

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
Факультет гуманітарних наук  
Кафедра культурології

**Кваліфікаційна робота**  
освітній ступінь – бакалавр

на тему:  
«ІНАКШІСТЬ У СУЧАСНОМУ КВІР-МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ»

Виконала:  
студентка 4-го року навчання,  
Спеціальності 034 Культурологія  
**Федорова Аліна Ігорівна**

Керівниця Тимчук Н.В.  
канд. культурології

Рецензентка Жмурко Т.О.,  
зав. науково-дослідного відділу  
мистецтва ХХ–ХХІ ст. НХМУ

Кваліфікаційна робота захищена з  
оцінкою \_\_\_\_\_  
Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2025 р.

Київ – 2025

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. ЦЕНТРАЛЬНІ ПОНЯТТЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КВІР-МИСТЕЦТВА .....	6
1.1. Квір-ідентичність, як ідентичність «інакшості».....	6
1.2. Квір-мистецтво як втілення трансгресивності.....	11
РОЗДІЛ 2. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ «ІНАКШОСТІ» В ІДЕНТИЧНОСТІ ПРОДУКОВАНИЙ КВІР-МИСТЕЦТВОМ УКРАЇНИ .....	14
2.1. Андроґінність та фемінність, як заперечення андроцентризму та гегемонної маскулінності.....	15
2.2. Перформативність самопошкодження: самокаліцтва як передача квірного досвіду .....	22
2.3. Порнографічність та еротизм, як засоби репрезентації: гіперсексуальність, як символ квірності в соціальному уявленні .....	28
2.4. Бісексуальний шик: експериментальність та плюралізм ідентичностей квір-людини .....	33
ВИСНОВКИ.....	39
БІБЛІОГРАФІЯ .....	41
ДОДАТКИ.....	48

## ВСТУП

*Актуальність.* Дослідження інакшості у квір-мистецтві є міждисциплінарним, оскільки демонструє не лише мистецтвознавчий, проте й соціологічний аспект, розкриває питання інакшування (процес розділення на «своїх» та «чужих») крізь рефлексії того, кого було виключено в формі мистецтва. У контексті нашого дослідження можемо визначити квір-мистецтво як таке, що продуковане представниками ЛГБТК+ (Л-лесбійки, Г-геї, Б-бісексуали, Т-трансгендерні люди, К-квір люди, + - всі інші ідентичності, що не є цисгендерним, та/або гетеросексуальними, та/або асексуальними, та/або аромантичними, та/або інтерсексуальними людьми) спільноти, що працює з питаннями сексуальності, та/чи гендерності, та/чи романтичності (детальніше в розділі I) і репрезентує інакшість як одну з центральних ознак ідентичності квір-людини. Таким чином, припускаємо, що саме аналіз українського квір-мистецтва не лише розкриє його специфіку, проте також продемонструє рефлексивний аспект квір-ідентичності, унаочнить особливості вибудовування меж нормальності в суспільстві, у якому воно продукується. Розглянувши квір-мистецтво України, ми зможемо відтворити погляд на себе квір-людини, а також відображення в цьому погляді впливу соціальних обмежень.

*Ступінь наукової обробки.* Наразі питання інакшості в українській квір-культурі не підіймалось загалом, тож аналітична частина даного дослідження переважно базується на вербальних джерелах та спостереженні. Проте питання квір-мистецтва України наразі почало підійматися в дослідницьких колах, тож в роботі ми звертаємося до праць таких науковиць, як О. Дмитрик, К.Яковленко. До питання квір-мистецтва загалом звертались такі дослідники, як Дж. Болл, Р. Лоренц тощо. Концепція виключення та розділення на дихотомічні «свій» – «чужий», що є центральним аспектом вибудовування квір-ідентичності в межах нашого дослідження, розкрита працями таких науковців, як З. Бауман та А. Бадью, попри це, наше дослідження переважно

базуватиметься на теорії, що є похідною від теорії виключення, а саме – квір-теорії, в її межах послуговуватимемось працями таких науковців, як Дж. Батлер, Ів.-К. Седжвік, М. Фуко, М. Уорнер, Л. Бертон, С. Ангелідес.

*Об'єктом дослідження* в нашому випадку є мистецькі практики, що відображають саморефлексивний аспект квір-ідентичності в українському сучасному квір-мистецтві України.

*Предметом дослідження* можна визначити вибудовування квір-ідентичності в українському квір-мистецтві як наслідок маргіналізації в соціумі.

*Метою цієї роботи* є визначення мистецьких практик, що виражають інакшість в українському квір-мистецтві й дослідження імовірних причин їх використання та визначення як безпосередньо ознак «інакшості». Реалізація визначеної нами мети передбачає виконання таких *завдань*:

- окреслити визначення понять квір та квір-ідентичність;
- визначити межі поняття квір-мистецтва та властивих йому рис;
- дослідити причини та специфіку «інакшості» у квір-мистецтві.
- визначити центральні патерни вираження «інакшості» у квір-мистецтві України;
- розглянути роботи українських митців, що працюють в темах квірної сексуальності/романтичності/гендерності;
- проаналізувати риси політичності квір-мистецтва;

Ця робота використовує загальнонаукові *методи* аналізу, синтезу та інтерпретації, здійснено самостійну пошукову роботу мистецьких практик, які стосуються теми дослідження, застосовано міждисциплінарний підхід, використано мистецтвознавчі методи, зокрема факторний аналіз (проаналізовано місце і ролі квір-мистецтва в сучасній історичній реальності України).

*Наукова новизна.* У роботі вперше опрацьовано візуалізацію «інакшості» у квір-мистецтві України, також це вперше зроблено крізь призму квір-теорії, теорії виключення та порно-теорії.

*Структура.* Ця робота складається з вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків, бібліографії, що налічує 72 найменування, з них іноземними мовами 34.

## РОЗДІЛ 1. ЦЕНТРАЛЬНІ ПОНЯТТЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КВІР-МИСТЕЦТВА

У цьому розділі простежується специфіка визначення центральних понять та теоретичних засад дослідження: підрозділ 1.1. присвячено висвітленню центральних аспектів квір-теорії та теорії виключення, що стосуватимуться нашого дослідження, фокусом тут постає окреслення концепції квір-ідентичності, а також допоміжних понять: гетеронормативність, цисгендерність, трансгендерність, квірність і тп, а також стабілізацію їх значень у фокусі нашого дослідження. Підрозділ 1.2 окреслює визначення меж квір-мистецтва в контексті нашого дослідження, базуючись на окресленій специфіці уявлення про те, чим є «квір», а також проговорює трансгресивну природу цього типа мистецтва, а також специфіку, яка є важливою в межах нашого дослідження.

### **1.1. Квір-ідентичність, як ідентичність «інакшості».**

Одразу варто зазначити, що описаний нами підхід фокусується на умовному західному суспільстві й припускає, що Україна належить до західної цивілізації, що дозволяє здійснювати аналіз саме крізь ці концепції.

Як вже зазначалось у Вступі, ми спираємось на дослідження, пов'язані декількома науковими теоріями: теорією виключення, що являє собою парасольку для двох інших теорій: квір-теорії та порно-теорії, що своєю чергою походить від квір-теорії. Варто одразу зауважити, що наш розгляд переважно стосуватиметься квір-теорії, оскільки саме вона надає найширші можливості для розкриття питання, оскільки значною мірою опрацьовує саме питання ідентичності ЛГБТК+ людини. Теоретики, на яких переважно спиратиметься наше дослідження, це Дж. Батлер, М. Фуко, Ів. Седжвік і тп. Розглядаючи квір-теорію, можна прийти до висновку, що вона базується на соціальному конструктивізмі, тобто ідеї, що майже всі аспекти соціальної поведінки чи умовні норми є сконструйованими суспільством та не

відповідають ідеї об'єктивної дійсності або природності. Таким чином, квір-теорія в нашому контексті – це розгляд того, яким чином базові соціальні конструкти створюють та підкріплюють концепт інакшості. У межах даного дослідження інакшість визначається як невідповідність певній суспільно-встановленій нормі відносно тих, хто в неї не вписується. Важливо зауважити, що попри шкідливий вплив соціальних конструктів на існування людей, що не відповідають прописаними як норма «конструкту» параметрам, можливість зруйнувати конструкт не може розглядатись як можлива. За М. Фуко, ми можемо лише розширяти межі конструкта або створювати множинність конструктів, вписуючи все нових та нових маргіналізованих або суто виключених людей у поняття норми, проте не скасовуючи саму норму як ідею.

Ідентичність є такою, що формується як наслідок соціальних уявлень, ототожнення себе з певною групою або навпаки – заперечення можливої причетності до певної групи, і така негативна ідентичність є однією з варіацій квірності.

Однією з важливих концепцій, якою ми послуговуватимемось в нашому дослідженні є перформативність гендеру за Джудіт Батлер (вона/вони). Вони стверджують, що гендер є натуралізованим повторюваними діями соціальним конструктом утвореним, як наслідок регулятивного режиму гендерних відмінностей та функціонуючим завдяки обмеженням, що утворюють гендерну ієрархію. Таким чином гендер набуває своєї форми в ритуалізованому повторенні норм крізь соціальні очікування табуїзацію, погрози та заборони, існуючи, як наслідок політик та впливу владних структур (Butler 2004, 40-57).

Наступним за необхідне вважаємо визначення центрального поняття нашого дослідження: «квір». У цьому контексті одразу важливо зазначити, що «квір» не є однозначним поняттям, а радше дискурсивним, тобто його визначення відбувається у вузлових точках соціальних запитів, тому наведене нижче визначення є поєднанням тих «вузлів», що найбільше вписуються в контекст нашого дослідження. Проте таке визначення не може бути

єдиноправильним й не є релевантним для опису кожного аспекту того, чим є квірність.

