναικείο ζήτημα, όχι μόνο δεν είναι ένα μικρό, περιφερειακό και γελοίο επαρχιώτικο υπο-θέμα το οποίο αποτελεί μόσχευμα μιας καθιερωμένης επιστήμης, αλλά μπορεί να γίνει ο καταλύτης, ένα διανοητικό όργανο, που ερευνά βασικές και 'φυσιολογικές' υποθέσεις, παρέχοντας ένα παράδειγμα για άλλα είδη εσωτερικών ερωτημάτων, και με τη σειρά του να παρέχει συνδέσμους με παραδείγματα που έχουν καθιερωθεί από ριζοσπαστικές προσεγγίσεις σε άλλους τομείς. Ακόμη και μια απλή ερώτηση του τύπου 'Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;' μπορεί, εάν απαντηθεί ικανοποιητικά, να δημιουργήσει ένα είδος αλυσιδωτής αντίδρασης, και να επεκταθεί τόσο ώστε όχι μόνο να περιλάβει τις αποδεκτές υποθέσεις του συγκεκριμένου τομέα, αλλά να εξαπλωθεί ώστε να αγκαλιάσει την Ιστορία και τις Κοινωνικές Επιστήμες, ή ακόμη και την Ψυχολογία και τη Λογοτεχνία, και, έτσι, να προκαλέσει την υπόθεση πως οι παραδοσιακές κατηγοριοποιήσεις της διανοητικής έρευνας είναι ακόμη επαρκείς για να αντιμετωπίσουν τα σημαντικά ερωτήματα της εποχής μας και όχι τα απλά βολικά ή αυτογενή.

Για παράδειγμα, ας εξετάσουμε τις επιπτώσεις αυτής της αιώνιας ερώτησης (κάποιος μπορεί φυσικά να αντικαταστήσει σχεδόν όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας, με κατάλληλες αλλαγές στη διατύπωση): «Λοιπόν, εάν οι γυναίκες είναι πράγματι ίσες με τους άντρες, γιατί δεν υπήρξαν καθόλου σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες (ή συνθέτριες, ή μαθηματικοί, ή φιλόσοφοι ή κάτι άλλο;);»

«Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;». Το ερώτημα επανέρχεται κατηγορηματικά στην προϊστορία των περισσότερων συζητήσεων του λεγόμενου γυναικείου προβλήματος. Αλλά, όπως και τόσα άλλα

ονομαζόμενα ερωτήματα που εμπλέκονται στη φεμινιστική 'διαμάχη', παραποιεί τη φύση του θέματος την ίδια στιγμή που δόλια παρέχει την ίδια του την απάντηση: «Δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες, επειδή οι γυναίκες είναι ανίκανες για μεγαλείο».

Οι υποθέσεις πίσω από ένα τέτοιο ερώτημα ποικίλουν σε κλίμακα και πολυπλοκότητα, και εκτείνονται από 'επιστημονικά αποδεδειγμένες' επιδείξεις της ανικανότητας των ανθρώπινων όντων που έχουν μήτρα αντί για πέος να δημιουργήσουν ο,τιδήποτε άξιο λόγου, σε μια σχετικά ανοιχτόμυαλη απορία πώς οι γυναίκες, παρά τα τόσα χρόνια που βρίσκονται κοντά στην ισότητα - και τελικά πολλοί άντρες είχαν παρόμοια μειονεκτήματα - δεν έχουν ακόμη επιτύχει τίποτε άξιο ξεχωριστής σημασίας στις οπτικές τέχνες.

Η πρώτη αντίδραση των φεμινιστριών είναι να καταπιούν το δόλωμα και το αγκίστρι, και να προσπαθήσουν να απαντήσουν το ερώτημα όπως αυτό εκφράζεται: δηλαδή, να ξεθάψουν παραδείγματα άξιων ή ανεπαρκώς εκτιμημένων γυναικών καλλιτεχνών στην πορεία της Ιστορίας· να αναμορφώσουν μάλλον ταπεινές, αν και ενδιαφέρουσες και παραγωγικές καριέρες· να 'ξανα-ανακαλύψουν' ξεχασμένες ζωγράφους λουλουδιών ή ακόλουθες του David και να τις υποστηρίξουν· να επιδείξουν πως η Berthe Morisot στην πραγματικότητα εξαρτιόταν πολύ λιγότερο από τον Manet σε σχέση με αυτό που πιστεύουν οι περισσότεροι - με άλλα λόγια, εμπλέκονται στην φυσιολογική δραστηριότητα του ειδικού επιστήμονα που υποστηρίζει τη σημασία του δικού του παραμελημένου ή μικρής αξίας δασκάλου. Τέτοιες προσπάθειες, άσχετα με το εάν προσεγγίζονται από τη φεμινιστική οπτική γωνία, όπως το φιλόδοξο άρθρο για τις γυναίκες καλλιτέχνιδες που εμφανίστηκε το 1858 στη *Westminster Review*, ή πιο πρόσφατες επιστημονικές μελέτες για καλλιτέχνιδες όπως η *Angelica Kauffmann* και η *Artemisia Gentileschi*, σίγουρα αξίζουν τον κόπο, τόσο επειδή εμπλουτίζουν τις γνώσεις μας για τα κατορθώματα των γυναικών όσο και για την Ιστορία της Τέχνης γενικότερα. Αλλά δεν καταφέρνουν να αμφισβητήσουν τις υποθέσεις που κρύβονται πίσω από το ερώτημα 'Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;'. Αντίθετα, προσπαθώντας να το απαντήσουν, επιτείνουν σιωπηρά τις αρνητικές του επιπτώσεις.

Μια άλλη προσπάθεια να απαντηθεί το ερώτημα περιλαμβάνει μια ελαφριά μετατόπιση της έμφασης με τη δήλωση , όπως κάνουν αρκετές σύγχρονες φεμινίστριες, πως υπάρχει ένα διαφορετικό 'μεγαλείο' στην τέχνη των γυναικών σε σχέση με αυτή των ανδρών, και έτσι προβάλλεται η ύπαρξη ενός ξεχωριστού και αναγνωρίσιμου γυναικείου στυλ, διαφορετικό τόσο στις δομικές όσο και στις εκφραστικές ιδιότητες και βασισμένο στον ιδιαίτερο χαρακτήρα της κατάστασης και της εμπειρίας των γυναικών.

Αυτό, επιφανειακά, φαίνεται αρκετά λογικό: γενικά, η εμπειρία και η κατάσταση των γυναικών στην κοινωνία, και άρα και ως καλλιτεχνών, είναι διαφορετική από αυτές των αντρών, και βέβαια η τέχνη που παράγεται από μια ομάδα ενσυνείδητα ενωμένων και σκόπιμα εύγλωττων γυναικών με πρόθεση να προβάλλουν μια ομαδική ταυτότητα γυναικείας εμπειρίας, πιθανόν, πράγματι, να είναι στιλιστικά εντοπίσιμη ως φεμινιστική, και γιατί όχι, γυναικεία τέχνη. Δυστυχώς, αν και το παραπάνω παραμένει στο βασίλειο της πιθανότητας, μέχρι τώρα δεν έχει συμβεί. Ενώ τα μέλη της Σχολής του Δούναβη, οι ακόλουθοι του Caravaggio, οι ζωγράφοι που συγκεντρώθηκαν γύρω από τον Gauguin στο Pont-Aven, ο Γαλάζιος Καβαλάρης ή οι Κυβιστές μπορούν να αναγνωριστούν από συγκεκριμένες, ξεκάθαρα ορισμένες στιλιστικές ή εκφραστικές ιδιότητες, δεν υπάρχουν τέτοια κοινά χαρακτηριστικά 'θηλυκότητας' που φαίνεται να ενώνουν τα στιλ των γυναικών καλλιτεχνών γενικά, όπως δεν υπάρχουν παρόμοιες ιδιότητες που ενώνουν τις γυναίκες συγγραφείς, μια περίπτωση που παρουσιάζεται λαμπρά, ενάντια στα καταστροφικά και αμοιβαία αντιφατικά, ανδρικά κριτικά κλισέ, από την Mary Ellmann στο βιβλίο *Σκεπτόμενοι τις γυναίκες*. Ούτε μία ανεπαίσθητη αίσθηση θηλυκότητας φαίνεται να ενώνει το έργο των Artemisia Gentileschi, Mme. Vigee-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Kathe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O' Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou ή Louise Nevelson, πράγμα που συμβαίνει και στο έργο των Σαπφώ, Marie de France, Jane Austen, Emily Bronte, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anais Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath και Susan Sontag. Σε όλες τις περιπτώσεις, οι γυναίκες καλλιτέχνιδες και συγγραφείς φαίνεται να βρίσκονται εγγύτερα σε άλλους καλλιτέχνες της εποχής τους και της νοοτροπίας τους, παρά μεταξύ τους.

Μπορεί να ειπωθεί ότι οι γυναίκες καλλιτέχνιδες είναι πιο εσωστρεφείς, πιο λεπτεπίλεπτες και εκλεπτυσμένες στη χρήση του μέσου τους. Αλλά ποια από τις προαναφερθείσες καλλιτέχνιδες είναι πιο εσωστρεφής από τον Redon, πιο ραφιναρισμένη και με ανεπαίσθητες διαφορές στη χρήση του χρωστήρα από τον Corot; Είναι ο Fragonard περισσότερο ή λιγότερο 'θηλυκός' από την Mme Vigee- Lebrun; Μήπως το θέμα είναι απλά πως το στιλ Ροκοκό της Γαλλίας του 18^{ου} αιώνα είναι 'θηλυκό', εάν κριθεί με βάση μια κλίμακα αντιθέτων, της 'αρρενωπότητας' και της θηλυκότητας; Βέβαια, εάν η κομψότητα, η λεπτότητα και η εκζήτηση θεωρηθούν αναγνωριστικά σημάδια ενός γυναικείου στιλ, δεν υπάρχει τίποτε εύθραυστο στον πίνακα *Εμποροπανήγυρις Αλόγων* (βλ.σ.30) της Rosa Bonheur, ούτε κάτι κομψό και εσωστρεφές στους τεράστιους καμβάδες της Helen Frankenthaler. Οι γυναίκες μπορεί να στράφηκαν σε σκηνές της οικογενειακής ζωής ή παιδιών, αλλά το ίδιο έκαναν και οι Jan Steen,

Chardin και οι Ιμπρεσιονιστές Renoir και Monet, αλλά και οι Morisot και Cassatt. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η απλή επιλογή ενός 'βασιλείου' θεμάτων ή ο περιορισμός σε συγκεκριμένα θέματα δεν πρέπει να εξισώνεται με την έννοια του στιλ, και πολύ λιγότερο με την πεμπτοουσία κάποιου είδους γυναικείου στιλ.

Το πρόβλημα δεν βρίσκεται τόσο σε κάποια έννοια των φεμινιστριών σχετικά με το τι είναι η θηλυκότητα, αλλά μάλλον στην λάθος κατανόησή τους - την οποία μοιράζονται κατά πολύ με το ευρύ κοινό - του τι είναι Τέχνη: με την απλοϊκή ιδέα κατά νου πως η Τέχνη είναι η άμεση, προσωπική έκφραση μιας ατομικής συναισθηματικής εμπειρίας, μια μετάφραση της προσωπικής ζωής με οπτικό τρόπο. Η Τέχνη δεν είναι σχεδόν ποτέ κάτι τέτοιο, η μεγάλη τέχνη τουλάχιστον δεν είναι ποτέ. Η δημιουργία Τέχνης εμπεριέχει μια προσωπικά συνεπή γλώσσα δομής, η οποία εξαρτάται λίγο πολύ ή είναι τελείως ελεύθερη από συγκεκριμένες, προσωρινά καθορισμένες συμβάσεις, από παραστάσεις ή συστήματα σημειογραφίας, τα οποία πρέπει να μαθευτούν ή να ανακαλυφθούν, είτε μέσα από τη διδασκαλία, την μαθητεία ή μια μακρά περίοδο προσωπικών πειραματισμών. Η γλώσσα της Τέχνης ενσωματώνεται πιο υλικά στο χρώμα και στη γραμμή πάνω στον καμβά ή στο χαρτί, στην πέτρα ή στον πηλό ή στο πλαστικό ή στο μέταλλο - δεν είναι ούτε μια ιστορία λυγμών ούτε ένας εμπιστευτικός ψίθυρος.

Το γεγονός είναι πως δεν υπήρξαν καθόλου πολύ σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες, απ' όσο γνωρίζω, αν και έχουν υπάρξει πολλές ενδιαφέρουσες και πολύ καλές, οι οποίες έχουν ερευνηθεί ή εκτιμηθεί ανεπαρκώς· ούτε έχουν υπάρξει σπουδαίες Λιθουανές πιανίστριες jazz, ούτε Εσκιμώες τενίστριες, άσχετα με το πόσο πολύ θα θέλαμε να έχουν υπάρξει. Είναι ατυχές ότι αυτή είναι η αλήθεια, αλλά κανένας χειρισμός των ιστορικών στοιχείων ή της κριτικής - όσο επιδέξιος και να είναι - θα αλλάξει την κατάσταση· ούτε και οι κατηγορίες για αρσενική σωβινιστική διαστρέβλωση της Ιστορίας θα το καταφέρουν. Δεν υπάρχουν, *πράγματι*, γυναίκες αντίστοιχες του Μιχαήλ Αγγέλου και του Rembrandt, του Delacroix, του Cezanne, του Picasso ή του Matisse, ή, ακόμη και στη σύγχρονη εποχή, του De Kooning ή του Warhol, όπως δεν υπάρχουν μαύροι καλλιτέχνες αντίστοιχοι με αυτούς. Εάν πράγματι υπήρχαν μεγάλοι αριθμοί 'κρυμμένων' μεγάλων γυναικών καλλιτεχνών, ή εάν υπήρχαν διαφορετικά μέτρα για την γυναικεία Τέχνη σε αντιπαράθεση με την ανδρική - και κανείς δεν μπορεί να τα έχει και τα δύο ταυτόχρονα- τότε για ποιο λόγο μάχονται οι φεμινίστριες; Εάν οι γυναίκες έχουν πράγματι επιτύχει την ίδια θέση με τους άνδρες στις Τέχνες, τότε η υπάρχουσα τάξη πραγμάτων είναι υπέροχη όπως είναι τώρα.