Однією з центральних ідей даного дослідження є питання визначення квірності крізь суспільне інакшування, тобто проговорюючи про квірність як таку, ми звертаємось не до безпосередньо практик сексуальності, романтичності або трансгендерного переходу, а до того, як ці практики відображають рефлексію індивіда щодо його власного соціального становища та виключеності з концепції «нормальності», оскільки вже саме поняття «квір», за Ів. Седжвік, є залежним від перформативних актів, що здійснює людина в пошуках самоприйняття (2012). Важливо зауважити, що причиною розгляду явища саме під таким кутом є те, що квір-ідентичність існує в парадигмі виключності. Саме виключність визначає квірність, оскільки це поняття існує в контексті «не» когось. Навіть термін «квір» виник як оскарження сили та опозиції, стабільності та мінливості в перформативності та використовувався крізь повторення для «присоромлення» суб'єкта та породження суб'єкта через принизливу інтерпеляцію (Батлер 2012, 20), тобто квір не є словом, що описує конкретне явище, а радше мовною практикою приниження. Причиною такого визначення є відсутність факторів, що об'єднували б групу, крім того, що вони не відповідають певним уявленням щодо соціальної нормативності й виокремлюються умовними масами, як «інші». Проте існування в контексті заперечення також є достатньо узагальненим концептом, дослідження якого видавалося б неможливим за відсутності звуження; тож у даному дослідженні ми спиратимемось на достатньо популярне уявлення про те, що таке квір-спільнота, а саме звизимо групу до людей, що не є моногамними, гетеросексуальними та цисгендерними в контексті вестерного суспільства. Тобто в межах даного дослідження «квір» визначатимемо як термін, майже повністю синонімічний до ЛГБТК+. Завдяки такому можливо вивести альтернативний до загальної ідеї виключення концепт, а саме, що квір-ідентичність, розглянута як ідентичність, насамперед пов'язана з поняттями гендерності та сексуальності є запереченнями

гетеронормативності, яка своєю чергою вносить певні поведінкові практики пов'язані на самперед з сексуальністю та гендерністю. Тобто нашою задачею постає виокремлення та дослідження культурних практик, відображених в художніх творах, що своєю чергою є рефлексією квір-людини на виключеність.

Квір-ідентичність, враховуючи окреслені вище деталі, є радше не ідентичністю біології (тобто такою, що спирається радше на фізіологічні особливості), а ідентичністю досвіду (що набувається у процесі дискредитації особистості та виключення її зі спільнот/и за невідповідність до певних норм), тобто вона спирається на інакшування, як на центральний фактор для формування, проте не на безпосередньо те, якою є «інакшість» людини, що набуває цю квір-ідентичність. М.Фуко пояснює, що виключення виникає як наслідок виокремлення певних людей в категорію за ознаками, що не є нормою. За цією логікою можемо припустити, що квір-досвід, принаймні в такому вигляді, яким він є сьогодні, з'явився після появи понять, що позначали гомосексуальність та трансгендерність як ідентичності, а не дії (на кшталт кросдресингу або сексу з представником власного гендеру). Заперечення нормативності та рефлексія квір-людини над собою виливається в те, що квірність як така є деконструкцією гендерних та соціальних норм, закладених в суспільстві. За визначенням Ів Косовські Седжвік, квір – це денатуралізація концепцій суб'єктивності та певна гіперболізація відмінностей в уявленні про себе між собою та іншим (цит. За Тормахова 2017, 99-100)

Другим за важливістю поняттям є поняття гетеронормативності, що в нашому випадку стає синонімічним до поняття норми у загальносоціальних дискурсах, тобто гетеронормативність – це уявлення про гендерність та сексуальність, а також поведінкові особливості, що є гендерно-маркованими й очікуваними від індивідів. Центральними аспектами гетеронормативності є цисгендерність (відповідність гендерної ідентичності приписаному при народженні гендерному маркеру), гетеросексуальність (сексуальний та романтичний потяг спрямований та людей з протилежним гендерним

маркером), маскуліність (багаторівнева концепція, що є описом уявлень про чоловіка, часто асоціюється з поняттями сили, владності, мужності тощо) і фемінність (концепція, що описує уявлення щодо того, якою повинна бути жінка, асоціюється з сором'язливістю, слабкістю, красою, певними побутовими навичками тощо); центральними інститутами гетеронормативної світобудови виступають інститут сім'ї (що повинна включати двох дорослих та – бажано – дітей) і достатньо часто інститут церкви (релігійна мораль часто виступає основою для побудови специфічного устрою родини). Тобто гетеронормативність являє собою такий гегемонічний конструкт опису ідеальної соціальної одиниці, він не є опозицією до квірності, а існує як окрема ідея.

Важливо одразу зазначити, що не всі гетеросексуальні люди є гетеронормативними в абсолюті уявлення, так навіть поліаморність (стосунки з більше, ніж однією, людиною) виключає людину з уявлень про гетеронормативність, якщо людина проживає в абсолютній більшості вестерних культур. Тобто ми говоримо про ідею абсолюту, що є загальноприйнятою концепцією для наслідування, відносно якої більшість людей існує в контексті співучасті, не заперечує основні постулати та користується привілеями, проте не наслідує всі аспекти; проте у контексті нашого дослідження квір-людина виступає запереченням основних ідей: цисгендерності та гетеросексуальності, що ставить її в положення неможливості співучасті, у майже абсолютного виключення.

Таким чином ми приходимо до висновку, що з теоретичного погляду квір-людина є особою, що виключена з загальної норми, що робить квір-досвід та ідентичність загальною рефлексивним відгуком на суспільні практики та певним перформансом, що є відтворюванням як суспільних очікувань від індивіда залежно від його статусу, так і його власного визначення себе і контексті соціуму. Однією з ключових особливостей такого саморефлексійного перформансу в цьому випадку буде саме інакшість, тобто набір певних практик, дій, візуальних символів, форм поведінки, що

визначають статус іншого в соціальній ієрархії відносно умовно гегемонного абсолюту.

## 1.2. Квір-мистецтво як втілення трансгресивності

Мистецтву загалом притаманна трансгресивність, оскільки воно формується та розвивається на тлі переходу меж суспільних норм (Чепелик 2009, 402). Це особливо яскраво відображається у квір-мистецтві, оскільки сама ідея «квір» вже є трансгресивною, втілюючи вихід за межі звичних ієрархій та дихотомічних уявлень про світ. Можемо стверджувати, що саме емпіричний досвід квір-митця посилює інтенсивність трансгресивності квір-мистецтва, оскільки він (митець) репрезентує вихід за межі, що переживає на власному досвіді та осмислює, а не лише розглядає вихід за межі, як концепцію. Тобто ми приймаємо за теорію, що рефлексивна природа квір-мистецтва є ключовою причиною інтенсивності та «реалістичності» трансгресивних практик, що презентуються у творах мистецтва, оскільки вони є симуляцією не лише реальних меж, проте й виходу за межі. Таким чином, можемо припустити, що дослідження квір-мистецтва є не лише дослідженням мистецтва як такого, а також: а) відображенням меж нормальності суспільства в якому воно продукується; б) відображенням ідентичності «іншого», що продукована не як погляд ззовні, а як персональна рефлексія.

З попередньо викладеного можемо зробити висновок, що інакшість є частиною іманентної природи «іншого», роль якого в контексті нашого дослідження виконує квір-людина, що є опозитною категорією до дихотомічних натуралізованих соціальних конструктів, і саме тому «інакшість» займає центральну позицію в розгляді будь-якого квір-мистецтва. Саме саморефлексійна інакшість як така визначатиме приналежність творів мистецтва до квір-мистецтва. Звісно, як вже було зазначено, ми звужуватимемо «квір» мистецтво до ЛГБТК+ мистецтва, проте не використовуватимемо це, як взаємозамінні слова, оскільки фокус в цьому

випадку на продукованому ЛГТБК+ людиною мистецтві, що відображає частину ЛГТБК+ досвідів та містить «інакшість» як центральну категорію репрезентації; або у випадку, якщо автор\_ка роботи говорить про себе, як про квір-митця/мисткиню й робота також містить аспект рефлексивності та роботи з зазначеними попередньо темами.

Одразу зазначимо, що в контексті визначення, хто є та не є квір-митцем, також існує проблема, оскільки не всі митці, що належать до категорії «квір» за нашим першим визначенням, можуть відноситись за другим. Одним з прикладів може бути Аліна Клейтман, що працює з питаннями гендерності та сексуальності, а в одному з інтерв'ю говорить про себе, як про гендерфлюїдну людину (люди, гендерна ідентичність яких не є фіксованою, а радше гнучкою), проте в тому ж інтерв'ю для «Don't take fake» медіа вона сказала, що не вважає себе квір-мисткинею, оскільки не сприймає за потрібне подібну категоризацію (Глазунова 2021), тож ми опрацьовуватимемо її роботи з урахуванням цієї ремарки. У той самий час одна з мисткинь, з творчістю якої ми також працюватимемо, є Аніта Немет, яка працює з темою квірності й публічно говорить про це, проте інформація щодо її особистої ідентичності відсутня (Немет 2022). Тобто ми припускаємо, що обидві категорії є припустимими в вибірці квір-митців для даного дослідження, оскільки вони відповідають спільному критерію: асоціюють себе або з квір-спільнотою та/або квір-мистецтвом та описують квір-досвід у власній творчості.