Αλλά στην πραγματικότητα, όπως γνωρίζουμε όλοι, τα πράγματα έτσι όπως είναι τώρα και έτσι όπως υπήρξαν, στις τέχνες όπως και σε εκατοντάδες άλλους τομείς, είναι αποχαυνωτικά, καταπιεστικά και

απογοητευτικά για όλους αυτούς, που ανάμεσά τους βρίσκονται και οι γυναίκες, που δεν είχαν την καλή τύχη να γεννηθούν λευκοί, κατά προτίμηση να ανήκουν στη μεσαία τάξη, και πάνω απ' όλα να είναι άνδρες. Το λάθος δε βρίσκεται στα αστέρια, στις ορμόνες μας, στην έμμηνο ρύση ή στα εσωτερικά μας κενά, αλλά στους Θεσμούς και την εκπαίδευσή μας - μια εκπαίδευση που περιλαμβάνει τα πάντα που μας συμβαίνουν από τη στιγμή που ερχόμαστε σε αυτόν τον κόσμο με τα σημαντικά σύμβολα, τα σημάδια και τα σημεία. Στην πραγματικότητα, το Θαύμα έγκειται στο γεγονός ότι, με δεδομένες τις συνθήκες ενάντια στις γυναίκες και τους έγχρωμους, τόσοι πολλοί και από τις δύο ομάδες κατάφεραν να επιτύχουν και να διαπρέψουν πραγματικά, μέσα στα χαλιφάτα των λευκών αρσενικών προνομίων όπως η Επιστήμη, η Πολιτική ή οι Τέχνες.

Μόνο όταν κάποιος αρχίζει να σκέφτεται τις επιπτώσεις του ερωτήματος 'Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;' αρχίζει και να κατανοεί σε τι έκταση έχει καθοριστεί - και πολλές φορές έχει παραποιηθεί - η συνείδησή μας για την κατάσταση των πραγμάτων στον κόσμο από τον τρόπο που τίθενται οι πιο σημαντικές ερωτήσεις. Έχουμε την τάση να το θεωρούμε δεδομένο πως πράγματι υπάρχει ένα Ανατολικό Ζήτημα, ένα πρόβλημα φτώχειας, ένα πρόβλημα με τους μαύρους και το γυναικείο ζήτημα. Αλλά πρώτα πρέπει να ρωτήσουμε τους εαυτούς μας ποιος θέτει αυτά τα ερωτήματα, και έπειτα τι σκοπούς εξυπηρετούν αυτές οι διατυπώσεις. (Μπορούμε, φυσικά, να φρεσκάρουμε τη μνήμη μας με τους υπαινιγμούς των Ναζί για το 'Εβραϊκό πρόβλημα'). Πράγματι, στην εποχή μας της άμεσης επικοινωνίας, τα 'προβλήματα' διατυπώνονται αστραπιαία για να εκλογικεύσουν το πρόβλημα συνείδησης αυτών που έχουν την εξουσία: έτσι, το πρόβλημα που τέθηκε από τους Αμερικάνους στο Βιετνάμ και στην Καμπότζη αναφέρεται από τους Αμερικάνους ως το 'Ανατολικό Ζήτημα', ενώ οι Ανατολικοί Ασιάτες μπορεί να το βλέπουν, και ίσως πιο ρεαλιστικά, ως το 'Αμερικάνικο Ζήτημα'. το επονομαζόμενο 'Πρόβλημα Φτώχειας' ίσως θα μπορούσε πιο άμεσα να ονομαστεί το 'Πρόβλημα του Πλούτου' από τους κατοίκους των αστικών ghettos ή των αγροτικών ερημικών περιοχών· η ίδια ειρωνεία διαστρεβλώνει το Λευκό Πρόβλημα και το μετατρέπει στο αντίθετό του, το Μαύρο Πρόβλημα· και η ίδια αντίστροφη λογική εμφανίζεται στην διατύπωση της παρούσας κατάστασης με το 'Γυναικείο Πρόβλημα ή Ζήτημα'.

Τώρα, το λεγόμενο 'Γυναικείο Ζήτημα,' όπως όλα τα ανθρώπινα προβλήματα, (ακόμη και η ιδέα του να αποκαλούμε οτιδήποτε έχει σχέση με ανθρώπινα όντα 'πρόβλημα' είναι, φυσικά, αρκετά πρόσφατη), δεν είναι καθόλου δεκτικό σε 'λύση, μια και αυτό που περιλαμβάνουν τα ανθρώπινα προβλήματα είναι η επανεκτίμηση της φύσης της κατάστασης, ή μια ριζική αλλαγή στάσης ή προγράμματος από την πλευρά των ίδιων των 'προβλημάτων'. Έτσι, οι γυναίκες και η θέση τους στις τέχνες, όπως και σε

άλλους τομείς δραστηριότητας, δεν αποτελούν 'πρόβλημα' που πρέπει να ειδωθεί μέσα από τα μάτια της κυρίαρχης ελίτ της ανδρικής δύναμης. Αντίθετα, οι γυναίκες είναι αυτές που πρέπει να αντιληφθούν τους εαυτούς τους ως πιθανά, εάν όχι πραγματικά, ίσα υποκείμενα, και πρέπει να είναι πρόθυμες να δουν τα γεγονότα της κατάστασής τους, χωρίς αυτό-λύπηση ή δικαιολογίες για αποφυγή της ευθύνης· παράλληλα, θα πρέπει να δουν την κατάστασή τους με υψηλό βαθμό συναισθηματικής και διανοητικής δέσμευσης που είναι απαραίτητη για να δημιουργήσουν έναν κόσμο στον οποίο ή ίση επιτυχία δεν θα είναι μόνο δυνατή αλλά θα ενθαρρύνεται από τους κοινωνικούς θεσμούς.

Σίγουρα δεν είναι ρεαλιστικό να ελπίζουμε πως η πλειοψηφία των ανδρών, στις Τέχνες αλλά και σε οποιονδήποτε άλλο τομέα, θα διαφωτιστούν σύντομα και θα ανακαλύψουν πως ωφελούνται οι ίδιοι εάν χορηγήσουν πλήρη ισότητα στις γυναίκες, όπως υποστηρίζουν σθεναρά κάποιες φεμινίστριες, ή να ισχυριζόμαστε πως οι ίδιοι οι άνδρες θα αντιληφθούν σύντομα πως υποβιβάζονται με το να αρνούνται στους εαυτούς τους πρόσβαση σε παραδοσιακά 'γυναικεία' βασίλεια και συναισθηματικές αντιδράσεις. Άλλωστε, υπάρχουν ελάχιστοι τομείς που δεν είναι προσβάσιμοι στους άντρες, εάν το επίπεδο των εργασιών που απαιτούνται είναι ανώτερο, υπεύθυνο ή αρκετά αποδοτικό: οι άντρες που έχουν ανάγκη για 'γυναικεία' ενασχόληση με μωρά ή παιδιά αποκτούν κοινωνική θέση ως παιδίατροι ή παιδοψυχολόγοι, με μια νοσοκόμα (γυναίκα) για να κάνει τις άλλες εργασίες ρουτίνας· αυτοί που νιώθουν την ανάγκη για δημιουργικότητα στην κουζίνα μπορεί να αποκτήσουν φήμη ως αρχιμάγειρες· και φυσικά, οι άντρες που επιζητούν να ολοκληρωθούν μέσα από αυτά που συχνά αποκαλούνται 'γυναικεία' καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα μπορούν να γίνουν ζωγράφοι ή γλύπτες, αντί για εθελοντές βοηθοί μουσείων ή κεραμίστες μερικής απασχόλησης, όπως πολύ συχνά καταλήγουν σε αντίστοιχες περιπτώσεις οι γυναίκες. Όσον αφορά τη μόρφωση, πόσοι άντρες θα ήταν πρόθυμοι να ανταλλάξουν το επάγγελμά τους του εκπαιδευτικού και ερευνητή για εκείνο του απλήρωτου βοηθού ερευνητή μερικής απασχόλησης και της δακτυλογράφου, καθώς και της νταντάς πλήρους απασχόλησης και της οικιακής βοηθού;

Είναι αναπόφευκτο εκείνοι που έχουν προνόμια να θέλουν να τα κρατήσουν, και μάλιστα γερά, άσχετα με το πόσο οριακά είναι τα πλεονεκτήματα που περιλαμβάνονται, μέχρι να υποχρεωθούν να υποκύψουν σε κάποια ανώτερη δύναμη.

Έτσι, το ερώτημα για την ισότητα των γυναικών - στην Τέχνη αλλά και σε οποιοδήποτε άλλο βασίλειο - μεταβιβάζεται όχι στη σχετική φιλανθρωπία ή κακή θέληση συγκεκριμένων ανδρών, ούτε στην αυτοπεποίθηση ή την άθλια συμπεριφορά κάποιων γυναικών, αλλά μάλλον στην ίδια τη φύση των θεσμικών μας δομών και την όψη της πραγματικότητας την οποία επιβάλλουν

στα ανθρώπινα όντα που αποτελούν κομμάτι τους. Όπως εντόπισε ο John Stuart Mill περισσότερο από έναν αιώνα πριν: «Ο,τιδήποτε είναι συνηθισμένο φαίνεται φυσιολογικό. Η υποταγή των γυναικών στους άνδρες είναι ένα παγκόσμιο έθιμο και κάθε παρέκκλιση από αυτό είναι φυσικό να φαίνεται μη φυσιολογική.» Οι περισσότεροι άντρες, παρά το γεγονός ότι υποστηρίζουν την ισότητα με τα λόγια, είναι απρόθυμοι να εγκαταλείψουν αυτή τη 'φυσιολογική' σειρά των πραγμάτων στην οποία τα πλεονεκτήματά τους είναι τόσο μεγάλα· για τις γυναίκες, η κατάσταση είναι ακόμη πιο περίπλοκη από το γεγονός ότι, όπως εντόπισε με πονηριά ο Mill, αντίθετα με όλες τις άλλες καταπιεσμένες ομάδες ή κάστες, οι άντρες απαιτούν από αυτές όχι μόνο υποταγή αλλά και απεριόριστη τρυφερότητα· έτσι, οι γυναίκες συχνά αποδυναμώνονται από τις εσωτερικευμένες απαιτήσεις της ίδιας της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, καθώς και από μια πληθώρα υλικών αγαθών και ανέσεων: η γυναίκα της μεσαίας τάξης έχει πολλά περισσότερα να χάσει εκτός από τις αλυσίδες της.

Η ερώτηση 'Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;' αποτελεί απλά την κορυφή ενός παγόβουνου παρερμηνειών και εσφαλμένων αντιλήψεων· από κάτω βρίσκεται ένας σωρός από *αναξιόπιστες αλλά γενικά αποδεκτές* ιδέες σχετικά με τη φύση της Τέχνης και τα παρελκόμενα της συγκεκριμένης περίπτωσης, σχετικά με τη φύση των ανθρώπινων ικανοτήτων γενικά και της ανθρώπινης υπεροχής πιο συγκεκριμένα, καθώς και για το ρόλο που παίζει σε όλα αυτά η κοινωνική τάξη. Ενώ το 'γυναικείο ζήτημα' αυτό καθ'εαυτό μπορεί να είναι ένα ψευδο - ζήτημα, οι παρερμηνείες που εμπλέκονται στην ερώτηση 'Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;' παραπέμπει σε σημαντικούς τομείς διανοητικής συσκότισης πέρα από τα συγκεκριμένα πολιτικά και ιδεολογικά θέματα που εμπλέκονται στην υποτέλεια των γυναικών. Βασικές στο ερώτημα είναι πολλές αφελείς, διαστρεβλωμένες, επιφανειακές υποθέσεις σχετικά με τη δημιουργία της Τέχνης γενικά, καθώς και τη δημιουργία της σπουδαίας Τέχνης. Αυτές οι υποθέσεις, ενσυνείδητες ή ασυνείδητες, συνδέουν τόσο απίθανους αστέρες της τέχνης όπως ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Van Gogh, ο Ραφαήλ και ο Jackson Pollock κάτω από την ταμπέλα του ' Σπουδαίου' - τιμητικός όρος - και πιστοποιούνται από έναν μεγάλο αριθμό επιστημονικών μονογραφιών που αφιερώνονται στον υπό παρουσίαση καλλιτέχνη - και ο Σπουδαίος Καλλιτέχνης, φυσικά, συλλαμβάνεται ως κάποιος που είναι 'μεγαλοφυΐα'· η μεγαλοφυΐα από την άλλη πλευρά θεωρείται σαν μια άχρονη και μυστηριώδης δύναμη που με κάποιο τρόπο ενσωματώνεται στο άτομο του Σπουδαίου Καλλιτέχνη. Τέτοιες ιδέες σχετίζονται με αναμφισβήτητες, συχνά ασυνείδητες, μετα-ιστορικές συλλογιστικές προτάσεις που κάνουν την

διατύπωση του Hippolyte Taine² για τις διαστάσεις της ιστορικής σκέψης που σχετίζονται με το φυλετικό περιβάλλον να φαίνεται ως μοντέλο επιτήδευσης. Αλλά αυτές οι υποθέσεις είναι εγγενείς σε ένα μεγάλο αριθμό συγγραμμάτων Ιστορίας της Τέχνης. Δεν είναι τυχαίο πως η ουσιαστική ερώτηση για τις συνθήκες που γενικά συνεισφέρουν στη δημιουργία της σπουδαίας Τέχνης σπάνια έχει διερευνηθεί, ή ότι οι προσπάθειες να ερευνηθούν τέτοια γενικά προβλήματα έχουν, μέχρι πρόσφατα, εγκαταλειφθεί ως μη επιστημονικά, πολύ πλατιά, ή ως η περιοχή κάποιου άλλου επιστημονικού τομέα, όπως η Κοινωνιολογία. Η ενθάρρυνση μιας αμερόληπτης, απρόσωπης, κοινωνιολογικής και θεσμικά προσανατολισμένης προσέγγισης θα αποκάλυπτε όλη τη ρομαντική, ελιτίστικη υποδομή που δοξάζει το άτομο και παράγει μονογραφίες, και πάνω στην οποία βασίζεται το επάγγελμα του ιστορικού της Τέχνης, το οποίο μόλις πρόσφατα τέθηκε υπό αμφισβήτηση από μια ομάδα νεαρών διαφωνούντων.

Κάτω λοιπόν από το ερώτημα σχετικά με τη γυναίκα καλλιτέχνη, βρίσκουμε το μύθο του Σπουδαίου Καλλιτέχνη - θέμα εκατοντάδων μονογραφιών, μοναδικών, θεϊκών - που φέρει πάνω του από τη γέννησή του μια μυστηριώδη ουσία, που μοιάζει μάλλον με το χρυσό κύβο στην κοτόσουπα της κυρίας Grass³, η οποία ονομάζεται μεγαλοφυΐα ή ταλέντο, και η οποία, σαν το φόνο, πρέπει πάντα να αποκαλυφθεί, άσχετα με το πόσο απίθανες ή μη ενθαρρυντικές είναι οι συνθήκες.

Η μαγική αύρα που περιβάλλει τις αναπαραστατικές τέχνες και τους δημιουργούς τους, φυσικά, έχει γεννήσει μύθους από τα παλιά χρόνια. Είναι αρκετά ενδιαφέρον πως οι ίδιες μαγικές ιδιότητες που αποδίδονται από τον Πλίνιο στον Έλληνα γλύπτη Λύσιππο στην αρχαιότητα - το μυστηριώδες εσωτερικό κάλεσμα στην πρώτη νεότητα, η έλλειψη οποιουδήποτε δασκάλου εκτός από την ίδια τη Φύση - επαναλαμβάνεται μέχρι και τον 19^ο αιώνα από τον Max Buchon στη βιογραφία που έγραψε για τον Courbet. Οι υπερφυσικές ικανότητες του καλλιτέχνη ως Μιμητή, ο έλεγχος των δυνατών, πιθανώς επικίνδυνων δυνάμεών του, έχουν λειτουργήσει ιστορικά έτσι που να τον θέσουν μακριά από τους άλλους, σαν ένα θεόπνευστο δημιουργό, κάποιον που δημιουργεί το Όν από το τίποτα. Το παραμύθι της ανακάλυψης του αγοριού - θαύματος από έναν μεγαλύτερο σε ηλικία καλλιτέχνη ή κάποιον οξυδερκή προστάτη των Τεχνών, και το οποίο συνήθως έχει την αμφίεση ενός ταπεινού βοσκού, έχει αποτελέσει εμπορεύσιμο υλικό της καλλιτεχνικής μυθολογίας από τότε που ο Vasari έκανε θάνατο τον νεαρό Giotto, ο οποίος ανακαλύφθηκε από τον σπουδαίο Cimabue τη στιγμή που το παιδί πρόσεχε το

2. **Hippolyte Taine:** Γάλλος κριτικός και ιστορικός και ο βασικός θεωρητικός του γαλλικού Νατουραλισμού (σημ. μεταφράστριας)

3. **Κυρία Grass:** αμερικάνικη μάρκα τροφίμων από τα οποία το πιο πετυχημένο είναι η σούπα σε κουτί (σημ. μεταφράστριας).

κοπάδι του, σχεδιάζοντας πρόβατα πάνω σε μια πέτρα. Ο Cimabue, διακατεχόμενος από θαυμασμό για το ρεαλισμό του σχεδίου, αμέσως προσκάλεσε τον ταπεινό νέο να γίνει μαθητής του. Κατά κάποια μυστηριώδη σύμπτωση, μετέπειτα καλλιτέχνες όπως ο Beccafumi, ο Andrea Sansovino, ο Andrea del Castagno, ο Mantegna, ο Zurbarfin και ο Goya ανακαλύφθηκαν όλοι σε παρόμοιες βουκολικές συνθήκες. Ακόμη και όταν ο νεαρός Σπουδαίος Καλλιτέχνης ήταν αρκετά τυχερός να έχει ένα κοπάδι πρόβατα, το ταλέντο του πάντα φαίνεται πως έχει εκδηλωθεί από πολύ νωρίς και άσχετα από εξωτερική ενθάρρυνση: ο Filippo Lippi, ο Roussin, ο Courbet και ο Monet έχει αναφερθεί πως σχεδίαζαν καρικατούρες στα περιθώρια των σχολικών τους βιβλίων αντί να μελετούν τα απαιτούμενα μαθήματα - φυσικά, ποτέ δεν μαθαίνουμε για τους νεαρούς που αμέλησαν τις σπουδές τους και μουτζούρωναν στα περιθώρια των τετραδίων τους χωρίς ποτέ να γίνουν τίποτε πιο σπουδαίο από υπάλληλοι σε πολυκαταστήματα ή πωλητές παπουτσιών. Ο ίδιος ο Μιχαήλ Άγγελος, σύμφωνα με τον βιογράφο και μαθητή του, τον Vasari, περισσότερο σχεδίαζε παρά μελετούσε σαν παιδί. Ο Vasari αναφέρει πως το ταλέντο του ήταν τόσο εμφανές ώστε, όταν ο δάσκαλός του ο Ghirlandajo απουσίασε για μια στιγμή από τη δουλειά του στη Santa Maria Novella και ο νεαρός φοιτητής της Τέχνης άρπαξε την ευκαιρία για να σχεδιάσει « τις σκαλωσιές, τα καβαλέτα, τα κουτιά με τα χρώματα, τα πινέλα και τους μαθητευόμενους ενώ δούλευαν», κατά τη διάρκεια αυτής της σύντομης απουσίας, το έκανε με τέτοια τέχνη που όταν γύρισε ο δάσκαλος αναφώνησε: «Αυτό το αγόρι ξέρει πιο πολλά από εμένα.»

Όπως συμβαίνει πολύ συχνά, τέτοιες ιστορίες, οι οποίες πιθανώς έχουν κάποιο αντίκρισμα όταν βασιστούν σε γεγονότα, αυτοί οι μύθοι σχετικά με τις πρώιμες εκδηλώσεις της μεγαλοφυΐας, είναι παραπλανητικοί. Είναι αναμφίβολα αληθινό, για παράδειγμα, πως ο νεαρός Picasso πέρασε όλες τις εξετάσεις για την είσοδό του στην Ακαδημία Τέχνης της Βαρκελώνης και αργότερα της Μαδρίτης στην ηλικία των δεκαπέντε ετών μέσα σε μια μέρα, ένα επίτευγμα τέτοιας δυσκολίας που απαιτούσε από τους περισσότερους υποψήφιους ένα μήνα προετοιμασίας. Όμως κάποιος θα ήθελε να μάθει περισσότερα σχετικά με παρόμοιους πρόωρους επιτυγχόντες στις Ακαδημίες Τέχνης, οι οποίοι συνέχισαν μετά επιτυχάνοντας τίποτε περισσότερο από μετριότητα ή αποτυχία - και για τους οποίους, βέβαια, οι Ιστορικοί Τέχνης δε δείχνουν κανένα ενδιαφέρον - ή να μελετήσει με μεγαλύτερη λεπτομέρεια το ρόλο που έπαιξε ο καθηγητής Τέχνης και ταυτόχρονα πατέρας του Picasso στην πρώιμη ανάπτυξή του όσον αφορά την εικόνα. Τι θα γινόταν εάν ο Picasso είχε γεννηθεί κορίτσι; Ο κύριος Ruiz θα είχε δώσει τέτοια προσοχή ή θα είχε καλλιεργήσει την ίδια φιλοδοξία για επιτυχία σε μία μικρή Pablita;

Αυτό που τονίζεται σε όλες αυτές τις ιστορίες είναι η φαινομενικά θαυματουργή, τυχαία και α-κοινωνική φύση της καλλιτεχνικής επιτυχίας.

Αυτή η ημι-Θρησκευτική σύλληψη του ρόλου του καλλιτέχνη ανάγεται σε αιογραφία στον 19^ο αιώνα, όταν οι ιστορικοί Τέχνης, οι κριτικοί και ακόμη και μερικά από τα έργα των ίδιων των καλλιτεχνών, είχαν την τάση να ανυψώνουν την δημιουργία της Τέχνης σε υποκατάστατο της Θρησκείας, το τελευταίο προπύργιο των υψηλότερων αξιών σε έναν υλιστικό κόσμο. Ο καλλιτέχνης, στους Βίους Αγίων του 19^{ου} αιώνα, αγωνίζεται ενάντια σε έντονα αποφασιστική γονική και κοινωνική αντίδραση, υποφέρει τις μομφές και τα βέλη της κοινωνικής κατασχύνης όπως οι Χριστιανοί μάρτυρες, και τελικά επιτυγχάνει ενάντια σε κάθε πρόβλεψη - γενικά, αλίμονο, μετά θάνατον - επειδή από τα βάθη του είναι του ακτινοβολεί αυτό το μυστηριώδες, ιερό φως: η Μεγαλοφυΐα. Εδώ έχουμε τον παράφρονα Van Gogh να στροβιλίζει ηλιάνθους παρά τις επιληπτικές κρίσεις και στα πρόθυρα του λιμού · τον Cezanne να αντιμετωπίζει με γενναιότητα την πατρική απόρριψη και τη δημόσια περιφρόνηση με σκοπό να φέρει την επανάσταση στη ζωγραφική · τον Gauguin να πετάει τον καθωσπρεπισμό και την οικονομική σιγουριά με μια μοναδική υπαρξιακή χειρονομία για να ακολουθήσει το κάλεσμα των τροπικών · ή τον Toulouse-Lautrec, νάνο, παράλυτο και αλκοολικό, να θυσιάζει την αριστοκρατική του καταγωγή για χάρη των άθλιων περιχώρων που του έδιναν έμπνευση.

Τώρα, κανένας σοβαρός σύγχρονος ιστορικός της Τέχνης δεν αντιλαμβάνεται τέτοιους ολοφάνερους μύθους με βάση την ονομαστική τους αξία. Πάραυτα, αυτό το είδος μυθολογίας σχετικά με την καλλιτεχνική επιτυχία και τα παρελκόμενά της σχηματίζουν τις ασυνείδητες ή αδιαμφισβήτητες υποθέσεις των μελετητών, άσχετα με το πόσα ψίχουλα δίνονται στις κοινωνικές επιρροές, στις ιδέες της εποχής, τις οικονομικές κρίσεις κ.τ.λ. Πίσω από τις πιο περίπλοκες έρευνες για τους μεγάλους καλλιτέχνες - πιο συγκεκριμένα, η καλλιτεχνική ιστορική μονογραφία, η οποία αποδέχεται την έννοια του μεγάλου καλλιτέχνη ως βασική, και τις κοινωνικές και θεσμικές δομές μέσα στις οποίες έζησε και εργάστηκε ως απλές δευτερεύουσες 'επιρροές' ή 'υπόβαθρο' - υποβόσκει η θεωρία του χρυσού κύβου της μεγαλοφυΐας και η αντίληψη της ελεύθερης βούλησης όσον αφορά την προσωπική επιτυχία. Πάνω σε αυτή τη βάση, η έλλειψη των μεγάλων επιτευγμάτων στην Τέχνη από την πλευρά των γυναικών μπορεί να σχηματοποιηθεί ως συλλογισμός ως εξής: εάν οι γυναίκες είχαν τον χρυσό κύβο της καλλιτεχνικής ευφυΐας, τότε αυτός θα εμφανιζόταν. Αλλά δεν έχει εμφανιστεί ποτέ. Συμπέρασμα: Οι γυναίκες δεν έχουν τον χρυσό κύβο της καλλιτεχνικής ευφυΐας. Εάν ο Giotto, το κρυμμένο βοσκόπουλο, και ο Van Gogh με τις κρίσεις του μπόρεσαν να τα καταφέρουν, γιατί όχι και οι γυναίκες;

Όμως μόλις κάποιος αφήνει πίσω του τον κόσμο των παραμυθιών και της αυτοεκπληρούμενης προφητείας και , αντί γι αυτά, ρίχνει μια αμερόληπτη

ματιά στις πραγματικές καταστάσεις κατά τις οποίες υπήρξε σημαντική καλλιτεχνική παραγωγή, σε όλη την κλίμακα των κοινωνικών και θεσμικών δομών κατά τη διάρκεια της Ιστορίας, ανακαλύπτει πως οι ίδιες οι ερωτήσεις που είναι γόνιμες ή σχετικές για να γίνουν από τον ιστορικό Τέχνης σχηματίζονται μάλλον διαφορετικά. Για παράδειγμα, κάποιος θα ήθελε να ρωτήσει από ποιες κοινωνικές τάξεις ήταν πιο πιθανόν να προέρχονται οι καλλιτέχνες σε διαφορετικές περιόδους της ιστορίας της Τέχνης, από ποιες κάστες και υπο-ομάδες. Ποια αναλογία ζωγράφων και γλυπτών, ή πιο συγκεκριμένα, σημαντικών ζωγράφων και γλυπτών, προέρχονταν από οικογένειες στις οποίες οι πατεράδες ή άλλοι στενοί συγγενείς ήταν ζωγράφοι και γλύπτες ή ασχολούνταν με σχετικά επαγγέλματα; Όπως αναφέρει ο Nikolaus Pevsner στο έργο του για τη Γαλλική Ακαδημία του 17^{ου} και του 18^{ου} αιώνα, η μεταφορά του καλλιτεχνικού επαγγέλματος από πατέρα σε γιο θεωρούταν δεδομένη (όπως συνέβη με τις οικογένειες Couperin, Coustou, Van Loo κ.ά.): πράγματι, οι γιοι των ακαδημαϊκών εξαιρούνταν από τα συνηθισμένα δίδακτρα για μαθήματα. Παρά τις αξιοσημείωτες και δραματικά ικανοποιητικές περιπτώσεις των μεγάλων επαναστατών ενάντια στην απόρριψη των πατεράδων τους του 19^{ου} αιώνα, κάποιος ίσως αναγκαζόταν να παραδεχτεί πως ένα μεγάλο ποσοστό καλλιτεχνών, σπουδαιών και λιγότερο σπουδαιών, την εποχή που ήταν φυσιολογικό για τους γιους να ακολουθούν τα βήματα των πατεράδων τους, είχαν γονείς καλλιτέχνες. Στο χώρο των μεγάλων καλλιτεχνών, τα ονόματα των Holbein και Dürer, του Ραφαήλ και του Bernini, έρχονται αμέσως στο νου. Ακόμη και στη δική μας εποχή, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τα ονόματα των Picasso, Calder, Giacometti και Wgeth ως μέλη καλλιτεχνικών οικογενειών.