Саме з зазначених позицій ми аналізуватимемо квір-мистецтво, припускаючи, що квір-ідентичність у квір-мистецтві України відобразатиметься, зокрема, крізь репрезентацію інакшості в різних формах, тож ми деконструюватимемо візуальні, аудіальні та інші практики мистецьких творів крізь уявлення про те, що квір-мистецтво має говорити про інакшість як частину квір-досвіду, тож ми звертатимемо увагу саме на її прояви. Тобто нас цікавить не безпосередня демонстрація сексуальності та гендерності, а рефлексія на досвід та позицію в суспільстві.

## РОЗДІЛ 2. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ «ІНАКШОСТІ» В ІДЕНТИЧНОСТІ ПРОДУКОВАНІЙ КВІР-МИСТЕЦТВОМ УКРАЇНИ

У цьому розділі розглянуто специфіку репрезентації квір-ідентичності в мистецтві та досліджено конкретні засоби, що використовуються задля досягнення візуальної іншості в українському квір-мистецтві, ми також звертатимемось до західного досвіду, як допоміжного задля даного розгляду. Тобто ми проведемо ретроспективну рефлексію щодо пережиття подібного досвіду в дещо різних контекстах та виведемо конкретні патерни, притаманні квір-митцям в питаннях репрезентації. Ми припускаємо, що українське квір-мистецтво відстає приблизно на 20 років в розвитку від вестерного. Варто зазначити, що періодизація у контексті розвитку квір-мистецтва є достатньо розпливчастою, тож це лише припущення, побудоване на спостереженні за часом настання «сексуальної революції» та загальним течіям мистецтва.

Важливо зауважити, що українське квір-мистецтво на сьогодні представлено не надто великою кількістю митців, принаймні таке, що є відомим та репрезентованим в ЗМІ та експонується в музейних установах, проте все більше квір-митців з'являється на арт-сцені. На сьогодні ми не можемо стверджувати, що робота повністю окреслює тенденції репрезентації у всіх квір-митців України, проте в межах даного дослідження нами опрацьовано роботи і творчі стратегії таких достатньо публічних митців, як: Михайло Коптєв, Анатолій Белов, Богдан Мороз, Влад Плісецький, артгрупа Celoe, Влад Шаст, Mutaphoria Lily, Anita Nemet, Aqualatex, Аліна Клейтман, АнтіГона, Оксану Казьміна, Бі Бі, Ян/Яна/Якус Бачинська/ий, Антон Шебетка, Аліна Копитця. Попри те, що роботи не всіх митців описані в цьому тексті, саме вони склали основу для дослідження тенденцій щодо репрезентації квір-ідентичності в українському мистецтві.

Наступні підрозділи розділені за центральними аспектами «квірності» в репрезентаційних дискурсах українського квір-мистецтва, які ми виділили у

процесі проведення дослідження, оскільки попри відсутність глобальних ознак, що мали б вказувати на квірність конкретної людини, існують патерни репрезентаційних дискурсів. Отже, нами були виокремлені такі узагальнюючі характеристики, як: а) андрогінність або фемінність; б) гіперсексуальність; в) множинна орієнтація; г) самопошкодження.

## **2.1. Андрогінність та фемінність, як заперечення андроцентризму та гегемонної маскулінності**

Цей підрозділ розглядатиме не конвенційні гендерні практики, що часто використовуються у квір-мистецтві, як засіб інакшування. Власне одним з ключових аспектів, що можна простежити, як патерн в Українському квір-мистецтві це часта відмова від гегемонних маскулінностей в репрезентації й відхід від традиційної гендерної презентації. Переважна більшість героїв в квір-мистецтві є радше фемінними або тяжіють до андрогінності. Звісно, подекуди маскулінність є частиною репрезентації, проте існує, як ідея «попри» маскулінний – попри уявлення щодо фемінності геїв; маскулінний – попри те, не є цисгендерним чоловіком, ну й, звісно, окреме місце в цьому контексті займає жіноча маскулінність, де очевидно простежується маскулінна та сильна, проте жінка. Прикладом маскулінностей, людей, що не є нормативно маскулінами можуть бути роботи з циклу «Ми тут були» створені Антоном Щebetко де продемонстровані військовослужбовці, які в нормативній культурі є частиною гегемонних маскулінностей, проте в повній амуніції з обличчями закритими ЛГБТК+ прапорами, або символами квір-спільноти на фоні зображень, що символізує їх приналежність, як до війська, так і до квір-спільноти, де друга частина ідентичності залишається непомітною (див. додаток А). Тобто квір-мистецтву абсолютно не притаманний образ гегемонної маскулінності, а радше фемінність та андрогінність. Попри це мусимо відмітити використання фалічних символів та прямого зображення фалосів, подекуди навіть як символів влади проте частіше

– як символ квір-сексу та використання його як один з універсальних символів сексу (позбавлення фалічного символу приналежності чоловіку). Так Аліна Копитця часто використовує у своїх роботах strapon як символ, щоб передати незалежність сексу від прописаного від народження гендерного маркера. Саме трансформації андрогінності та фемінності у цьому випадку визначає інакшість, тобто інакшість від патріархальної системи.

Можемо припустити, що однією з причин презентації переважно фемінних та андрогінних образів в роботах квір-митців є спроба знайти дихотомічність у квірності. Здається доречним винести це в наступну парадигму: *бути чоловіком – не бути жінкою, бути квір-людиною – не бути чоловіком*. Під описаною вище парадигмою маємо на увазі ідею дискурсивності уявлень про чоловіка та жінку, де не існує чіткого визначення, проте є перетин уявлень. Визначення, що описує цисгендерну жінку та чоловіка як дихотомічні поняття, що є більш очевидним. Т. Марценюк визначає ієрархічно гегемонну маскулінність як «маскулінність, що займає панівну позицію у певній моделі гендерних відносин» (Марценюк 2015, 5), тож є поняттям владного абсолюту, тоді коли фемінності притаманна сабмісивність та субординованість відносно маскулінності. Квір-людина (враховуючи її пригнічене у патріархальному суспільстві становище) є тією, що існує в дихотомічній залежності, де являє собою того, хто не є цисгендерним чоловіком (саме в гегемонічному абсолюті). Проте, крім цього, можемо припустити, що фемінність являє собою не лише визнання власного «підкореного» становища, проте й навмисне визначення себе на запереченні рис пригноблювача: патріархального та гегемонного чоловіка.

Важливо зауважити, що гегемонна маскулінність є майже недосяжним ідеалом, проте чоловіки в більшості намагаються симулювати її прояви, здобуваючи владу крізь «атрибутивне використання засобів її репрезентації» (Боровцова 2012, 140), таким чином вони стають в позицію співучасті та отримують інституційні привілеї.

Перш, ніж перейти до аналізу патернів заперечення маскулінностей в українському мистецтві, мусимо визначити набір практик та рис, що є ознаками «справжнього» чоловіка в вестерному контексті. Питання того, хто такий ідеал чоловічності, повставало в багатьох дослідженнях. Однією з популярних думок є ідея, яку сформулював Р. Бренон. Згідно з його аналізом, визначними рисами маскулінності є:

- 1) «без бабства» («no sissy stuff») – все, що є типово фемінним, визначається, як вороже для чоловіків;
- 2) «великий бос» («the big wheel») – «справжній» чоловік повинен бути конкурентоспроможним та випереджати інших;
- 3) «міцний дуб» («the sturdy oak») – чоловік повинен бути сильним та відмовитись від будь-яких проявів слабкості: фізичних або емоційних;
- 4) «задай їм перцю» («give'em hell») – чоловік повинен бути тим, хто проявляє фізичну силу на практиці, тобто проявляти насилля та бути готовим нанести фізичні ушкодження (цит. за Коннелл 2003).

Вестерна ідея маскулінності з часом була доповнена Д. Левантом, новими параметрами стали гомофобія та прийняття деперсоналізованої сексуальності, тобто тієї, що не пов'язана зі стосунками (Кон 2008) Тобто інакшування відбувається не лише як вибір індивіда, проте як вибір групи, оскільки вже самі критерії гегемонно-маскулінного чоловіка вимагають від нього бути гомофобним і відстороненим від квір-спільноти. Крім того, важливим аспектом в дослідженнях маскуліностей зазвичай є умовні недоліки та/або позитивні аспекти, що характеризують маскуліну поведінку. У статті Борцової М. С. наведені декілька з них: «Низький рівень емоційного інтелекту, екстернальність, невміння поступатися «...» агресивне, авторитарне, егоїстичне ставлення до людей» (Боровцова 2012, 142).

Загалом фемінність та агендерність існували як ключові характеристики квір-людини достатньо тривалий період часу. Можна припустити, що це бере свій початок у суспільному приниженні сабмісивних партнерів в ЧСЧ стосунках, оскільки приймаюча позиція в сексі асоціювалась з жінками та/або

приниженням, проте з часом асоціювання з фемінністю стало не лише способом образ з боку гетеронормативних спільнот, проте способом самопрезентації спільноти себе. Фемінність простежувалась як в лексиконі, що використовували ЧСЧ представники, називаючи себе «schwestern» (переклад з німецької «сестри»), коли займались секс роботою наприкінці 19-го століття в Берліні, або змінюючи займенники на жіночі, коли послуговувались мовою Поларі в Британії 20 століття. Проте сучасна асоціація фемінності з гомосексуальністю насамперед пов'язана з драг-шоу, що стали мистецтвом квір-спільноти 20 століття й продовжують бути популярними й сьогодні. Драг є кросс-дрес практикою, де переважно чоловіки створюють гіперболізовано фемінні образи й відтворюють певну виставу або співають пісні: залежно від мети.