Αναφορικά με τη σχέση του καλλιτεχνικού επαγγέλματος και της κοινωνικής τάξης, θα μπορούσε να δοθεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα για την ερώτηση 'Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;' εάν προσπαθούσαμε να απαντήσουμε στο ερώτημα 'Γιατί δεν υπήρξαν μεγάλοι καλλιτέχνες από την αριστοκρατία;'. Κανείς δεν μπορεί να σκεφτεί, τουλάχιστον πριν τον αντισημιτικό 19^ο αιώνα, κάποιον καλλιτέχνη που ξεπήδησε από την τάξη κάποιας τάξης ανώτερης από τη μεσοαστική. Ακόμη και στο 19^ο αιώνα, ο Degas προερχόταν από τη χαμηλότερη τάξη των ευγενών - κάτι σαν ανώτερη μεσοαστική τάξη στην πραγματικότητα - και μόνο ο Toulouse-Lautrec, μεταμορφωμένος στην κοινωνική τάξη του περιθωρίου από την τυχαία του παραμόρφωση, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι προερχόταν από τα υψηλότερα στρώματα της ανώτερης τάξης. Ενώ η αριστοκρατία είχε πάντα τη μερίδα του λέοντος αναφορικά με την προστασία και το κοινό των τεχνών, πράγματι, η αριστοκρατία του πλούτου στις δικές μας πιο δημοκρατικές εποχές έρχεται πάτσι - έχει συνεισφέρει λίγα πέρα από ερασιτεχνικές προσπάθειες για τη δημιουργία της ίδιας της Τέχνης, παρά το

γεγονός ότι οι αριστοκράτες (όπως πολλές γυναίκες) είχαν παραπάνω από ό,τι τους αναλογούσε σε ευκαιρίες για εκπαίδευση, άφθονο ελεύθερο χρόνο και, πραγματικά, όπως οι γυναίκες, συχνά ενθαρρύνονταν να ασχοληθούν με τις Τέχνες και ακόμη και να γίνουν αξιοσέβαστοι ερασιτέχνες, όπως η ξαδέλφη του Ναπολέοντα Γ' η Πριγκίπισσα Ματθίλδη, η οποία εξέθετε στα επίσημα Σαλόνια, ή η Βασίλισσα Βικτωρία, η οποία, μαζί με τον Πρίγκιπα Αλβέρτο, σπούδασε Τέχνη κάνοντας, μάλιστα, την ίδια εντύπωση με τον ίδιο τον Landseer⁴. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο μικρός χρυσός κύβος - η μεγαλοφυΐα- λείπει από την αριστοκρατική κατασκευή με τον ίδιο τρόπο που λείπει από τη γυναικεία ψυχή; Ή μήπως τα είδη των απαιτήσεων και προσδοκιών που τοποθετούνται μπροστά στους αριστοκράτες και τις γυναίκες - η ποσότητα του χρόνου που απαραίτητα αφιερώνεται σε κοινωνικούς σκοπούς, η ίδια η φύση των δραστηριοτήτων που απαιτούνται - απλά έκαναν την απόλυτη αφιέρωση στο επάγγελμα κάτι εξωπραγματικό, ίσως και ασύλληπτο, τόσο για τους άνδρες της ανώτερης τάξης όσο και γενικά για τις γυναίκες, παρά το θέμα της μεγαλοφυΐας και του ταλέντου;

Όταν γίνονται οι κατάλληλες ερωτήσεις σχετικά με τις συνθήκες για την παραγωγή τέχνης, από τις οποίες η παραγωγή της σπουδαίας τέχνης είναι υπο-θέμα, αναμφίβολα θα πρέπει να γίνει κάποια συζήτηση για τα συγκεκριμένα παρελκόμενα της ευφυΐας και του ταλέντου γενικότερα, όχι απλά της καλλιτεχνικής μεγαλοφυΐας. Ο Piaget και άλλοι, στη γενετική τους ψυχολογία, έχουν εστιάσει στο γεγονός πως στην ανάπτυξη της λογικής και στο ξεδίπλωμα της φαντασίας των μικρών παιδιών, η ευφυΐα - ή, επαγωγικά, αυτό που επιλέγουμε να ονομάσουμε ευφυΐα - είναι μια δυναμική δραστηριότητα παρά ένα στατικό απόσταγμα, και μια δραστηριότητα ενός υποκειμένου που βρίσκεται μέσα σε μια κατάσταση. Όπως υπονοούν επιπλέον έρευνες στον τομέα της ανάπτυξης του παιδιού, αυτές οι ικανότητες ή αυτή η ευφυΐα, χτίζονται λεπτομερέστατα, βήμα - βήμα, από τη νηπιακή ηλικία και μετέπειτα, και τα μοτίβα της προσαρμογής-ενσωμάτωσης μπορεί να εδραιωθούν τόσο νωρίς μέσα στο υποκείμενο που βρίσκεται μέσα σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον ώστε μπορεί πράγματι να φαίνονται έμφυτες στον απλοϊκό παρατηρητή. Τέτοιες έρευνες υπονοούν πως, ακόμη και πέρα από μετα-ιστορικούς λόγους, οι μελετητές θα πρέπει να εγκαταλείψουν την ιδέα, άσχετα με το εάν εκφράζεται συνειδητά ή ασυνείδητα, της προσωπικής ευφυΐας ως έμφυτης και πρωταρχικής στη δημιουργία της Τέχνης.

4. **Sir Edwin Henry Landseer**: Άγγλος ζωγράφος, γνωστός για τους πίνακές του με ζώα - ιδιαίτερα άλογα, σκυλιά και αρσενικά ελάφια. Η πιο γνωστή όμως δουλειά του είναι τα λιοντάρια στην πλατεία Trafalgar στο Λονδίνο (σημ. μεταφράστριας).

Το ερώτημα 'Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;' μας οδήγησε στο συμπέρασμα, μέχρι τώρα, πως η Τέχνη δεν είναι μια ελεύθερη, αυτόνομη δραστηριότητα ενός υπερ-προικισμένου ατόμου, που 'επηρεάστηκε' από προηγούμενους καλλιτέχνες, και πιο αόριστα και επιφανειακά, από 'κοινωνικές δυνάμεις', αλλά, μάλλον, πως η συνολική κατάσταση της δημιουργίας της Τέχνης, τόσο όσον αφορά την ανάπτυξη του δημιουργού της Τέχνης όσο και την φύση και ποιότητα του ίδιου του αντικειμένου Τέχνης, λαμβάνουν χώρα μέσα σε μια κοινωνική περίσταση, αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία αυτής της κοινωνικής δομής, και διαμεσολαβούνται και αποφασίζονται από συγκεκριμένους και προσδιορίσιμους κοινωνικούς θεσμούς, είτε αυτοί ονομάζονται Ακαδημίες Τέχνης, συστήματα υποστήριξης, μυθολογίες για τον Θεϊκό δημιουργό, καλλιτέχνες ως αρσενικά όντα ή κοινωνικοί απόβλητοι.

Το ζήτημα του γυμνού

Μπορούμε τώρα να προσεγγίσουμε το ερώτημά μας από μια πιο λογική οπτική γωνία, μια και φαίνεται πιθανό πως η απάντηση για το λόγο για τον οποίο δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες δε βρίσκεται στη φύση της ατομικής μεγαλοφυΐας ή στην έλλειψή της, αλλά στη φύση των δεδομένων κοινωνικών θεσμών και αυτά που απαγορεύουν ή ενθαρρύνουν σε διαφορετικές τάξεις ή ομάδες ατόμων. Ας εξετάσουμε αρχικά ένα τόσο απλό αλλά αποφασιστικό θέμα, όπως η διαθεσιμότητα του γυμνού μοντέλου σε φιλόδοξες γυναίκες καλλιτέχνιδες, την χρονική περίοδο που εκτείνεται από την Αναγέννηση μέχρι περίπου το τέλος του 19^{ου} αιώνα, μια περίοδο κατά την οποία η προσεκτική και παρατεταμένη μελέτη του γυμνού μοντέλου ήταν ζωτικής σημασίας για την εκπαίδευση κάθε νεαρού καλλιτέχνη, για την παραγωγή οποιουδήποτε έργου με αξιώσεις μεγαλείου, και για την ίδια την ουσία της Ιστορίας της Ζωγραφικής, που είναι γενικά αποδεκτή ως η υψηλότερη μορφή τέχνης. Πράγματι, ήταν επιχείρημα των υπερασπιστών της παραδοσιακής ζωγραφικής στον 19^ο αιώνα πως δε θα μπορούσε να υπάρξει κάποιος σπουδαίος πίνακας με ντυμένα πρόσωπα, μια και τα κοστούμια αναπόφευκτα καταστρέφουν και τη χρονική παγκοσμιότητα και την κλασική εξιδανίκευση που απαιτείται από τη σπουδαία Τέχνη. Είναι αυτονόητο πως το κεντρικό θέμα στα εκπαιδευτικά προγράμματα των Ακαδημιών από την έναρξή τους στο τέλος του 16^{ου} και τις αρχές του 17^{ου} αιώνα, ήταν ζωγραφική εκ του φυσικού γυμνού, συνήθως αρσενικού, μοντέλου. Επιπλέον, ομάδες καλλιτεχνών και οι μαθητές τους συχνά συναντιόνταν ιδιωτικά στα εργαστήριά τους, για μαθήματα σχεδίου εκ του φυσικού με γυμνά μοντέλα. Ενώ οι ιδιώτες καλλιτέχνες και οι ιδιωτικές Ακαδημίες απασχολούσαν κυρίως θηλυκά μοντέλα, το γυναικείο γυμνό ήταν απαγορευμένο σχεδόν σε όλες τις

δημόσιες Σχολές Καλών Τεχνών μέχρι το 1850 και αρκετά αργότερα - μια κατάσταση που ο Pevsner δίκαια χαρακτηρίζει ως 'μετά βίας πιστευτή'. Δυστυχώς, πολύ περισσότερο πιστευτή ήταν η τέλεια έλλειψη διαθεσιμότητας για τις φιλόδοξες γυναίκες καλλιτέχνιδες οποιουδήποτε γυμνού μοντέλου, αρσενικού ή θηλυκού. Μέχρι και το 1893, στις 'κυρίες' φοιτήτριες δεν επιτρεπόταν η ζωγραφική εκ του φυσικού στην Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου, και ακόμη και όταν έγιναν δεκτές, μετά από αυτή την ημερομηνία, το μοντέλο όφειλε να είναι 'μερικώς καλυμμένο'.

Μια σύντομη έρευνα αναπαραστάσεων από μαθήματα ζωγραφικής εκ του φυσικού αποκαλύπτει: μια εξ ολοκλήρου αρσενική πελατεία να σχεδιάζει από γυναικείο γυμνό στο εργαστήριο του Rembrandt · εργασία με ανδρικά γυμνά σε αναπαραστάσεις ακαδημαϊκής διδασκαλίας στη Χάγη και στη Βιέννη τον 18^ο αιώνα· άντρες να δουλεύουν με καθισμένο ανδρικό γυμνό μοντέλο στον χαριτωμένο πίνακα του Boilly του εσωτερικού του εργαστηρίου του Houdon στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Στον σχολαστικά αληθοφανή πίνακα του Leon-Mathieu Cochezeau , *Εσωτερικό του εργαστηρίου του David* (βλ.σ.31) ο οποίος εκτέθηκε στο Σαλόνι του 1814, αποκαλύπτεται μια ομάδα νεαρών ανδρών να σχεδιάζουν ή να ζωγραφίζουν με επιμέλεια ένα γυμνό ανδρικό μοντέλο, του οποίου τα πεταμένα παπούτσια μπορούν να ειδωθούν μπροστά στο βάθρο που στέκεται.

Η ίδια η πληθώρα των 'Ακαδημιών' που έχουν διασωθεί - λεπτομερείς, επίπονες μελέτες του γυμνού αρσενικού μοντέλου του εργαστηρίου - στο έργο της νεαρής τους ηλικίας καλλιτεχνών από την εποχή του Seurat και μέχρι τον 20^ο αιώνα, επιβεβαιώνει την ουσιαστική σημασία αυτού του κλάδου μελέτης στην παιδαγωγική και τη βελτίωση ενός ταλαντούχου αρχαρίου. Το ίδιο το επίσημο ακαδημαϊκό πρόγραμμα συνήθως προχωρούσε από την αντιγραφή πινάκων και γκραβούρων, στο σχεδιασμό από εκμαγεία σημαντικών έργων της γλυπτικής, στη ζωγραφική από ζωντανό μοντέλο. Το να στερηθεί κανείς αυτό το τελευταίο στάδιο εκπαίδευσης σήμαινε, ως αποτέλεσμα, την αποστέρηση της πιθανότητας δημιουργίας σημαντικών έργων Τέχνης, εκτός κι αν κάποιος ήταν ιδιαίτερα ευφυής, ή , απλά, όπως έκαναν οι περισσότερες γυναίκες που φιλοδοξούσαν να γίνουν ζωγράφοι, περιόριζε τον εαυτό του σε 'λιγότερο σημαντικούς' τομείς του πορτραίτου, της ρωπογραφίας, του τοπίου ή της νεκρής φύσης. Είναι σα να αρνιέται κανείς σε έναν φοιτητή της Ιατρικής τη δυνατότητα να ανατέμνει ή ακόμη και να εξετάζει το γυμνό ανθρώπινο σώμα.

Δεν υπάρχουν, από όσο γνωρίζω, ιστορικές αναπαραστάσεις καλλιτεχνών που ζωγραφίζουν από γυμνό μοντέλο οι οποίες να περιλαμβάνουν γυναίκες σε κάποιον άλλον ρόλο πέρα από αυτόν του ίδιου του γυμνού μοντέλου, ένα ενδιαφέρον σχόλιο στους κανόνες ευπρέπειας: δηλαδή, είναι αποδεκτό για μια (χαμηλής στάθμης, βέβαια) γυναίκα να αποκαλύπτεται

γυμνή σαν ένα αντικείμενο σε μια ομάδα ανδρών, αλλά απαγορευμένο σε μια γυναίκα να συμμετέχει στην ενεργή μελέτη και καταγραφή του γυμνού άντρα ως αντικείμενο, ακόμη και μιας άλλης γυναίκας. Ένα διασκεδαστικό παράδειγμα αυτού του ταμπού της αντιπαράθεσης μιας ντυμένης γυναίκας και ενός γυμνού άντρα ενσωματώνεται σε ένα ομαδικό πορτραίτο των μελών της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου το 1772, που αναπαριστώνται από τον Johan Zoffany να έχουν συγκεντρωθεί στην αίθουσα της ζωγραφικής εκ του φυσικού μπροστά από δύο γυμνά αρσενικά μοντέλα· όλα τα διακεκριμένα μέλη είναι παρόντα με μία μόνο άξια λόγου εξαίρεση - το μοναδικό θηλυκό μέλος, η ξακουστή Angelica Kauffmann, η οποία, χάριν ευπρέπειας, είναι απλά παρούσα ως ομοίωμα με τη μορφή ενός πορτραίτου που κρέμεται στον τοίχο (βλ.σ. 32). Ένα ελάχιστο προγενέστερο σχέδιο, το *Κυρίες στο Εργαστήριο*, του Πολωνού καλλιτέχνη Daniel Chodowiecki, απεικονίζει τις κυρίες να κάνουν το πορτραίτο μιας σεμνά ντυμένης εκπροσώπου του ίδιου φύλου. Σε μια λιθογραφία που χρονολογείται από τη σχετικά ποιο απελευθερωμένη εποχή της Γαλλικής Επανάστασης, ο λιθογράφος Marlet έχει αναπαραστήσει μερικές γυναίκες σχεδιάστριες σε μια ομάδα φοιτητών να εργάζονται με αρσενικό μοντέλο, αλλά το ίδιο το μοντέλο έχει εφοδιαστεί, χάριν αγνότητας, με κάτι που φαίνεται να μοιάζει με μαγικό, ένα ένδυμα που με δυσκολία παραπέμπει σε κάποια αίσθηση κλασσικής ανάτασης· αναμφίβολα, τέτοια ανοχή θεωρούταν προκλητική εκείνη την εποχή, και οι προαναφερθείσες νεαρές κυρίες αμφιβόλου ηθικής, αλλά ακόμη και αυτή η απελευθερωμένη κατάσταση πραγμάτων φαίνεται να έχει διαρκέσει μόνο για λίγο. Σε μια αγγλική στερεοσκοπική έγχρωμη άποψη του εσωτερικού ενός εργαστηρίου περίπου το 1865, το όρθιο, γενειοφόρο αρσενικό μοντέλο είναι τόσο βαριά ντυμένο που δεν ξεφεύγει ούτε μια σπιθαμή ανατομίας από τη διακριτική του τήβεννο, εκτός από έναν γυμνό ώμο και ένα μπράτσο: ακόμη κι έτσι, είναι ολοφάνερο πως είχε την κοσμιότητα να αποτρέψει τη ματιά του από τις νεαρές σχεδιάστριες ντυμένες με τα κρινολίνα τους.