Однією з найбільш очевидних тенденцій у фемінізації та андрогізації репрезентацій квір-ідентичності є макіяж та одяг. Як приклад можемо навести перформативне мистецтво Михаїла Коптева: він є модельєром, перформером та одним з найвідоміших квір-митців України, що почав свій шлях ще в 1990-х роках. Більшість показів-мод під його керівництвом проводились цирком еротичної моди «Орхідея», що включали елементи кросдресингу. Особливо характерним було те, що моделі-чоловіки переважно виходили на подіумі в спідницях, сукнях або різному андрогінному чи фемінному вбранні (Dmytryk 2022). Важливо зауважити, що відображена у творчості М. Коптева фемінність теж не є «стандартною», так деякі аспекти фемінності як-то макіяж або одяг тут гіперболізовані, тоді як інші – викривлені. Наприклад, оголеність у випадку фемінних образів переважно тяжіє до сексуалізації, проте тут відтворює дещо зворотний ефект, відкриваючи ті частини тіла, що не вписуються в ідею «сексуального»: статеві органи, живіт, паралельно прикриваючи груди, або демонстрація їх, що не вкладається в канон привабливості (див. додаток В). «Зала була повна [...]. Це було жахливо: розмальовані оголені тіла моделей, роги, хвости, котячі шкури на тілах хлопчиків та дівчаток. Але понад усе мене ввело в ступор те, що моделі були

не зовсім здорові. Одні – з обличчями даунів, інші – з явними психічними відхиленнями. Але коли показ завершився, зал аплодував стоячи. Люди кричали, наче божевільні» (Luhansk's ART and FACTS), – таким чином згадує свій досвід спостереження за перформансом Тетяна Літман (її свідчення згадується в статті віртуального музею «Luhansk. Arts & Facts»). Представлені М. Коптевим образи відтворюють заперечення гендеру як стійкої константи, навіть акцент на фемінність є спробою відійти від бінаризму, оскільки сама фемінність через власну позицію низькості в патріархальному суспільстві є більш гнучкою.

Не менш цікавим з позиції відходу від традиційних маскулінностей є творча практика Анатолія Белова. Митець працював та працює в різних видах мистецтва: він продукував графічні роботи, кіно, музичні перформанси, музику, тексти, навіть зазначав, що працює для тексту, який потім було б можливо перетворити на графічний роман (*Limited Clubbing*). Тенденція щодо відходу від маскулінності існує в різних типах продукуемого ним мистецтва, один з яскравих прикладів – пісня «Транссексуал», створена Анатолієм Беловим та Георгієм Бобанським в межах гурту «Людська подоба». У ній напряду йдеться про перехід від маскулінності до фемінності шляхом використання типово жіночих атрибутів краси: «Лак для волос, туш для ресниць, помада для губ і ти не лесоруб» (Людська подоба 2012). При цьому ми можемо помітити, що йдеться не про гендерність як таку, а як про відхід від стереотипно чоловічої роботи «лісоруба», до відходу від маскулінності. Ще одним цікавим прикладом в роботах цього ж автора є серія робіт «*Бажання, бажання...*» (2009) (ЗБОКУ), що поєднує фотомистецтво та графіку. Тут автор демонструє тіло чоловіка, що стоїть оголений поруч з роботами А. Белова. Характерним аспектом пластики тіла в цьому випадку є вигин та нестійкість фігури, що притаманна висвітленню фемінного тіла, але тут стає медіатором передачі квірності людини, що знаходиться перед нами. А ще у 2007 році, в циклі робіт «Ми не маргінали» одним з атрибутів декількох зображених чоловіків стають сережки та інші типи пірсингу у вухах та помада на

губах (ЗБОКУ). Подібний приклад використання елементів фемінності є і у візуальних образах в його найвідомішому мистецькому проєкті «Секс, лекарственное, рок-н-рол»: частина гомосексуальних чоловіків у відео зображені з довгим волоссям, макіяжем та нафарбованими нігтями (Belov 2014).

Проте, в контексті робіт Анатолія Белова важливо зауважити: попри те, що присутня фемінізація та/або андрогенізація частини героїв, це не є загальним правилом, оскільки інші персонажі творів можуть виглядати достатньо нормативно. Вважаємо, що це є одним з методів боротьби зі зазначеним в цьому розділі стереотипом щодо фемінності всіх гомосексуальних чоловіків, а визнанні їх радше різноманітними. Тим не менш, попри різноманітність образів чоловіків в «Секс, лекаственное, рок-н-рол» цікавий акцент зроблено на завершення відео. Головний герой виглядає маскулінно, проте його образ дещо фемінізовано завдяки одягу з масивним леопардовим елементом на плечі, а також макіяжу, що не є яскравим, проте помітним глядачеві (на кшталт навмисно сильно запудреного обличчя та тональної основи), також у його вухах знаходяться прикраси. Він цілує в губи іншого чоловіка, обличчя якого теж дещо змінено макіяжем. Тобто попри наявність персонажів з іншою гендерною презентацією у центрі уваги два персонажі, зовнішності яких є не традиційно маскулінною, а андрогінізованою та/або фемінізованою.

Наступним патерном квір-мистецтва у контексті репрезентації гендерності є те, що це мистецтво часто працює з жіночою оголеністю, проте подає тіло жінки не як об'єкт, що притаманно більш мейнстримному погляду на сексуальність в мистецтві, а суб'єкт (Чеплик 2009). Попри те, що абсолютна більшість мистецьких робіт, що зображають оголене тіло, зображають жінок, переважно вони не є дієвцями, а ніби статичним натюрмортом, готовим для споживання поглядом чоловіка. У таких роботах саме чоловік виступає головною дійовою особою, навіть попри те, що він часто знаходиться поза кадром; ми можемо простежити його (чоловіка) погляд в картині та її

компонуванні (Khan Academy). Для квір-мистецтва характерно те, що тіло жінки не пасивне, а завжди знаходиться в динаміці. Воно до певної міри відмовляється від чоловічого погляду, робить цей погляд іншим, що вже не здатен об'єктивізувати і є пасивним спостерігачем. Тобто тіло в цьому випадку виступає активним дієвцем, навіть попри власну оголеність. Отже, ми бачимо, що активну роль у творах переймає жінка та її фемінність, що відкидає власну сексуальність та тілесність, а не відтворює патерни маскуліної презентації. Можна сказати, що квір-мистецтво є простором емансипації та десексуалізації жіночого тіла шляхом демонстрації його в русі та сексі.

Аргументуючи такий аспект гендерності у творах квір-мистецтва можемо навести декілька прикладів. Вже описані раніше перформанси цирку провокаційної моди «Орхідея» є прикладом репрезентації фемінності крізь візуальний код у вигляді косметики, одягу й мови тілу, проте крім цього вони демонструють оголене фемінне тіло поза концептом споживацтва. Навпаки, моделі перформансу тут не є еталонно гарними та пасивними, а радше фріками, що є активними дієвцями в шоу, де тепер погляд на оголене тіло є пасивнішим, ніж саме тіло. Більш того, моделі активно взаємодіють з публікою, репрезентуючи оголене та фемінізоване тіло як суб'єкт взаємодії.

Другим прикладом є твори мисткині АнтіГонни, що працює в жанрі порно-жахів. У більшості її робіт бачимо експеримент над власним тілом, що ще сильніше додає тілу суб'єктності, оскільки вона як мисткиня виконує подвійну функцію: виступає, як суб'єкт та погляд на суб'єкт крізь камеру, не залишаючи простору для чоловіка, що «споживатиме» її оголеність.

Крім того, необхідно згадати Монро, Аквалатекс та інших драг-перформерів, що відтворюють гіперболізовано жіночі образи на сцені. Чеплик О. В. стверджує, що драг-перформанс несе в собі значно глибше сенсовне навантаження, оскільки уможливорює відсторонений погляд навіть на фемінність і існує як маскарад трансгресивної жіночності в межах чоловічого перформансу, ставить жінку як носія фемінного коду в іншості відносно самої себе, створюючи ефект іншості для іншого.

Вираження гендерної інакшості є одним з найпоширеніших патернів репрезентації квір-ідентичності в межах робіт розглянутих нами в цьому дослідженні. Гендерність в квір-мистецтві переважно виражається у вигляді андрогізації або фемінізації образів, що досягається завдяки експлуатації та переосмисленню гендерних стереотипів в поведінці та зовнішності

## **2.2. Перформативність самопошкодження: самокаліцтва як передача квірного досвіду**

У цьому підрозділі ми говоритимемо про практики демонстрації самопошкодження як один з патернів репрезентації квір-людини в мистецтві сучасної України. У даному випадку ми послуговуватимемось припущенням, що самопошкодження в цьому мистецтві є не лише естетичною практикою, проте відтворенням знаку певного насильства та страждання, тож надалі розглянемо функціонування насильства в мистецтві й спробуємо продемонструвати особливості саме самопошкодження, як засобу квір-мистецтва України.

Варто почати з того, що насильство як таке в мистецтві є достатньо розповсюдженим патерном, особливо якщо ми говоритимемо про сучасне мистецтво. Зазвичай його мета полягає в провокуванні емоцій та переосмисленні моральності глядача та суспільства загалом. Не завжди, проте достатньо часто це є відгалуженням активістського та соціального мистецтва, що працює як соціально-політичний коментар, який проблематизує події, соціальну нерівність тощо.