Οι γυναίκες στην Τάξη Θηλέων της Ακαδημίας της Pennsylvania δεν είχαν, εμφανώς, ούτε αυτό το σεμνό προνόμιο. Μια φωτογραφία του Thomas Eakins περίπου το 1885, αποκαλύπτει αυτές τις φοιτήτριες να έχουν ως μοντέλο μια αγελάδα (ταύρο; βόδι; τα χαμηλότερα σημεία είναι θαμπά στη φωτογραφία), μια γυμνή αγελάδα για να είμαστε σίγουροι, ίσως μια τολμηρή ελευθερία όταν λαμβάνει κανείς υπόψη πως τα πόδια του πιάνου ίσως να καλύπτονταν από ειδικά καλύμματα εκείνη την εποχή. (Η ιδέα της εισαγωγής ενός βοοειδούς μοντέλου στο εργαστήριο του καλλιτέχνη προέρχεται από τον Courbet, ο οποίος έφερε έναν ταύρο στην βραχύχρονη Ακαδημία του στη δεκαετία του 1860). Μόνο στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, στη σχετικά απελευθερωμένη και ανοιχτή ατμόσφαιρα του εργαστηρίου και του κύκλου του Repin στη Ρωσία, βρίσκουμε αναπαραστάσεις γυναικών φοιτητριών Τέχνης να

εργάζονται χωρίς απαγόρευση από γυμνό -θηλυκό- μοντέλο με τη συντροφιά ανδρών. Ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, πρέπει να σημειωθεί πως συγκεκριμένες φωτογραφίες αναπαριστούν μια ιδιωτική συνάντηση μιας ομάδας σχεδιαστών στο σπίτι μίας από τις γυναίκες καλλιτέχνιδες· σε κάποια άλλη, το μοντέλο είναι καλυμμένο· και το μεγάλο ομαδικό πορτραίτο, μια συνεργατική προσπάθεια δύο αντρών και δύο γυναικών φοιτητών του Rerlin, είναι μια φανταστική συγκέντρωση όλων των μαθητών των Ρώσων ρεαλιστών, παλιών και νέων, παρά μια ρεαλιστική άποψη ενός εργαστηρίου.

Έχω εξετάσει το ερώτημα της διαθεσιμότητας του γυμνού μοντέλου, μία μόνο άποψη της αυτόματης, θεσμικά διατηρημένης διάκρισης ενάντια στις γυναίκες, με τέτοια λεπτομέρεια απλά για να δείξω τόσο την παγκοσμιότητα αυτής της διάκρισης όσο και τις επιπτώσεις της, καθώς και τη θεσμική παρά την ατομική φύση μιας όψης της απαραίτητης προετοιμασίας για την επίτευξη απλής επάρκειας και πολύ λιγότερου μεγαλείου, στο βασίλειο της Τέχνης κατά τη διάρκεια μακράς χρονικής περιόδου. Κάποιος θα μπορούσε να εξετάσει εξίσου καλά και άλλες διαστάσεις αυτής της περίπτωσης, όπως το σύστημα μαθητείας, το ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό πρότυπο το οποίο, ιδιαίτερα στη Γαλλία, ήταν σχεδόν το μοναδικό κλειδί για την επιτυχία και το οποίο είχε μια κανονική πρόοδο και δεδομένους διαγωνισμούς, που επιβραβεύονταν με το Βραβείο της Ρώμης, το οποίο έδινε τη δυνατότητα στον νέο νικητή να εργαστεί στη Γαλλική Ακαδημία σε εκείνη την πόλη - φυσικά, κάτι ασύλληπτο για τις γυναίκες - και για το οποίο οι γυναίκες δεν είχαν το δικαίωμα να συναγωνιστούν μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα, εποχή που στην πραγματικότητα ολόκληρο το ακαδημαϊκό σύστημα είχε χάσει τη σημαντικότητά του έτσι κι αλλιώς. Είναι ξεκάθαρο, εάν πάρουμε τη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα ως παράδειγμα (μια χώρα που πιθανόν είχε μεγαλύτερη αναλογία γυναικών καλλιτεχνών από οποιαδήποτε άλλη χώρα - δηλαδή, αναφορικά με την ποσοστιαία τους αναλογία στο συνολικό αριθμό καλλιτεχνών που εξέθεταν στο Σαλόني⁵), πως οι γυναίκες δεν γίνονταν αποδεκτές ως επαγγελματίες ζωγράφοι. Στο μέσο του αιώνα, υπήρχε μόνο ένα τρίτο γυναίκες απ' όσο άντρες καλλιτέχνες, αλλά ακόμη και αυτή η ελαφρώς ενθαρρυντική στατιστική είναι απατηλή όταν ανακαλύπτουμε πως από αυτόν τον σχετικά ισχνό αριθμό, καμία δεν είχε παρακολουθήσει εκείνο το βασικό σκαλοπάτι για την καλλιτεχνική επιτυχία, τη Σχολή Καλών Τεχνών, μόνο επτά τοις εκατό είχαν δεχτεί κάποια επίσημη παραγγελία ή διατηρούσαν κάποιο επίσημο αξίωμα - και αυτά ίσως περιελάμβαναν το πιο ταπεινό είδος δουλειάς - μόνο επτά τοις εκατό είχαν πάρει ποτέ μετάλλιο από το Σαλόني, και καμία δεν είχε ποτέ λάβει το μετάλλιο της Λεγεώνας της Τιμής.

5. Σαλόني: η επίσημη καλλιτεχνική έκθεση της Ακαδημίας Καλών Τεχνών στο Παρίσι (σημ. μεταφράστριας).

Αποστερημένες από ενθάρρυνση, εκπαιδευτικές διευκολύνσεις και απολαβές, είναι σχεδόν απίστευτο πως μερικές γυναίκες, όντως, επέμεναν και αναζήτησαν το επάγγελμά τους στο χώρο των Τεχνών.

Επίσης γίνεται φανερό γιατί οι γυναίκες ήταν ικανές να συναγωνιστούν με τους άνδρες με πολύ πιο ίσους όρους - και να γίνουν ακόμη και καινοτόμες - στη λογοτεχνία. Ενώ η δημιουργία Τέχνης παραδοσιακά απαιτεί την εκμάθηση συγκεκριμένων τεχνικών και ικανοτήτων, με μια συγκεκριμένη ακολουθία, στο χώρο ενός ιδρύματος έξω από το σπίτι, καθώς και την εξοικείωση με ένα συγκεκριμένο λεξιλόγιο εικονογραφίας και μοτίβων, δεν ισχύει καθόλου το ίδιο για τον ποιητή ή τον μυθιστοριογράφο. Ο οποιοσδήποτε, ακόμη και μια γυναίκα, πρέπει να μάθει τη γλώσσα, μπορεί να μάθει να διαβάζει και να γράφει και μπορεί να καταγράψει προσωπικές εμπειρίες στο χαρτί μέσα στην ησυχία του δωματίου του. Φυσικά, αυτό υπεραπλουστεύει τις πραγματικές δυσκολίες και περιπλοκές που εμπλέκονται στη δημιουργία καλής ή κακής λογοτεχνίας, είτε προέρχεται από άντρα είτε από γυναίκα, αλλά όμως δίνει ένα στοιχείο αναφορικά με την δυνατότητα της ύπαρξης μιας Emily Bronte ή μιας Emily Dickinson και την έλλειψη των αντίστοιχών τους, τουλάχιστον μέχρι πρόσφατα, στις οπτικές τέχνες.

Φυσικά, δεν έχουμε αναφερθεί στις απαιτήσεις του 'περιθωρίου' για τους μεγάλους καλλιτέχνες, οι οποίες θα ήταν, στο μεγαλύτερό τους μέρος, τόσο σωματικά όσο και κοινωνικά κλειστές για τις γυναίκες, ακόμη κι αν υποθετικά θα μπορούσαν να έχουν επιτύχει την απαιτούμενη μεγαλοσύνη στην εξάσκηση της Τέχνης τους: στην Αναγέννηση και μετέπειτα, ο μεγάλος καλλιτέχνης, εκτός από τη συμμετοχή στις υποθέσεις μιας Ακαδημίας, πιθανόν να είχε στενές σχέσεις με μέλη ανθρωπιστικών κύκλων με τους οποίους θα μπορούσε να ανταλλάξει ιδέες, να δημιουργήσει κατάλληλες σχέσεις με προστάτες των Τεχνών, να ταξιδέψει πολύ και ελεύθερα, να ασχοληθεί με την πολιτική ή συνωμοσίες. Ούτε έχουμε αναφέρει την ξεκάθαρη οργανωτική κρίση και ικανότητα που απαιτείται για τη διοίκηση ενός σημαντικού εργαστηρίου - εργοστασίου, σαν εκείνο του Rubens. Ένα μεγάλο ποσοστό αυτοπεποίθησης και γνώσης του κόσμου, καθώς και μια φυσική αίσθηση καλώς εννοούμενης κυριαρχίας και δύναμης ήταν απαραίτητα για τον μεγάλο Δάσκαλο της Σχολής, τόσο αναφορικά με τη διοίκηση για την παραγωγή των έργων, όσο και τον έλεγχο και διδασκαλία των αναρίθμητων μαθητών και βοηθών.

Το επίτευγμα της κυρίας

Σε αντίθεση με την αφοσίωση και κατάθεση ψυχής που απαιτούνταν από ένα Δάσκαλο της Σχολής, θα μπορούσαμε να ορίσουμε την εικόνα της 'κυρίας ζωγράφου' που καθιερώθηκε με τα βιβλία καλής συμπεριφοράς του 19^{ου} αιώνα και ενδυναμώθηκε από τη φιλολογία της εποχής. Αυτή ακριβώς η

επιμονή για ένα σεμνό, επαρκές, αυτό-υποβιβαστικό επίπεδο ερασιτεχνισμού ως το 'κατάλληλο συμπλήρωμα' για την καλοαναθρεμμένη νέα γυναίκα, η οποία φυσιολογικά θα ήθελε να κατευθύνει τη μεγαλύτερη προσοχή της στην καλοπέραση των άλλων - οικογένεια και σύζυγο - καταπολεμούσε, και καταπολεμά ακόμη, οποιοδήποτε σοβαρό κατόρθωμα από μέρους των γυναικών. Αυτή η έμφαση είναι που μεταμορφώνει τη σοβαρή κατάθεση ψυχής σε αμφίβολη αυτό-ικανοποίηση, δραστήρια δουλειά, εργασιοθεραπεία, και σήμερα, πιο πολύ από ποτέ, σε προαστιακούς προμαχώνες της Θηλυκής γοητείας, τείνει να διαστρεβλώσει όλη την έννοια του τι είναι Τέχνη και τι είδους κοινωνικό ρόλο παίζει. Στο πολυδιαβασμένο βιβλίο της κυρίας Ellis, *Ο επιμελητής της οικογένειας και οικιακός βοηθός*, που δημοσιεύτηκε πριν τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ένα βιβλίο συμβουλών δημοφιλές τόσο στις Η.Π.Α. όσο και στην Αγγλία, οι γυναίκες προειδοποιούνταν ενάντια στην παγίδα του να προσπαθούν πολύ σκληρά για να υπερέχουν σε όλα:

«Δεν πρέπει να υποθεθεί πως η συγγραφέας είναι κάποια που θα υποστήριζε, ως σημαντικό στοιχείο μιας γυναίκας, οποιοδήποτε βαθμό διανοητικής επιτυχίας, ιδιαίτερα εάν περιορίζεται σε ένα συγκεκριμένο τομέα μελέτης. 'Θα ήθελα να ξεχωρίζω σε κάτι' είναι μια συχνή, και σε κάποιο βαθμό, επαινετή έκφραση. Αλλά από πού προέρχεται και προς τα πού τείνει; Το να είναι ικανή να κάνει ανεκτά πολλά πράγματα αξίζει πολύ περισσότερο για μια γυναίκα, από το να μπορεί να είναι έξοχη μόνο σε ένα. Με το πρώτο, θα μπορεί να κάνει τον εαυτό της γενικά χρήσιμο· με το δεύτερο μπορεί να θαμπώνει για μια ώρα. Όντας ικανή, και με ανεκτά καλές ικανότητες σε όλα, μπορεί να αντιμετωπίσει κάθε περίπτωση στη ζωή με αξιοπρέπεια και ευκολία - αφιερώνοντας το χρόνο της για να εξέχει σε ένα αντικείμενο, μπορεί να παραμείνει ανίκανη για κάθε άλλο. Όσον αφορά το εάν η εξυπνάδα, η μάθηση και η γνώση συντελούν στην ηθική αρετή της γυναίκας, είναι απλά επιθυμητά και τίποτε παραπάνω. Όλα αυτά που θα απασχολούν το μυαλό της απορρίπτοντας άλλα πράγματα, όλα αυτά που θα την εμπλέκουν σε λαβύρινθους κολακειάς και θαυμασμού, όλα αυτά που τείνουν να παρασύρουν τις σκέψεις της μακριά από τους άλλους και να τις εστιάζουν στον εαυτό της, θα πρέπει να αποφεύγονται σαν κάποιο κακό γι αυτήν, όσο και λαμπρό ή ελκυστικό να φαίνεται.»

Σε περίπτωση που μπορούμε στον πειρασμό να γελάσουμε, μπορούμε να ξαναθυμηθούμε πολύ πιο πρόσφατα δείγματα του ίδιου ακριβώς μηνύματος όπως αναφέρεται στο βιβλίο *Θηλυκή μαγεία* της Betty Friedan⁶ ή στις σελίδες των πρόσφατων τευχών δημοφιλών γυναικείων περιοδικών.

6. **Betty Friedan**: ηγετική προσωπικότητα του γυναικείου κινήματος στις Η.Π.Α. (σημ. μεταφράστριας).

Οι συμβουλές κάτι μας θυμίζουν: υποστηρίζονται λίγο από το Φροϋδισμό και από κάποιες επιγραμματικές προτάσεις από τις Κοινωνικές Επιστήμες σχετικά με την ολοκληρωμένη προσωπικότητα, την προετοιμασία για την κύρια καριέρα της γυναίκας, το γάμο, και την έλλειψη θηλυκότητας που υπάρχει για όσες ασχολούνται με την εργασία αντί για το σεξ και αποτελούν ακόμη το στυλοβάτη της γυναικείας μαγείας. Μια τέτοια οπτική βοηθά στην διαφύλαξη των ανδρών από αθέμιτο ανταγωνισμό στις 'σοβαρές' τους επαγγελματικές δραστηριότητες και τους διαβεβαιώνει για μια ολοκληρωμένη βοήθεια από το μέτωπο του σπιτιού, έτσι ώστε να μπορούν να έχουν σεξ και οικογένεια μαζί με την ταυτόχρονη εκπλήρωση των δικών τους ειδικών ταλέντων.

Αναφορικά με τη ζωγραφική συγκεκριμένα, η κυρία Ellis βρίσκει πως έχει ένα άμεσο πλεονέκτημα για τη νεαρή κυρία σε σχέση με τον ανταγωνιστικό της κλάδο καλλιτεχνικής δραστηριότητας, τη μουσική - είναι αθόρυβο και δεν ενοχλεί κανένα (αυτή η αρνητική αρετή, φυσικά, δεν θα ήταν αληθινή για τη γλυπτική, αλλά η εκπλήρωση με το σφυρί και το καλέμι απλά ποτέ δεν συμβαίνει σαν κατάλληλη εκπλήρωση για το αδύναμο φύλο). Επιπλέον, λέει η κυρία Ellis, «αυτή (η ζωγραφική) είναι μια απασχόληση που βοηθά το μυαλό να ξεφύγει από τις πολλές έγνοιες... Η ζωγραφική είναι, από όλες τις άλλες δραστηριότητες, η μοναδική που αποσκοπεί να κρατά το μυαλό μακριά από την ενασχόληση με τον ίδιο τον εαυτό, και τη διατήρηση αυτής της γενικής χαράς η οποία είναι κομμάτι του κοινωνικού και οικιακού καθήκοντος... Μπορεί επίσης,» προσθέτει, «να την αφήσει κανείς και να την ξαναρχίσει όπως ορίζει η περίπτωση ή η διάθεση και όλα αυτά χωρίς καμία σοβαρή απώλεια.» Και πάλι, εκτός κι αν αισθανόμαστε πως έχουμε κάνει πολύ μεγάλη πρόοδο σε αυτό τον τομέα τα τελευταία εκατό χρόνια, θα μπορούσα να αναφέρω το σχόλιο ενός λαμπρού νεαρού γιατρού ο οποίος, όταν η συζήτηση περιστράφηκε γύρω από τη γυναίκα του και τις φίλες της που 'πλατσούριζαν' στις τέχνες, είπε περιφρονητικά: «Λοιπόν, τουλάχιστον τις κρατά μακριά από μπλεξίματα!». Τώρα όπως και στο 19^ο αιώνα, ο ερασιτεχνισμός και η έλλειψη της πραγματικής δέσμευσης καθώς και ο σνομπισμός και η έμφαση στο καλαίσθητο από μέρους των γυναικών στα καλλιτεχνικά τους 'χόμπι', τρέφει την περιφρόνηση του επιτυχημένου, επαγγελματικά δεσμευμένου άντρα ο οποίος απασχολείται με 'πραγματική' δουλειά και μπορεί, με κάποια δικαιοσύνη, να καταδείξει την έλλειψη σοβαρότητας της γυναίκας του αναφορικά με τις καλλιτεχνικές της δραστηριότητες. Για τέτοιους άντρες, η 'πραγματική' δουλειά των γυναικών είναι αυτή που άμεσα ή έμμεσα εξυπηρετεί την οικογένεια. Οποιαδήποτε άλλη δέσμευση καταγράφεται ως παράκαμψη, εγωισμός, εγωμανία ή, στο άφατο άκρο, ευνουχισμός.

Πρόκειται για έναν φαύλο κύκλο, στον οποίο ο φιλιστινισμός⁷ και η επιπολαιότητα αμοιβαία αλληλο-ενδυναμώνονται.

Στη λογοτεχνία, όπως και στη ζωή, ακόμη κι αν η δέσμευση της γυναίκας στην Τέχνη ήταν σοβαρή, ήταν αναμενόμενο από αυτή να αφήσει την καριέρα της και να εγκαταλείψει αυτή τη δέσμευση κατά διαταγή της αγάπης και του γάμου: αυτό το μάθημα, σήμερα όπως και στο 19^ο αιώνα, ακόμη ενσταλάζεται στα νεαρά κορίτσια, άμεσα ή έμμεσα, από τη στιγμή που θα γεννηθούν. Ακόμη και η αποφασισμένη και επιτυχημένη ηρωίδα της νουβέλας της κυρίας Craik του 19^{ου} αιώνα σχετικά με την γυναικεία καλλιτεχνική επιτυχία, η Olive, μια νεαρή γυναίκα που ζει μόνη της, αγωνίζεται για φήμη και ανεξαρτησία, και ουσιαστικά υποστηρίζει οικονομικά τον εαυτό της μέσα από την Τέχνη της - τέτοια μη Θηλυκή συμπεριφορά τουλάχιστον μερικώς δικαιολογείται από το γεγονός ότι είναι ανάπηρη και αυτόματα θεωρεί πως ο γάμος είναι κάτι απαγορευμένο για αυτήν - ακόμη και η Olive τελικά υποκύπτει στις γαλιφιές της αγάπης και του γάμου. Για να παραφράσουμε τα λόγια της Patricia Thomson στο βιβλίο *Η Βικτωριανή Ηρωίδα* η κυρία Craik, έχοντας ρίξει τον κεραυνό της στην πορεία του μυθιστορημάτος της, τελικά είναι ευχαριστημένη να αφήσει την ηρωίδα της, της οποίας την απόλυτη μεγαλοσύνη δεν αμφισβήτησε ποτέ ο αναγνώστης, να βουλιάξει απαλά στο γάμο. «Για την Olive, η κυρία Craik σχολιάζει φλεγματικά πως η επιρροή του συζύγου της είναι να στερήσει την Σκωτσέζικη Ακαδημία από 'άγνωστο πόσους σπουδαίους πίνακες'». Τότε, όπως τώρα, παρά τη μεγαλύτερη 'ανοχή' των ανδρών, η επιλογή για τις γυναίκες πάντοτε φαίνεται πως είναι ο γάμος ή η καριέρα, δηλαδή η μοναξιά ως τίμημα της επιτυχίας ή το σεξ και η συντροφικότητα ως τίμημα της επαγγελματικής απάρνησης.

Το γεγονός ότι τα επιτεύγματα στις Τέχνες, όπως και σε κάθε τομέα προσπάθειας, απαιτούν αγώνα και θυσία είναι αδιαμφισβήτητο· το ότι αυτό είναι αλήθεια μετά το μέσο του 19^{ου} αιώνα, όταν τα παραδοσιακά ιδρύματα καλλιτεχνικής υποστήριξης και προστασίας δεν εκπλήρωναν πια τις συνηθισμένες τους υποχρεώσεις, είναι επίσης αδιάψευστο. Αρκεί μόνο να σκεφτούμε τους Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh και Toulouse-Lautrec σαν παραδείγματα μεγάλων καλλιτεχνών που εγκατέλειψαν τους περισπασμούς και τις υποχρεώσεις της οικογενειακής ζωής, τουλάχιστον εν μέρει, έτσι ώστε να μπορέσουν να ακολουθήσουν την καλλιτεχνική τους καριέρα περισσότερο απερίσπαστα. Πάραυτα, κανείς δεν στερήθηκε αυτόματα την απόλαυση του σεξ ή της συντροφιάς εξαιτίας της επιλογής του. Ούτε

7. **Φιλιστινισμός:** υποτιμητικός όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια συγκεκριμένη συμπεριφορά ή αξίες που περιφρονούν ή υποτιμούν την τέχνη, την ομορφιά, την πνευματικότητα ή τη διάνοηση και ευνοούν μορφές τέχνης που έχουν άμεση και εύκολη απήχηση στο κοινό (π.χ. kitsch) (σημ. μεταφράστριας).

ποτέ πέρασε από το μυαλό τους πως είχαν θυσιάσει τον ανδρισμό τους ή το σεξουαλικό τους ρόλο εξαιτίας της αφοσίωσής τους στην επιτυχία της επαγγελματικής τους ολοκλήρωσης. Αλλά εάν ο καλλιτέχνης υπό εξέταση τύχαινε να είναι γυναίκα, χίλια χρόνια ενοχής, αμφισβήτησης και αντίδρασης θα είχαν προστεθεί στις αναντίρρητες δυσκολίες του να είσαι καλλιτέχνης στην μοντέρνα εποχή.

Η ασυνείδητη αύρα διέγερσης που προκύπτει από μια οπτική αναπαράσταση μιας φιλόδοξης γυναίκας καλλιτέχνη στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ο ειλικρινής πίνακας *Χωρίς όνομα και χωρίς φίλους* του 1857 (βλ.σ. 41), ένα έργο που αναπαριστά μια φτωχή αλλά αξιολάτρευτη και αξιοσέβαστη νεαρή κοπέλα σε έναν έμπορο τέχνης, να περιμένει με νευρικήτητα την ετυμηγορία του πομπώδους ιδιοκτήτη σχετικά με την αξία των έργων της, ενώ δύο ξελιγωμένοι 'εραστές της τέχνης' κρυφοκοιτάζουν, δεν είναι στην πραγματικότητα πολύ διαφορετική στις βαθύτερες υποθέσεις της από έναν ξεκάθαρα αισχρό πίνακα σαν τον *Η πρώτη εμφάνιση του μοντέλου* του Bonnard (βλ.σ.40) . Το θέμα και στους δύο πίνακες είναι η αθωότητα, η υπέροχη γυναικεία αθωότητα, εκτιθέμενη στον κόσμο. Είναι η χαριτωμένη ευαισθησία της νεαρής γυναίκας καλλιτέχνιδας, όπως εκείνη του διστακτικού μοντέλου, η οποία είναι πραγματικά το θέμα του πίνακα της Osborn, όχι η αξία της δουλειάς της νεαρής γυναίκας ή η περηφάνια της γι αυτή: το θέμα εδώ είναι , ως συνήθως, σεξουαλικό παρά σοβαρό. Πάντα μοντέλο αλλά ποτέ καλλιτέχνης: η φράση θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως σύνθημα για τη σοβαρή και φιλόδοξη νεαρή γυναίκα στην Τέχνη του 19^{ου} αιώνα.

Επιτυχίες

Όμως, τι γίνεται με τη μικρή ομάδα των ηρωικών γυναικών, οι οποίες, μέσα στους αιώνες, παρά τα εμπόδια, κατάφεραν να υπερέχουν ακόμη και να φτάσουν στο αποκορύφωμα του μεγαλείου ενός Μιχαήλ Αγγέλου, ενός Rembrandt ή ενός Picasso; Υπάρχουν κάποιες ιδιότητες που ίσως μπορεί να ειπωθεί πως τις χαρακτήριζαν ως ομάδα ή ως άτομα; Ενώ εγώ δεν μπορώ να κάνω μια τέτοια έρευνα με μεγάλη λεπτομέρεια σε αυτό το άρθρο, μπορώ να καταδείξω μερικές εντυπωσιακές ιδιότητες γενικά γυναικών καλλιτεχνίδων: όλες, σχεδόν χωρίς εξαίρεση, ήταν είτε κόρες πατέρων καλλιτεχνών, ή, γενικά αργότερα, στο 19^ο και στον 20^ο αιώνα, είχαν στενή προσωπική επαφή με μία δυνατότερη ή πιο κυρίαρχη αρσενική καλλιτεχνική προσωπικότητα. Κανένα από αυτά τα χαρακτηριστικά δεν είναι, βέβαια, ασυνήθιστο ούτε για τους άντρες καλλιτέχνες, όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω στην περίπτωση καλλιτεχνών πατέρων και γιων: είναι απλά αλήθεια σχεδόν χωρίς εξαίρεση για τις αντίστοιχες γυναίκες καλλιτεχνίδες, τουλάχιστον μέχρι πολύ πρόσφατα. Από τη μυθική γλύπτρια, Sabina von Steinhach, τον 13^ο αιώνα, η οποία, σύμφωνα με την τοπική παράδοση, ήταν υπεύθυνη για τις ομάδες της

Νότιας Πύλης στον Καθεδρικό Ναό του Στρασβούργου, μέχρι τη Rosa Bonheur, την πιο φημισμένη ζωγράφο ζώων του 19^{ου} αιώνα, και περιλαμβανομένων τόσο επιφανών γυναικών ζωγράφων όπως η Marietta Robusti, κόρη του Tintoretto, η Lavinia Fontana, η Artemisia Gentileschi, η Elizabeth Cheron, η Mme Vigee-Lebrun και η Angelica Kauffmann - όλες, χωρίς εξαίρεση, ήταν κόρες καλλιτεχνών· στον 19^ο αιώνα, η Berthe Morisot ήταν στενά συνδεδεμένη με τον Manet, και μετέπειτα παντρεύτηκε τον αδελφό του, και η Mary Cassatt βάσισε ένα μεγάλο κομμάτι της δουλειάς της στο στυλ του στενού της φίλου, του Degas. Ακριβώς το ίδιο σπάσιμο των παραδοσιακών δεσμών και το παραμέρισμα των καθιερωμένων από τον χρόνο πρακτικών που επέτρεπαν στους άντρες καλλιτέχνες να τραβήξουν προς πολύ διαφορετικές κατευθύνσεις από αυτές των πατεράδων τους στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα έδωσε τη δυνατότητα στις γυναίκες, με επιπλέον δυσκολίες φυσικά, να προχωρήσουν μόνες τους επίσης. Πολλές από τις πιο πρόσφατες γυναίκες καλλιτέχνιδες, όπως η Suzanne Valadon, η Paula Modersohn-Becker, η Käthe Kollwitz ή η Louise Nevelson, έχουν προέλθει από μη καλλιτεχνικές οικογένειες, αν και πολλές σύγχρονες και σχεδόν σύγχρονες γυναίκες καλλιτέχνιδες έχουν παντρευτεί συναδέλφους καλλιτέχνες.