У книзі «Насильство, Страждання та Естетика» (переклад з англ. "Suffering, Art, and Aesthetics") Ф. Курасава описує те, як зображення, що не зображають насильство напряду, проте страждання як наслідок насильства, навіть достатньо віддалені, потенційно викликатимуть у спостерігача сильні переживання та змушуватимуть переосмислювати власну відповідальність за страждання іншого (Kurasawa 2014). Тобто насильство та страждання як такі

в мистецтві мають на меті простимулювати емпатію та змусити глядача відчувати біль іншого, проасоціювавши себе з тим, кого зображено, або принаймні визнати реальність цього болю (Kurasawa 2014). Порушення табу часто виступає засобом для досягнення цієї мети та виклику шоку, обурення та сорому, тобто виходу за межі «дозволеного» в сучасному мистецтві є спробою розхитувати межі сприйняття дійсності випрацюваного в нас культурою та суспільством, а також «здорового глузду», що диктує норми сприйняття глядачем дійсності; порушенням табу в цьому випадку виступатимуть різноманітні аспекти, включно з самопошкодженням, що є «не природнім» типом насилля, оскільки заперечує базове уявлення щодо бажання життя, а також змінює дискурс з насильства, як дії, що спрямована на іншого до дії, що спрямована на себе та виступає саморефлексійним визначенням себе, як «іншого». Таким чином можемо припустити, що самопошкодження є актом самоінакшування, чим порушує табу дискурсів щодо насильства.

Додатковим важливим аспектом відтворення насильства в мистецтві є контраст трансгресивності та естетики, як патерн посилення моментів інтенсивності (переживання мистецького досвіду подібно до епіфанії). Тобто в цьому випадку мистецтво балансує на межі естетичного задоволення та порушення табу для підкреслення та посилення ефекту впливу на людину крізь контраст краси та певного жаху/страждання (Heinich 2014). Саме крізь мистецький дисонанс автори також часто намагаються завоювати увагу глядача, використовуючи спектакулярність насильства для актуалізації болючих питань й підвищення уваги глядача на проблему через неможливість ігнорування. Прикладом проблематизації крізь біль в західному квір-мистецтві можемо назвати Кетрін Опі, що у своїй роботі «Автопортрет/Вирізання» демонструє власну спину на якій вирізана картина квір-життя, що попри невинність та легкість самого малюнку є дуже виразною через засоби її створення (Orie 2018).

Самопошкодження, як навмисне нанесення фізичних ушкоджень собі, як вже зазначалось вище, є одним з найвищих рівнів подолання межі між

естетичним досвідом та порушенням табу в мистецтві; часто така практика викликає вищий рівень емоції зокрема через те, що транслює не лише страждання як такі, проте пряму жертовність. Визначаючи самопошкодження в контексті нашого дослідження, мусимо зазначити, що ми говоримо про самопошкодження (самокаліцтво) не лише, як про практики безпосереднього нанесення порізів, побиття тощо, а також про деструктивні практики: алкоголізм, вживання наркотиків, небезпечна сексуальна поведінка тощо. Важливо зауважити, що хоча самопошкодження в мистецтві переважно є перформансом, у якому митець сам наносить собі певні пошкодження, проте це не завжди відповідає дійсності. Принаймні, в українському квір-мистецтві домінує демонстрація самопошкодження як акту, що вчиняє модель/актор митця, розкриваючи свою ідентичність, хоча тенденція до перформативного самопошкодження митця самим себе також видається достатньо виразною.

Варто зазначити, що глобально специфіка самопошкодження полягає в тому, що переважно твори розповідають про насилля над іншим, репрезентують стосунки між людьми та структурами як акт насильства над кимось, передають конфлікт з позиції опису дійсності. Самопошкодження має радше рефлексивний характер, де ми не бачимо знуцання когось над іншим, проте можемо простежити переживання «іншого» у зв'язку з певним насильством. Тобто ми говоримо про подібні патерни в репрезентації, як про спробу передати емоційний біль крізь фізичне, матеріалізуючи його. У цьому випадку самопошкодження — це об'єктивний біль, що виступає, як медіатор передачі емоцій та переживань самоусвідомлення себе як іншого та переживання відторгнення суспільством через вимушеність «виходу з шафи».

Власне самопошкодження тут є рефлексією на інакшування та демонстрацією інакшості, оскільки навіть сам акт самопошкодження не є чимось нормалізованим. Спрямоване проти себе насильство, що, як і становище квір-людини, є табуваною частиною реальності. Тобто додатковим аспектом репрезентації у практиці самопошкодження є табуваність самої практики безпосередньо, оскільки вона асоціюється зі

слабкістю та психіатричною нестабільністю, що є великим табу для гетеронормативного суспільства.

У цьому контексті також зазначимо, що самопошкодження є не лише мистецьким засобом, проте й тілесною практикою притаманною ЛГБТК+ ком'юніті. Дискримінація та інакшування ЛГБТК+ людей призводить до підвищених ризиків серед них суїцидальної поведінки, схильності до залежностей та самопошкоджень (Rolls-Bentley 2024), які стають засобом боротьби з емоційним болем. Таким чином варто наголосити, що розглянутий тут феномен є не лише мистецькою практикою, проте відтворенням дійсності; тобто тут квір-людина демонструє наслідки власного емоційного болю, переносячи його на фізичний в автентичний метод. Це у свою чергу змушує глядача рефлексувати у зворотному порядку: розглядати спершу фізичний біль як щось більш об'єктивне та переживати його на емоційному рівні, як біль іншого.

попр и те, що це є класичним мотивом, самопошкодження є не лише прямим відгуком на суспільне неприйняття та інакшування, але й часто виступає рефлексією над неприйняттям себе та власної тілесності/ідентичності. Подекуди саме практики самоушкоджень репрезентують переживання гендерної дисфорії.

Однією з найвідоміших українських мисткинь, що працює з практиками самопошкодження, є АнтіГонна. У своїх роботах вона досліджує проблеми страхів, насильства, смерті, сексуальності; переважно її роботи представлені у вигляді відеоарту, який вона поєднує з музикою, VR, фотографією і тп (AntiGonna 2024). Мисткиня є винахідницею такого жанру артпорно як порножахи, що є поєднанням порнографії та жахів. З позиції закладання сенсів сама мисткиня описує цей жанр наступним чином:

*«Порножахи — це не провокація заради провокації й не спроба полоскотати нерви досвідченій публіці з метою заробити ім'я та гроші на «модних» нині темах. Порножахи — це та дійсність, у якій ми всі з вами живемо, але боїмося усвідомити це. ... Я роблю антипропаганду*

*насильства, — розповідає Оксана, коли йдеться про насильство у її творчості. — Ці жести антипропаганди мають бути максимально жорстокими, треба, щоб глядач розумів, що це дійсність, а дійсність — це повсякденне насильство» (Artslooker).*

Найбільш демонстративною роботою в контексті самоушкоджень моделі можемо назвати її короткометражний фільм «Прозора шкіра» (2020) де головний герой, роль якого виконав Нікіта Кадан, переосмислює ідентичність та карає власну маскулітність, наносячи собі порізи (AntiGonna 2024). Він проводить ножом по обличчю та соскам та ніби намагається вплинути на власну тілесність, або висловити протест проти неї, фізично вирізати та змінити (див. додаток В). У цьому випадку медіатором виступає актор, проте навіть частіше мисткиня саме стає об'єктом власної творчості. Так, в одній з робіт циклу «Київські порно-жахи» вона обливається спиртом, стоячи оголеною на снігу, симулює біль, агресію та відтворює певну ритуальну дію, а в роботі «Ніж у п\*зді» демонструються кадри, у яких вона вставляє гострий ніж у власний вагінальний отвір (див. додаток Г). Саме в останній названій роботі ми можемо простежити саморефлексійний аспект самопошкодження в мистецтві, оскільки в інтерв'ю стосовно виставки АнтіГонна стверджує, що це не лише було відтворення дії для демонстрації зовнішнього насильства, а відтворення її власного досвіду самопошкоджень з дитинства, що було пов'язано з переживанням аб'юзивної поведінки з боку бабусі та матері, а також відчуття відсутності контролю над власним життям, де її змушували робити те, що вона не хотіла, хоча це вимагалось суспільно (Заборона медіа 2020).

У контексті самодеструктивної поведінки варто згадати роботи Анатолія Белова. Наприклад, у «Секс, лекарственное, рок-н-рол» (2013) митець говорить про хаотичну сексуальну поведінку головного героя як способу виходу з аб'юзивних стосунків. Крім Анатолія Белова, про хаотичні сексуальні практики також говорять перформанси Міхаїла Коптева, проте в його випадку вони також пов'язані зі вживанням наркотиків та алкоголю, що відбувається,

як на його перформансах, так і демонструється в фільмі знятому про його перформанси під назвою «З любов'ю, Коптєв» (2023).

Попри те, що практики самопошкодження не є настільки популярними, принаймні у вигляді нанесення собі більш конвенційних тілесних ушкоджень, вони є достатньо яскравими, оскільки виражають не лише рефлексію над ідентичністю та власною інакшістю, а рефлексію на насильство викликане інакшістю, що робить це релевантною та яскравою варіацією передачі досвіду.

### **2.3. Порнографічність та еротизм, як засоби репрезентації: гіперсексуальність, як символ квірності в соціальному уявленні**

У цьому підрозділі ми розглянемо специфіку репрезентації сексуальності у квір-мистецтві як ознаку інакшості. Переважно звертатимемо увагу не на питання сексуальності як частини дискурсів стосовно сексуальних орієнтацій, а на такі аспекти: відображення у квір-мистецтві гіперсексуальності, полігамності, кінків та фетишів, проституцізації, викривленість в уявленні про сексуальність, порнографічність, небезпечну сексуальну поведінку (що частково перетинається з попереднім розділом), секс та жорстокість. Одразу варто зауважити, що квір-культура є такою, що безпосередньо пов'язана з сексуальністю, оскільки розглядається гетеронормативним світом саме крізь сексуальність та сексуальну поведінку в першу чергу, оскільки всі інші ознаки квір-ідентичності формуються, як наслідок інакшування саме за ознаками сексуальності/романтичності або гендерності, що також часто сприймається крізь сексуальні практики або тілесність; тож цей аспект репрезентації є особливо важливим для репрезентації квірності, як такої.

У своїй роботі «Секс на публіці» (1998) Берлант і Ворнер стверджують, що однією з особливостей гетеронормативності в сексуальності є «інтимність». Гетеронормативність є частиною простору, вона присутня в популярних, політичних і правових дискурсах, що легітимізує її

єдиноправильність та підтримує продовження гегемонної національної гетеросексуальності. Згідно з їхніми ідеями, варіацією порушення концепції інтимності щодо сексуальності є квір-контркультурою, де люди виходять з простору приватності, а переходять в публічність, порушують гетеросексуальну гегемонію. Квірна сексуальність у вигляді контркультури характерна також відсутністю прямої прив'язки до інститутів сім'ї, шлюбу та фінансового аспекту, що переглядає стандартні соціальні уявлення та розширює простір для сексуальності (Berlant 1998). Публічність сексу та інтимності у квір-контексті є проявом протесту та демонстрацією альтернативного способу сприйняття сексуальності як виключно приватного, оскільки приватність сексу якраз говорить про його нормативність та інституційність. Саме інтимність гетеронормативної сексуальності є найбільш публічним явищем, оскільки вона не демонструється, бо не потребує соціального коментаря і толерування, залишається непомітною на відноті, оскільки є очікуваним патерном поведінки. Квір-контркультурність практично проявляється в різноманітних просторах, включно з мистецькими, де квір-опозиційність повстає самопорнографізацією та еротизацією квір-людьми в себе в мистецтві.

У цьому підрозділі ми зокрема послуговуватимемось порно-теорією, оскільки до певної міри можемо говорити про порнографічність майже всіх мистецьких практик, що описано нижче. Ці практики вписуються в визначення порнографії, яким ми послуговуватимемося для нашого дослідження: «Натуралістичне зображення статевого життя в живопису, літературі, кіно, фотографії тощо; твори, що містять таке зображення» (УКРЛІТ).

Згідно з працею Лінди Вільямс, сексуальність в порнографії несе в собі статус візуальної істини, особливо коли йдеться про створення відеоконтенту. Вона є частиною владної системи, що займається врегулюванням владної системи: формує та пригнічує сексуальність. Проте важливо зазначити, що згідно порно-теорії порнографія є не лише капіталістичним продуктом, що

націлений на задоволення чоловіків (що часто є критикою порнографії частиною феміністичного руху), а є радше медіатором, що може ідентифікувати нестабільність влади, кризи маскулінності й амбівалентності задоволення під час сексу. Тобто порнографія в цьому випадку може виступати, зокрема, як яскравий ідентифікатор культурних змін й бути їх відображенням (Williams 1989). Це призводить нас до думки, що квір-порно також або відображає зміни, або принаймні прагнення до них.

Дмитрик Олена у своїй праці «Крім норми: мистецьке сексуальне/гендерне інакомислення та ненормативні утворення в Україні» (переклад з англійської: «Aside from the Norm: Artistic Sexual/Gender Dissent and Nonnormative Formations in Ukraine») вказує на те, що в українському контексті в період після здобуття Україною незалежності секс-індустрії, зокрема порнографія, різко почали зростати в кількості, зокрема, мистецьких матеріалів, що послуговувались порнографічними елементами для створення ефекту «шокової терапії» (Dmytryk 2022). Тобто можемо вивести для себе умовну «формулу дослідження», де порнографія та її специфіка з одного боку є гіперболізованим відображення культурних та соціальних аспектів часу, а з іншого – засобом для посилення емоцій глядача в мистецьких практиках.

Важливо одразу зауважити, що еротизм тою чи іншою мірою притаманний всім митцям української квір-сцени, з тих кого ми вже обговорювали – Михайло Коптев та АнтіГонна, проте також Аліна Копиця, Аліна Клейтман, Аніта Немет, Анатолій Белов і тп, тією чи іншою мірою працювали з ненормативною сексуальністю у власних творах.

Михайло Коптев сам визначав себе як перформера та свою роботу наступними словами: «Я багатошаровий пиріг протиріч. Одним словом про мене не скажеш. Модельєр я чи стриптизер? Я працюю на стику жанрів» (Bird In Flight 2018). Тож він описує власну творчість як принаймні еротизовану. Специфіка шоу полягає в тому, що перформери зазвичай є оголеними та демонструють власні геніталії, паралельно взаємодіючи між собою, а подекуди практикуючи певні аспекти сексуальних практик прямо на сцені. Тут

ми можемо побачити одразу декілька патернів відтворення не-гетеронормативної сексуальності, серед них: публічна сексуальність, полігамність, проституїзація (сам М. Коптев говорить про те, що частина його моделей є секс-працівницями/ками, а також називає власну аудиторію та треш-моделей «повіями» на шоу та в інтерв'ю) й гіперсексуальність, як така, оскільки моделі взаємодіють між собою та з гостями таким саме сексуальним чином.

У контексті репрезентації табуїрованої сексуальності також варто розглянути концепцію «активістського порно», що виникло, як наслідок порно-воєн в період другої хвилі фемінізму в західних культурах; активістське порно зазвичай розглядається, як відгалуження арт-порно та має на меті передачу політизованих чи гостросоціальних питань крізь естетичні практики та саморефлексійний підхід. У такого типу порнографії демонстрація сексуального акту та тіла є радше полотном для передачі певних ідей або трансляції іншої оптики крізь демонстрації тілесних та сексуальних практик. У цьому контексті розглянемо вже згадану нами мисткиню АнтіГонну, що працює в жанрі порно-жахів. За словами мисткині, порно в цьому випадку є лише медіатором, тоді як найважливішою частиною виступають жахи, що мають підкреслено передати насильство, що існує в суспільстві (Your Art 2021). Проте саме ефект жахливості підкреслено високочутливим процесом сексуального досвіду, який не підкреслює та проблематизує насильство, що переживає людина в повсякденні.

У жанрах активістського порно також працюють Оксана Казьміна, Аліна Клейтман, при тому часто створюють колективні твори мистецтва, тож мусимо визнати, що їхні підходи в цьому достатньо близькі. Винятком є АнтіГонна з її втіленням ідеї сексу, як акту насильства, що також простежується в Аліни Клейтман, тоді як Оксана Казьміна радше тяжіє до образу сексу як єднання з собою та природою, проте не з іншими людьми. Попри відмінності, згадані жанри часто працюють паралельно в одному фільмі, або змінюються залежно від творів.

Ще однією важливою мисткинею, що працює з темою сексу та демонструє ненормативну сексуальність у своїх роботах, є Аліна Копиця; наприклад, в роботах «Service» (2017), «The Lady with the Dog» (2021), «Nice Evening with a Pink Garden» (2022) та «Ляльковий Будинок» (2016). Більшість робіт авторки виконано у текстильній техніці, проте для мисткині існують також альтернативні способи репрезентації сексуальності, так одна з таких робіт – перформанс-гра, з промовистою назвою «Plug-it» (2014). Цей перформанс А. Копитці імітував пошуки «другої половинки», перформативна гра відбувалась наступним чином: на різних людей були надягнуті деталі, що імітували пеніси та вагіни, де кожна деталь унікально підходила лише до однієї іншої й учасники повинні були знайти відповідник, поки їх очі були зав'язані (Червоник 2020). Конструкції в перформансі «Plug-it» (2014), до певної міри є подібними за закріпленням та сенсом до страпонів, проте в цьому випадку конструкція передбачає симуляцію пенетрації, а не її реалізацію. Що особливо цікаво в цій роботі, це те, що вона лише симулює секс, проте робить його хаотичним та публічним, оскільки люди намагаються знайти відповідник своїй деталі, взаємодіють з багатьма іншими учасниками. Сексуальність в цьому випадку є квірною та позбавленою приватності (див. додаток Г).

До подібних патернів публічної сексуальності Аліна Копитця звертається також в роботі «Twinning» (2021), реалізованій спільно з її партнером Коко Шварц (вони/їх) (Secondary archive 2022), де вони відтворюють публічну шибарі сесію, упродовж якої зв'язують одне одного, наприкінці залишаючись зв'язаними. Специфічно, що в цьому випадку на мисткині також імітація страпона, проте (що характерно саме для цієї роботи) це лише гра з виходом за межі гендерної забарвленості сексу, оскільки персонажі знеособлені білими костюмами, що закривають навіть обличчя. Не менш цікаві й роботи виконані в формі текстилю, наприклад робота «Мій алфавіт» (2019), що збрала фетиші, кінкі та сексуальні практики на кожному літері абетки. Мисткиня переважно працює з темою сексуальності, тож в її арсеналі роботи, що демонструють її найрізноманітнішим чином. Проте

центральною характеристикою творчості залишаються наступні аспекти: як говорить сама мисткиня, все що вона зображує, це секс та практики, що виконують за згоди; роботи є секс-позитивними, тож в них не йдеться про певну критику чи засудження фетишів, що демонструються; роботи мають в собі певний вуаеристичний характер; секс тут переважно не є конвенційним та гетеронормативним.

У випадку робіт Анатолія Белова ненормативна сексуальність проявляється в публічній оголеності, як-то в роботах «Бажання, бажання» (2009) де оголений чоловік позує в публічних місцях для фото біля графічних робіт А. Белова (див. додаток Д). Крім того, цікавим прикладом ненормативної сексуальності в його творах є неетична полігамія, описана в сюжеті фільму «Секс, лікарственносє, рок-н-рол» (2013), де описується сюжет страждань чоловіка через те, що його коханець не цілується з ним, оскільки має дівчину та принципи.