Θα ήταν ενδιαφέρον να ερευνήσουμε το ρόλο των καλοκάγαθων, ή και αναμφισβήτητα ενθαρρυντικών πατέρων στη δημιουργία των γυναικών επαγγελματιών: τόσο η Käthe Kollwitz όσο και η Barbara Hepworth, για παράδειγμα, θυμούνται την επιρροή των ασυνήθιστα συμπονετικών και υποστηρικτικών πατεράδων αναφορικά με τις καλλιτεχνικές τους ανησυχίες. Μια και δεν υπάρχει κάποια λεπτομερής έρευνα, κάποιος μπορεί απλά να συγκεντρώσει ιμπρεσιονιστικά δεδομένα σχετικά με την παρουσία ή την απουσία εξέγερσης ενάντια στην πατρική εξουσία στις γυναίκες καλλιτέχνιδες, και εάν πιθανόν υπήρχε περισσότερη ή λιγότερη αντίδραση από την πλευρά των γυναικών καλλιτέχνιδων απ' ό,τι ισχύει για τους άντρες και αντιστρόφως. Ωστόσο, ένα πράγμα είναι ξεκάθαρο: για μια γυναίκα και μόνο το γεγονός της επιλογής της καριέρας, πολύ περισσότερο μιας καριέρας στην Τέχνη, απαιτούσε ένα σημαντικό ποσοστό αντισυμβατικότητας, τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν· είτε η γυναίκα επαναστατεί ή όχι είτε βρίσκει δύναμη στη συμπεριφορά της οικογένειάς της, θα πρέπει σε κάθε περίπτωση να διαθέτει μια δυνατή 'φλέβα' εξέγερσης μέσα της για να ακολουθήσει το δρόμο της στον κόσμο της Τέχνης, αντί να υποκύψει στον κοινωνικά εγκεκριμένο ρόλο της συζύγου και μητέρας, το μοναδικό ρόλο που αυτόματα της αποδίδει κάθε κοινωνικός θεσμός. Μόνο υιοθετώντας, έστω και συγκαλυμμένα, τα 'αρσενικά' χαρακτηριστικά της αφοσίωσης, της συγκέντρωσης, της επιμονής και απορρόφησης σε ιδέες και μαστοριά για το

δικό τους καλό, οι γυναίκες έχουν επιτύχει και συνεχίζουν να επιτυγχάνουν, στον κόσμο της Τέχνης.

Rosa Bonheur

Είναι επιτακτική ανάγκη να εξετάσουμε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια μία από τις πιο επιτυχημένες και ολοκληρωμένες γυναίκες ζωγράφους όλων των εποχών. Η Rosa Bonheur (1822-1899), της οποίας το έργο, παρά τη υποτίμησή του λόγω αλλαγών στο γούστο και μια συγκεκριμένη παραδεκτική έλλειψη ποικιλίας, ακόμη αποτελεί ένα εντυπωσιακό επίτευγμα για οποιονδήποτε ενδιαφέρεται για την Τέχνη του 19^{ου} αιώνα και την ιστορία του γούστου γενικότερα. Η Rosa Bonheur είναι μια γυναίκα καλλιτέχνης στην οποία, εν μέρει λόγω του μαγνητισμού της φήμης της, όλες οι ποικίλες διαμάχες, όλες οι εσωτερικές και εξωτερικές αντιπαραθέσεις και αγώνες που είναι τυπικό παράδειγμα του φύλου της και του επαγγέλματός της, ξεχωρίζουν ολοκάθαρα.

Η επιτυχία της Rosa Bonheur καθιερώνει σταθερά το ρόλο των ιδρυμάτων και τη θεσμική αλλαγή ως ένα απαραίτητο, για να μην πούμε επαρκή, λόγο επιτυχίας στην Τέχνη. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η Bonheur διάλεξε μια τυχερή εποχή για να γίνει καλλιτέχνης ενώ ταυτόχρονα είχε το μειονέκτημα να είναι γυναίκα: εμφανίστηκε μόνη της στο μέσον του 19^{ου} αιώνα, μια εποχή κατά την οποία ο αγώνας ανάμεσα στους παραδοσιακούς ιστορικούς πίνακες σε αντιπαραθεση με τη λιγότερο εξεζητημένη και περισσότερο χαλαρή ζωγραφική καθημερινών σκηνών, τοπίων και νεκρών φύσεων είχε κερδηθεί από την τελευταία ομάδα με μεγάλη ευκολία. Μια σημαντική αλλαγή στην κοινωνική και θεσμική υποστήριξη για την ίδια την Τέχνη είχε πάρει το δρόμο της: με την άνοδο της μεγαλοαστικής τάξης και την πτώση της καλλιεργημένης αριστοκρατίας, υπήρχε ζήτηση για μικρότερους πίνακες που γενικά απεικόνιζαν καθημερινά θέματα, παρά μεγαλόπνοες μυθολογικές ή θρησκευτικές σκηνές. Αναφέρουμε εδώ αυτούσια τα λόγια των White: «Μπορεί να υπήρχαν τριακόσια επαρχιακά μουσεία και κυβερνητικά κονδύλια για δημόσια έργα, αλλά οι μοναδικοί προορισμοί επί πληρωμή για την αυξανόμενη πλημμύρα των πινάκων ήταν τα σπίτια της μεγαλοαστικής τάξης. Οι ιστορικοί πίνακες δεν είχαν ποτέ σταθεί, ούτε θα στέκονταν ποτέ με άνεση στα σαλόνια της μεσαίας τάξης. 'Οι υποδεέστεροι' τύποι της απεικονιστικής(παραστατικής) Τέχνης - οι ρωπογραφίες, τα τοπία, οι νεκρές φύσεις - τα κατάφεραν.» Στα μέσα του αιώνα στη Γαλλία, όπως και στο 17^ο αιώνα στην Ολλανδία, υπήρχε μια τάση για τους καλλιτέχνες να προσπαθούν να επιτύχουν κάποιο είδος ασφάλειας σε μια ανασφαλή κατάσταση της αγοράς, με την εξειδίκευση, με το να κάνουν καριέρα με ένα συγκεκριμένο θέμα: η ζωγραφική των ζώων ήταν ένας πολύ δημοφιλής τομέας, όπως εντοπίζουν οι White, και η Rosa Bonheur ήταν αναμφίβολα η

πιο ολοκληρωμένη και η πιο επιτυχημένη του καλλιτέχνη, με την οποία μόνο ο ζωγράφος Τρογον της σχολής της Barbizon μπορούσε να συγκριθεί σε δημοτικότητα (και ο οποίος κάποια εποχή πιεζόταν τόσο πολύ για πίνακες με αγελάδες ώστε είχε προσλάβει έναν άλλο καλλιτέχνη για να ζωγραφίζει το φόντο). Η άνοδος στη φήμη της Rosa Bonheur συνόδευσε τη φήμη των ζωγράφων τοπίων της σχολής της Barbizon, οι οποίοι μετέπειτα μετακινήθηκαν στην ομάδα των Ιμπρεσιονιστών και οι οποίοι υποστηρίζονταν από τους παμπόνηρους εμπόρους Τέχνης, τους Durand-Ruel. Οι Durand-Ruel ήταν ανάμεσα στους πρώτους εμπόρους που κατήθυναν την επεκτεινόμενη αγορά στην κινητή διακόσμηση για τις μεσαίες τάξεις, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία των White. Ο νατουραλισμός της Rosa Bonheur καθώς και η ικανότητα να συλλαμβάνει την ατομικότητα - ακόμη και την 'ψυχή' - καθενός από τα ζώα που απεικόνιζε συνέπεσε με το γούστο της μεγαλοαστικής τάξης της εποχής. Ο ίδιος συνδυασμός προτερημάτων, με μια πολύ μεγαλύτερη δόση συναισθηματικότητας και αξιολύπησης πλάνης, επίσης διασφάλισε την επιτυχία του σύγχρονου της ζωγράφου ζώων, του Landseer, στην Αγγλία.

Κόρη ενός φτωχού δασκάλου ζωγραφικής, η Rosa Bonheur πολύ φυσιολογικά έδειξε το ενδιαφέρον της στην Τέχνη από νεαρή ηλικία· ταυτόχρονα, επέδειξε ανεξαρτησία πνεύματος και ελευθερία, χαρακτηριστικά που αμέσως της απέδωσαν το χαρακτηρισμό 'αγοροκόριτσο'. Σύμφωνα με μετέπειτα δικές της δηλώσεις, η 'αρσενική της διαμαρτυρία' εδραιώθηκε νωρίς· σε τι έκταση *οποιαδήποτε* επίδειξη επιμονής, πείσματος και δύναμης θα θεωρούταν ως 'αρσενική' στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα είναι υποθετική. Η συμπεριφορά της Rosa Bonheur προς τον πατέρα της είναι κάπως απροσδιόριστη: ενώ αντιλαμβανόταν πως εκείνος την επηρέαζε και την οδηγούσε προς το επάγγελμα της ζωής της, δεν υπάρχει αμφιβολία πως απέρριπτε την ασυλλόγιστη συμπεριφορά του προς την αγαπημένη της μητέρα, και στις αναμνήσεις της, μισοσυναισθηματικά κοροϊδεύει τις περίεργες ιδέες του σοσιαλιστικού ιδεαλισμού που υποστήριζε. Ο Raimond Bortheur είχε υπάρξει ενεργό μέλος της βραχύχρονης κοινότητας των Saint-Simoniens⁸, που ιδρύθηκε στην τρίτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα από τον 'πατέρα' Enfantin στο Menilmontant. Αν και στα μετέπειτα χρόνια η Rosa Bonheur μπορεί να κοροϊδεύε μερικές από τις πιο παρατραβηγμένες εκκεντρικότητες των μελών της κοινότητας, και δεν ενέκρινε την επιπλέον καταπόνηση με την οποία χρέωνε το αποστολικό έργο του πατέρα της στην ήδη υπερφορτωμένη

8. **Saint Simonians:** ακόλουθοι του Claude Henri de Rounvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825), ουτοπικού σοσιαλιστή, ιδρυτή της κοινωνιολογίας. Η βασική του ιδέα

ήταν πως η βιομηχανοποίηση και οι επιστημονικές ανακαλύψεις θα φέρουν ριζικές αλλαγές στην κοινωνία.

μητέρα της, είναι ολοφάνερο πως το ιδανικό των Saint-Simonians για την ισότητα των γυναικών - επέκριναν τον γάμο, το γυναικείο κοστούμι με παντελόνι ήταν σημάδι χειραφέτησης, και ο πνευματικός τους ηγέτης, ο Πατέρας Enfantin, έκανε εξαιρετικές προσπάθειες για να βρει μια γυναίκα Μεσσία για να μοιραστεί το βασίλειό του - της έκανε έντονη εντύπωση ενώ ήταν παιδί, και πιθανόν να επηρέασε την μελλοντική πορεία της συμπεριφοράς της.

'Γιατί να μην είμαι περήφανη που είμαι γυναίκα;' Αναφώνησε σε κάποιον δημοσιογράφο που της έπαιρνε συνέντευξη. «Ο πατέρας μου, αυτός ο ενθουσιώδης απόστολος της ανθρωπότητας, πολλές φορές μου επαναλάμβανε πως η αποστολή της γυναίκας ήταν να ανυψώσει την ανθρώπινη φυλή, πως ήταν ο Μεσσίας των επόμενων αιώνων. Στις δικές του θεωρίες χρωστώ την υπέροχη, ευγενή φιλοδοξία που έχω συλλάβει για το φύλο το οποίο περήφανα βεβαιώνω πως είναι δικό μου, και του οποίου την ανεξαρτησία θα υποστηρίζω μέχρι τη μέρα που θα πεθάνω...». Όταν ήταν μόλις λίγο μεγαλύτερη από παιδί, εκείνος ενστάλαζε μέσα της την φιλοδοξία να ξεπεράσει την Mme Vigee Lebrun, σίγουρα το πιο εξέχον μοντέλο που αναμενόταν να ακολουθήσει, και της έδωσε κάθε δυνατή ενθάρρυνση στις πρώτες της προσπάθειες. Την ίδια στιγμή το θέαμα της αργής παρακμής της καρτερικής της μητέρας - από ξεκάθαρο φόρτο εργασίας και φτώχεια - ίσως υπήρξε μια ακόμη πιο ρεαλιστική επιρροή στην απόφασή της να ελέγξει την ίδια της τη μοίρα και ποτέ να μη γίνει σκλάβα ενός συζύγου και παιδιών. Αυτό που είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον από την οπτική γωνία της μοντέρνας φεμινίστριας είναι η ικανότητα της Rosa Bonheur να συνδυάζει την πιο ζωηρή και μη απολογητική αρσενική διαμαρτυρία με ατάραχες αυτό-αντιφατικές δηλώσεις 'βασικής θηλυκότητας'.

Σε αυτές της αναζωογονητικά ειλικρινείς προ-Φροϋδικές ημέρες, η Rosa Bonheur, μπορούσε να εξηγήσει στο βιογράφο της πως ποτέ δεν είχε θελήσει να παντρευτεί από το φόβο της απώλειας της ανεξαρτησίας της. Υποστήριξε πως πάρα πολλές νεαρές κοπέλες αφήνουν τους εαυτούς τους να συρθούν στο γάμο σαν πρόβατα στη σφαγή. Πάραυτα, την ίδια στιγμή που απέρριπτε το γάμο για τον εαυτό της και υπονοούσε μια αναπόφευκτη απώλεια της ατομικότητας για κάθε γυναίκα που ασχολιόταν με αυτόν, αντίθετα με τους Saint Simonians, θεωρούσε το γάμο «ένα μυστήριο απαραίτητο για την οργάνωση της κοινωνίας». Ενώ παρέμενε ανένδοτη σε

προσφορές για γάμο, ενεπλάκη σε μια φαινομενικά ανέφελη, μακρόχρονη και μάλλον Πλατωνική ένωση με μια συνάδελφο καλλιτέχνη, την Natalie Micas, η οποία της παρείχε τη συντροφιά και την συναισθηματική θέρμη που χρειαζόταν. Ήταν φανερό πως η παρουσία αυτής της συμπονετικής φίλης δε φαινόταν πως απαιτούσε να θυσιάσει την απόλυτη αφοσίωση στο επάγγελμά της, πράγμα το οποίο θα είχε επιφέρει ο γάμος: ούτως ή άλλως, τα πλεονεκτήματα ενός τέτοιου διακανονισμού για τις γυναίκες που επιθυμούσαν να αποφύγουν την απόσπαση της προσοχής λόγω των παιδιών την εποχή πριν την αξιόπιστη αντισύλληψη είναι ολοφάνερα.

Όμως, την ίδια στιγμή που ειλικρινά απέρριπτε τον παραδοσιακό γυναικείο ρόλο της εποχής της, η Rosa Bonheur ακόμη ελκόταν από αυτό που η Betty Friedan αποκάλεσε 'το σύνδρομο της πολυστολισμένης μπλούζας', αυτή την αβλαβή έκδοση της γυναικείας διαμαρτυρίας που ακόμη και σήμερα υποχρεώνει επιτυχημένες γυναίκες ψυχιάτρους ή καθηγήτριες να υιοθετούν κάποιο εξαιρετικά θηλυκό αντικείμενο ρουχισμού ή να επιμένουν να αποδείξουν την παλικαριά τους ως μαγείρισσες'. Παρά το γεγονός ότι είχε κοντά μαλλιά και υιοθετούσε τα ανδρικά ρούχα ως το συνηθισμένο τρόπο ντυσίματος, ακολουθώντας το παράδειγμα της Γεωργίας Σάνδη, της οποίας ο αγροτικός Ρομαντισμός άσκησε μια έντονη επιρροή στη φαντασία της, επέμενε στο βιογράφο της, και αναμφίβολα το πίστευε ειλικρινά, πως το έκανε απλά λόγω των συγκεκριμένων απαιτήσεων του επαγγέλματός της. Αρνούμενη προσβλητικά τις φήμες που την ήθελαν να τρέχει στους δρόμους του Παρισιού ντυμένη σαν αγόρι στα νιάτα της, έδειξε υπερήφανα στο βιογράφο της μια δαγκεροτυπία του εαυτού της στα δεκάξι της χρόνια, ντυμένη με εντελώς παραδοσιακό γυναικείο τρόπο, εκτός από τα κοντά της μαλλιά, τα οποία δικαιολόγησε ως ένα πρακτικό μέτρο που πήρε μετά το θάνατο της μητέρας της. «Ποιος θα φρόντιζε τις μπούκλες μου;» ρώτησε.

Όσον αφορά στο θέμα του αντρικού ντυσίματος, πολύ γρήγορα απέρριψε την πρόταση του συνομιλητή της πως τα παντελόνια που φορούσε ήταν σύμβολο χειραφέτησης. «Κατηγορώ έντονα τις γυναίκες που απαρνούνται το συνηθισμένο τους ντύσιμο για να εμφανιστούν ως άντρες» δήλωσε. «Εάν είχα βρει παντελόνια κατάλληλα για το φύλο μου, θα είχα ξεφορτωθεί τελείως τις φούστες μου, όμως δε συμβαίνει κάτι τέτοιο, ούτε έχω ποτέ συμβουλέψει τις συναδέλφισσές μου καλλιτέχνιδες να φορούν αντρικά ρούχα στην καθημερινή τους ζωή. Εάν, λοιπόν, με βλέπετε ντυμένη όπως τώρα, δεν είναι επειδή έχω σκοπό να φανώ ενδιαφέρουσα, όπως πάρα πολλές γυναίκες έχουν προσπαθήσει, αλλά επειδή θέλω να διευκολύνω τη δουλειά μου. Θυμηθείτε πως μια συγκεκριμένη περίοδο περνούσα ολόκληρες ημέρες στα σφαγεία. Πράγματι, πρέπει να αγαπάς την τέχνη σου για να ζεις

μέσα σε λίμνες αίματος...Επίσης με γοήτευαν τα άλογα, και πού αλλού μπορεί κανείς να μελετήσει αυτά τα ζώα παρά στις εμποροπανηγύρεις...; Δεν είχα άλλη εναλλακτική λύση παρά να αντιληφθώ πως τα ενδύματα του φύλου μου ήταν σκέτος μπελάς. Για το λόγο αυτό ζήτησα από τον Διευθυντή Αστυνομίας την άδεια να φορώ αντρικά ρούχα. Αλλά το κοστούμι που φοράω δεν είναι τίποτε άλλο από τη φόρμα εργασίας μου. Τα σχόλια των ανόητων δεν με έχουν ενοχλήσει ποτέ. Η Nathalie (η σύντροφός της) τους κοροϊδεύει όπως κι εγώ. Δεν την ενοχλεί καθόλου να με βλέπει ντυμένη σαν άντρα, αλλά εάν σας ενοχλεί έστω και λίγο, είμαι πανέτοιμη να φορέσω μια φούστα, μια και το μόνο που έχω να κάνω είναι να ανοίξω τη ντουλάπα και να βρω μια ολόκληρη συλλογή από γυναικεία σύνολα.»

Την ίδια στιγμή η Rosa Bonheur αναγκάζοταν να παραδεχτεί: «Τα παντελόνια μου υπήρξαν οι μεγάλοι μου προστάτες...Πολλές φορές συγχάρηκα τον εαυτό μου που τόλμησα να σπάσω παραδόσεις που θα με είχαν αναγκάσει να απέχω από συγκεκριμένα είδη δουλειάς, λόγω της υποχρέωσης να σέρνω παντού τα φουστάνια μου...». Όμως η διάσημη καλλιτέχنيδα ξανά ένωσε υποχρεωμένη να τροποποιήσει την ειλικρινή της παραδοχή με μια κακώς εννοούμενη 'Θηλυκότητα': «Παρά τις μεταμορφώσεις μου στο ντύσιμο, δεν υπάρχει άλλη κόρη της Εύας που εκτιμά τα όμορφα πράγματα περισσότερο από εμένα· η τραχιά και ίσως ελαφρώς ακοινώνητη φύση μου δεν εμπόδισε ποτέ την καρδιά μου να παραμείνει εντελώς Θηλυκή.»

Είναι κατά κάποιο τρόπο αξιολύπητο το γεγονός ότι μια τόσο επιτυχημένη καλλιτέχνης, γενναιόδωρη στο δόσιμο του εαυτού της στην επίπονη μελέτη της ανατομίας των ζώων, που επιζητούσε επιμελώς τα θέματά της με τα βοοειδή ή τα άλογα στα πιο δυσάρεστα περιβάλλοντα, που παρήγαγε με εργατικότητα δημοφιλή έργα κατά τη διάρκεια μιας μακρόχρονης καριέρας, σταθερή, σίγουρη και αναμφισβήτητα αρσενική στο στιλ της, νικήτρια του πρώτου μεταλλίου στο Σαλόνι του Παρισιού, αξιωματικός της Λεγεώνας της Τιμής, αρχιστράτηγος του Τάγματος Της Ισαβέλλας της Καθολικής και του Τάγματος του Λεοπόλδου του Βελγίου, φίλη της Βασίλισσας Βικτωρίας - ότι μια τέτοια παγκοσμίου φήμης καλλιτέχνης - θα ένωθε υποχρεωμένη προς το τέλος της ζωής της να δικαιολογήσει και να τροποποιήσει την εντελώς λογική υιοθέτηση των αντρικών τρόπων ζωής για οποιονδήποτε λόγο, και να νιώθει υποχρεωμένη ταυτόχρονα να επιτεθεί στις λιγότερο σεμνές παντελονοφορούσες 'αδελφές' της , για να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις της δικής της συνείδησης. Επειδή η συνείδησή της, παρά τον υποστηρικτικό πατέρα της, την αντισυμβατική συμπεριφορά της και την αναγνώριση της επίγειας επιτυχίας, ακόμη την κατηγορούσε επειδή δεν ήταν 'Θηλυκή' γυναίκα.

Οι δυσκολίες που επιβάλλονται από τέτοιες απαιτήσεις στη γυναίκα καλλιτέχνη συνεχίζουν να επιβαρύνουν το ήδη δύσκολο έργο της ακόμη και

σήμερα. Ας συγκρίνουμε, για παράδειγμα, την επιφανή μοντέρνα καλλιτέχνη, Louise Nevelson, με το συνδυασμό της απόλυτης, 'μη Θηλυκής' αφιέρωσής της στη δουλειά της και τις εμφανώς 'Θηλυκές' ψεύτικες βλεφαρίδες της, την παραδοχή της πως παντρεύτηκε στα δεκαεφτά παρά τη βεβαιότητά της πως δεν μπορούσε να ζήσει χωρίς να δημιουργεί επειδή «ο κόσμος έλεγε πως πρέπει να παντρευτώ.» Ακόμη και στην περίπτωση αυτών των δύο διακεκριμένων καλλιτέχνιδων - και ακόμη και αν μας αρέσει η όχι *Η εμποροπανήγυρις αλόγων*, πρέπει να θαυμάσουμε το επαγγελματικό επίτευγμα της Rosa Bonheur - η φωνή της Θηλυκής μαγείας με το ανακάτεμα διφορούμενου ναρκισσισμού και ενοχής εσωτερικοποιημένο, διαλύει ανεπαίσθητα και ανατρέπει αυτή την τέλεια εσωτερική αυτοπεποίθηση που απαιτείται από τις υψηλότερα και πιο καινοτόμα έργα Τέχνης.

Συμπεράσματα

Προσπάθησα να ασχοληθώ με ένα από τα αιώνια ερωτήματα που συνήθιζαν να προκαλούν την απαίτηση των γυναικών για αληθινή και όχι συμβολική ισότητα, εξετάζοντας ολόκληρη τη λανθασμένη υποδομή πάνω στην οποία βασίζεται η ερώτηση 'Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες γυναίκες καλλιτέχνιδες;' · αμφιβάλλοντας για την εγκυρότητα της διατύπωσης των λεγομένων προβλημάτων γενικά και του 'γυναικείου προβλήματος' πιο συγκεκριμένα · και έπειτα, ερευνώντας μερικούς από τους περιορισμούς του επιστημονικού κλάδου της ίδιας της Ιστορίας της Τέχνης. Δίνοντας έμφαση στις *θεσμικές* - δηλαδή στις δημόσιες - παρά στις *ατομικές* ή ιδιωτικές προϋπάρχουσες συνθήκες για επιτυχία ή την έλλειψή της στις Τέχνες, προσπάθησα να δώσω παραδείγματα για έρευνα άλλων τομέων στο χώρο. Εξετάζοντας με κάποια λεπτομέρεια ένα μοναδικό παράδειγμα αποστέρησης ή μειονεξίας - την έλλειψη διαθεσιμότητας γυμνών μοντέλων για τις γυναίκες φοιτήτριες Καλών Τεχνών - πρότεινα πως πραγματικά ήταν *θεσμικά* αδύνατο για τις γυναίκες να υπερέχουν καλλιτεχνικά ή να επιτύχουν, έχοντας το ίδιο έρεισμα με τους άντρες, *άσχετα* με τις δυνατότητες του λεγόμενου ταλέντου ή της ευφυΐας τους. Η ύπαρξη μιας μικρής ομάδας επιτυχημένων και , γιατί όχι, σπουδαίων γυναικών καλλιτέχνιδων μέσα στην Ιστορία δεν αμφισβητεί το γεγονός αυτό, περισσότερο απ' ό,τι η ύπαρξη μερικών υπέρλαμπρων αστέρων ή συμβολικά επιτυχημένων ανάμεσα στα μέλη οποιασδήποτε μειονότητας. Και παρότι η μεγάλη επιτυχία είναι σπάνια και δύσκολη στην καλύτερη των περιπτώσεων, είναι ακόμη σπανιότερη και δυσκολότερη εάν, ενώ εργάζεσαι, πρέπει ταυτόχρονα να μάχεσαι με εσωτερικούς δαίμονες ή αμφιβολίες και ενοχές και εξωτερικά τέρατα γελοιοποίησης ή συγκαταβατικής ενθάρρυνσης, κανένα από τα οποία δεν έχει συγκεκριμένη σύνδεση με την ποιότητα του ίδιου του έργου Τέχνης.

Αυτό που είναι σημαντικό είναι πως οι γυναίκες αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα της ιστορίας τους και από την παρούσα κατάστασή τους χωρίς να βρίσκουν δικαιολογίες ασθμαίνουσας μετριότητας. Η μειονεκτική θέση μπορεί όντως να αποτελεί δικαιολογία · ωστόσο, δεν αποτελεί πνευματική θέση. Μάλλον, χρησιμοποιώντας ως σημείο υπεροχής τη θέση τους ως καταπιεσμένα άτομα στο βασίλειο του μεγαλείου, και ξένες σε αυτή την ιδεολογία, οι γυναίκες μπορούν να αποκαλύψουν θεσμικές και διανοητικές αδυναμίες γενικά, και την ίδια στιγμή που καταστρέφουν ψεύτικες συνειδήσεις, να συμμετέχουν στη δημιουργία θεσμών στους οποίους η καθάρη σκέψη και η πραγματική μεγαλοσύνη είναι προκλήσεις ανοιχτές στον καθένα, άντρα ή γυναίκα, που είναι αρκετά θαρραλέος να διακινδυνεύσει και να κάνει άλμα στο άγνωστο.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Rosa Bonheur, Η εμποροπανήγυρις των αλόγων, λάδι σε καμβά, 2,44 x 5,07m., 1835,Μητροπολιτικό Μουσείο της Ν. Υόρκης, Η.Π.Α.

http://www.adlogomosaic.com/art/2008/art_pages/bonheur_the_horse_fair_art.asp



Leon Mathieu Cochereau - Εσωτερικό του εργαστηρίου του David, λάδι σε καμβά, 86,7 x 100 cm, Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cochereau_Lo_studio_di_David.jpg



Johan Zoffany, Πορτραίτο των πρώτων μελών της Βασιλικής Ακαδημίας, λάδι σε καμβά, 101,1 x 147,5 cm, 1771-72, Βασιλική Συλλογή της Βασίλισσας Ελισάβετ ΙΙ, Μεγάλη Βρετανία.

<http://www.royalacademy.org.uk/ra-magazine/spring-2012/johan-zoffany-finding-the-founders,342,RAMA.html>



Maurice Bompard, Η πρώτη εμφάνιση του μοντέλου, 1881, λάδι σε καμβά, 2,25 x 4,22 m., Μουσείο Καλών Τεχνών, Μασσαλία.

http://www.wikigallery.org/wiki/painting_283350/Maurice-Bompard/Untitled



Emily Mary Osborn, Χωρίς όνομα και χωρίς φίλους, 1857, λάδι σε καμβά, 825 x 1038 mm, Tate Gallery, Λονδίνο.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Osborn_nameless.jpg