У цьому контексті можемо прийти до висновку, що у квір-мистецтві неконвенційність практик демонстрації сексуальності є одним з центральних патернів відображення ідентичності іншого, і що ця порнографізація насправді працює на підсилення залученості глядача. У численних інтерв'ю мисткині та митці підкреслюють, що мають секс-позитивне коло спілкування, і для них абсолютно іншою сприймається власна ідентичність у контексті нормативного соціуму, що й спонукає їх до створення робіт таким чином, розкриваючи свою персональну інакшість, щоб перейти межу та відобразити їх реальність сексуальності та зруйнувати нормативність в гетеронормативному суспільстві.

#### **2.4. Бісексуальний шик: експериментальність та плюралізм ідентичностей квір-людини**

Ще одним розповсюдженим патерном відображення квір-ідентичності є зображення людини і її зацікавленість в більш, ніж одному гендері. Це питання

частково розкриті в попередньому розділі, проте є достатньо масштабним явищем, що не завжди демонструє саме сексуальну взаємодію, а часто романтичну чи еротичну. Тож вважаємо за потрібне проговорити аспекти цього феномена в окремому розділі. В цьому контексті ми говоримо про такі сексуальні пансексуальні, бісексуальні, омнісексуальні ідентичності. Крім сексуальних орієнтацій, нас в цьому контексті також цікавлять романтичні орієнтації; тобто для нашого дослідження буде релевантна людина, що є гомосексуальною, але біромантичною, або пансексуальною, проте гоморомантичною. Вибірку дослідження складатимуть роботи, що відображають сексуальний та/або романтичний потяг до двох або більше гендерних ідентичностей. Всі ці ідентичності ми об'єднаємо в категорію *множинної орієнтації* (у цьому випадку вживатимемо слово саме «орієнтації», оскільки, як вже було зазначено раніше, в цьому дослідженні ми розводимо поняття сексуальної та романтичної орієнтації). Варто зауважити, що в опрацьованій нами літературі подібного визначення не зустрічається, зазвичай множинні орієнтації описується як бісексуальність, що ми вважаємо некоректним, оскільки бісексуальність є однією підкатегорією цього поняття та в цей період часу має стабілізовану дефініцію в межах ЛГБТК+ дискурсів.

Важливо зазначити, що феномен репрезентації множинної орієнтації є не лише частиною квір-мистецтва, проте часто виступає частиною гетеронормативної культури, стає частиною так званого *бісексуального шик*. Його можна визначити як популяризацію множинних ідентичностей, експериментального кінку та/або фетишу, тобто чогось, що відтворюється як розвага, проте не виражає себе як дещо поведінкове. Іншим варіантом визначення буде тренд на «бісексуальність», коли масова культура активно просуває гомоеротизм або натяк на гомоеротизм в контексті гетеросексуальних стосунків. Таке загравання з гомоеротизмом є радше не презентацією квір-стосунків, проте квір-бейтингом — маркетинговою стратегією, що залучає представників ЛГБТК+ спільноти, створює враження приналежності до квір-спільноти персонажів. Тобто загалом можемо говорити

про притаманну гетеронормативному суспільству фетишизацію квірності у вигляді активної демонстрації натяків на множинну орієнтацію, проте радше як практику, а не як спосіб життя. Через активне використання окремих візуальних знаків з натяком на таку квірність мусимо ще раз наголосити на дослідження нами множинних орієнтацій саме в межах квір-дискурсів.

Попри відверту фетишизацію гетеронормативним суспільством, множинна сексуальність яскраво виражає інакшість, оскільки заперечує дихотомічно виражену ієрархію гомо та гетеро, а також демонструє гнучкість ідентичності, про яку говорить квір-теорія. Одразу визнаємо, що в цьому підрозділі ми радше досліджуємо патерн, аніж засоби його репрезентації, оскільки вони є достатньо типовими. Демонстрація поцілунків, сексу, інтимності з людьми більш ніж одного гендеру (тримання за руки, обійми), може бути частиною перформансу, фільму, фотосесії тощо. Зазвичай демонстрація множинної орієнтації також перетинається з немоногамністю, оскільки саме крізь неї транслюється потяг до більш, ніж однієї, людини. Загалом кожен квір-митець України, яку/якого було згадано в даному дослідженні тією чи іншою мірою торкався практик множинного потягу, відтворюючи поцілунки, торкання тощо.

Загалом саме множинні орієнтації є достатньо дискусивними щодо саморефлексивності, оскільки ми можемо виходити з двох припущень: а) множинність позначає гнучкість та втілює концепцію квір-кохання; б) множинна орієнтація є наслідком гетеронормативної популяризації бісексуальності, як кінку.

Інакшість квір-ідентичності в українському квір-мистецтві має декілька типових патернів, що перетинаються між собою й складають картину переживання квір-досвіду як ненормативного сексуального, гендерного та романтичного. Проте це несе руйнівний характер, відображає проблематичність і самопошкодження. Загалом подібне сприйняття квірності існувало, ще від зародження квір-арту як такого, так вже згадана раніше мисткиня Кетрін Опі багато працювала з самопошкодженням та кінк

практиками ще в період 1990-х, а Клод Кауні почав експериментувати над гендерністю в межах свого мистецтва ще в період початку ХХ століття. Артпорно почало продукуватися в період 1980-х, проте (що характерно), в українському контексті ці практики набувають більше етнічного забарвлення та відтворюються з певним запізненням, що робить їх менш сміливими відносно контексту, проте більш технічними.

**Висновки до розділу.** Центральним парадоксом квір-мистецтва є те, що його розквіт та розвиток не є маркером більшої відкритості суспільства, натомість більшої свідомості окремих категорій населення стосовно того, що їх було віднесено в категорію «інших». Квір-мистецтво існує завдяки вибудовуванню суспільством уявлень про певні соціальну норму, що закладає стандарти поведінки, тому знаходиться в дихотомічній залежності від нормативності як такої, оскільки тільки у випадку нормативності може вийти за її межі.

Квір-мистецтво прагне до денормалізації, до постійного продукування змін та персональної, ідентичнісної інакшості як кінцевої мети; воно насправді є актом дуже політизованим, що породжує прагнення до різноманіття та рівності водночас в найрадикальніших проявах обох понять (Лоренц 2012). Це вимагає не лише розв'язання проблем, а також переосмислення тих питань, що попередньо були закриті, проте не пропрацьовані до кінця. Тобто в цьому контексті квір-мистецтво існує з одного боку як акт заперечення стандартного соціального устрою, а з іншого – відтворення відкритого до плюралістичності суспільства. Власне, квір-мистецтво функціонує завдяки контрастам та розкриває лакуни, де людина відчуває контраст та розкрив з власним досвідом відносно категорій та явищ описаних у творі, проте не переходить в категорію суб'єктивізації твору (Лоренц 2012). Таким чином квір-мистецтво намагається дещо зсунути межі нормальності, і саме тому викликає стільки емоцій у глядача, оскільки воно буквально розміщує його в простір за соціальним стандартом.

Можемо припустити, що саме політичність ідентичностей є центральною відмінністю квір-мистецтва від ЛГБТК+ мистецтва, оскільки воно не лише демонструє ідентичності людей ЛГБТК+ спектру, проте прагне продукувати перехід окреслених суспільством меж та розхитувати їх, створити простір для нових ідентичностей. З проведеного нами дослідження можемо зробити логічний висновок: квір-мистецтво прагне до знищення ідентичностей як суспільних категорій та переведення їх в категорії індивідуального способу усвідомлення себе у власному тілі, сексуальності, просторі. Проте, допоки мета не реалізована, квір-мистецтво та митці, намагаються підкреслено бути диваками та інакшувати себе, розширюючи простір нормальності для себе та інших.

Що характерно саме для українського мистецтва, це певне відставання від загального розвитку квір-мистецтва Заходу. Так зародження феміністичного артпорно в західному суспільстві припало на 1980-ті роки, тоді як на просторах України воно з'явилося у 2010-ті й досі не досягло рівня ідентичнісної-радикальності західного суспільства. Подібну ситуацію простежуємо з гендерністю, інакшість якої в межах мистецтв західного суспільства все менше виступає центральним компонентом поняття «квір» в мистецькому контексті, а радше стає частиною характеристики ЛГБТК+ спільноти. Звісно, ключовою причиною такої затримки є попереднє існування під радянською владою, що призвело до пришвидшеного розвитку окремих мистецьких напрямів і відставання окремих жанрів. Ця штучна затримка особливо відчутна в контексті квір-мистецтва і набуває особливої проблематичності, оскільки відображає не лише розвиток мистецтва, проте суспільства загалом. Завдяки саморефлексивності квір-мистецтва та його спрямованості на порушення суспільних меж задля мистецького та політизованого змінотворення, воно, як вже було визначено в першому розділі, може слугувати маркером соціальних меж та конструктів, що домінують в суспільстві. Це фактично призводить нас до думки, що

актуальність форм та практик квір-мистецтва свідчить про високий рівень суспільного несприйняття іншості як такої.

Звісною, ми можемо говорити про рівень нетолерантності українського суспільства, виходячи зі статистик та щорічних звітів, які надає Правозахисний ЛГБТ центр «Наш Світ», ILGA Europe або спиратися на звіт омбудсмена з прав людини. Подібний аналіз демонструє ставлення до ідеї ЛГБТК+ людини «зі сторони» (особливо якщо взяти до уваги телефонні опитування) або демонструватиме пряму статистику дискримінаційних дій. Але саме аналіз квір-мистецтва може розкрити кілька важливих соціокультурних аспектів: а) аналіз ставлення до себе інших квір-людиною, що на нашу думку, є важливішим маркером становища, оскільки включає індивідуалізованих показників самосприйняття; б) реконструкцію ідентичності «іншого»; в) окреслення детальнішого уявлення щодо соціальних меж суспільства в якому відтворюється мистецтво; що власне робить подібний аналіз унікальним.

Щодо соціальної специфіки українського сприйняття інакшості можемо зробити наступний висновок: попри те, що Україна є частиною західної цивілізації, для неї категорія інакшості досі є важливішою порівняно з іншими. Ми спостерігаємо радикальні відмінності у практиці квір-митців та тих, хто не є квір, як за стилем та специфікою робіт, так і через те, що відносно буденні для західного глядача мистецькі прийоми досі є порівняно сміливими в українському контексті.

## ВИСНОВКИ

У результаті даного дослідження було здійснено аналіз специфіки побудови ідентичності в сучасному квір-мистецтві України крізь саморефлективні практики іншування. Крім цього проаналізовано специфічні засоби створення ідентичності іншого в квір-мистецтві, виявлено центральні патерни, а також визначено імовірні причини та теорії, що пояснюють їх використання та поширеність.

У теоретичному блоці нами було розглянуто поняття «квір», «квір-ідентичність» та «квір-мистецтва» й супутня термінологія, що стосувалась дослідження, виведено їх дефініцію, що є актуальною в контексті саме нашого дослідження, послуговуючись квір-теорією, порно-теорією, а також теорією виключення загалом. Було обґрунтовано й визначено, що «квір» в межах нашого дослідження визначається, як слово наближене ще значенням до ЛГБТК+, проте що використовується не як опис належності до певної сексуальної, романтичної та/або гендерної ідентичності, що не є гетеронормативною, проте як позначка людей, яких було виключено за саме такий тип ненормативності. Тобто «квір» ми виводимо, як категорію виключеності за ознакою належності до ЛГБТК+ спільноти, з чого випливає, що наше дослідження розглянуло квірність саме, як ідентичність іншості, яка в свою чергою є центральною ознакою виключеності.

З практичної позиції ми розглянули прояви квір-ідентичності та визначили, що центральними патернами відображення інакшості в українському квір-мистецтві є а) відхід від домінування маскуліностей та робота з квірність крізь фемінність та андрогінність; б) відображення множинних орієнтацій, як центральний патернів сексуальності та романтичності; в) відхід від нормативності та приватності в сексуальному житті; д) відображення самопошкодження, як рефлексії на власну перспективу сприйняття маргіналізації. Це дозволило унаочнити, як саме вітчизняне

мистецтво рефлексує питання маргіналізації та виключення. Крім того, було проаналізовано риси політичності квір-мистецтва, підкреслюючи його роль як засобу соціального коментаря та активізму, що працює з перспективи саморефлексії та особистого досвіду.

Використання міждисциплінарного підходу, що поєднав загальнонаукові методи аналізу, синтезу та інтерпретації з мистецтвознавчими інструментами, а також опора на квір-теорію, теорію виключення та порно-теорію, дозволило глибинно осмислити об'єкт і предмет дослідження. Зокрема, було підтверджено, що вибудовування квір-ідентичності в українському квір-мистецтві є наслідком маргіналізації в соціумі, а саме мистецтво стає рефлексією на соціальні обмеження. Що специфічніше, виявлено, що квір-мистецтво відображає відставання в розвитку соціального активізму за права людини й загальної проблематичності сприйняттям українським соціумом інакшості, оскільки мистецтво само по собі відображає сприйняття

Наукова новизна роботи полягає у першій спробі візуалізації «інакшості» у квір-мистецтві України саме крізь призму зазначених теоретичних підходів. Результати дослідження не лише розкривають специфіку українського квір-мистецтва, але й демонструють рефлексивний аспект квір-ідентичності, унаочнюючи особливості вибудовування меж нормальності в суспільстві. Це дозволило відтворити погляд квір-людини на себе та відображення в ньому впливу соціальних обмежень, що має важливе значення для подальших соціокультурних та мистецтвознавчих студій.

Мету роботи було досягнуто у повному обсязі. Дане дослідження може стати інструментом для розгляду квір-ідентичності в українському контексті, та яким чином вона(квір-ідентичність) відображається в мистецьких практиках.

## БІБЛІОГРАФІЯ

«Аліна Копиця: «Малюнок – це свобода, яка розчавлює. А при вишиванні з’являється спротив матеріалу» « Korydor | журнал про сучасну культуру». б. д. Korydor | журнал про сучасну культуру. Дата звернення 2 травня 2025. <https://korydor.in.ua/ua/ideas/13752.html>

Artslooker. 2025. «Перша ретроспективна виставка AntiGonna в Україні: порножахи як антипропаганда насильства.» Artslooker | новини. Accessed January 20, 2025. <https://artslooker.com/porno-ta-zhahi-yak-metod-antipropagandi-nasilstva-persha-retrospektyvna-vistavka-antigonna-v-ukrain/>

Bird In Flight. 2025. «Михаил Коптев: «Некоторым было стыдно сесть в зал, и они смотрели мое шоу, прячась за кулисами.»» Bird In Flight. Accessed January 22, 2025. <https://birdinflight.com/ru/portret/20180312-mikhail-koptev-interview.html>

«Боротьба за майбутнє. Становище ЛГБТК в Україні у 2024 році». 2032. Правозахисний ЛГБТ центр «Наш світ», 13 січня 2032. <https://gay.org.ua/blog/2025/01/13/borotba-za-maibutnie-standovishche-lgbtq-v-ukraini-u-2024-rotsi/>

Боровцова, М. С. 2012. «Маскулінність і чоловічість як критерії досягнення чоловічої гендерної ідентичності.» Соціальна психологія, № 4 (54): 140–148.

Боряк, О., і М. Маєрчик. 2003. «Тіло в контексті культурно-антропологічних студій: ретроспекція та сучасні підходи». У Тіло в текстах культур, редак. А. Скрипник, 7–18. Київ: НАН України.

Валерьевич С. А. 2011. Михаил Коптев представил луганчанам очередной показ провокационной моды (ФОТО). 0642.ua – Сайт міста Луганська. URL: <https://www.0642.ua/news/88569/mihail-koptev-predstavil-lugancanam-ocerednoj-pokaz-provokacionnoj-mody-foto> (дата звернення: 17.04.2025)

Герман, Є. С. 2015. «Тіло як художній об'єкт в дискурсі кураторських виставок сучасного мистецтва України». Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, вип. 4: 29–33.

Голий король луганской моды. Михаил Коптев представил новое шоу (фото). Новости Украины сегодня Sxid.info. URL: <https://cxid.info/94356.html> (дата звернення: 17.04.2025)

Дейнека, А. В. 2017. «Квір-теорія по той бік конструктивізму та есенціалізму: чи можливо позбутися бінарного мислення?» Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки, по. 33.

Depo.ua. 2025. «Луганський треш-дизайнер Міша Коптев привіз своє шоу до Києва – новості Луганська.» www.depo.ua. Accessed January 22, 2025. <https://dn.depo.ua/rus/lugansk/luganskiy-tresh-dizayner-misha-koptev-priviz-svoe-shou-do-27102015125300>

Дяченко, А. В. 2023. Гендерні особливості художніх практик України і Сходу в сучасному контексті. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, № 3: 117–123.

Заборона. 2020. «Ніж у пизді. Історія художниці АнтиГонни, яка створила жанр порножахів». <https://zaborona.com/antihonna-i-pornozhahy/>

Ізоляція. Арт-Середа: Filming-Happening by AntiGonna. IZOLYATSIYA. Platform for Cultural Initiatives. URL: <https://izolyatsia.org/ua/project/art-wednesday/aw-antigonna/> (дата звернення: 17.04.2025)

Колієва, І. 2014. «Нестабільність гендерного суб'єкту як ключовий концепт сексуальності у філософії постмодернізму.» Українознавчий альманах, по. 16: 250–255.

Кон, І. С. 2008. «Гегемонна маскуліність як чинник чоловічого (не)здоров'я.» Соціологія: теорія, методи, маркетинг, № 4.

Коннелл, Р. 2003. «На захист маскуліності.» Незалежний культурологічний часопис «І», № 27: 49–70. Доступно за адресою: [www.ji.lviv.ua/n27texts/connell.htm](http://www.ji.lviv.ua/n27texts/connell.htm).

Копилова, Н. 2019. «Інверсії тілесності у контексті гендерних трансформацій (на прикладі сучасних українських художніх практик).» Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, no. 31: 86–92.

Копилова, Н. 2022. «Гендерні варіації фемінності у сучасних українських художніх практиках.» Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, no. 43: 62–68.

Копилова, Надія. 2020. «Інвестиції тілесності у контексті гендерних трансформацій (на прикладі сучасних українських художніх практик).» Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія), № 31 (16 березня): 86–91.  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi31.224>.

Марценюк, Тамара. 2015. «Гендер і нація в українському суспільстві: маскулінності та Євромайдан 2013-2014». Я: гендерний журнал 1: 4–9.

Марчишина, А. А. 2017. «Розділ «Концепти man/чоловік, woman/жінка та queer/квір в постмодерністському художньому дискурсі».» У Концепты и контрасты: монографія, ред. Н. В. Петлюченко, 516–522. Одеса: Издательский дом «Гельветика».

Мельник, Тетяна. 2019. «Постать жінки в сучасному візуальному мистецтві України». Збірник наукових праць Сучасне Мистецтво, вип. 15 (Грудень):145–48. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185932>.

Модельєр Міша Коптєв | Luhansk's ART and FACTS. Головна сторінка | Luhansk's ART and FACTS. URL: <https://artluhansk.com/uk/modelyer-misha-koptyev> (дата звернення: 17.04.2025)

Семеник, О. 2020. «Тіло, політика, ерос і танатос: українські художники й куратори про тілесність у мистецтві». Заборона Медіа. <https://zaborona.com/tilo-y-mystectvi/>

Тетерюк, Марія. 2017. «Між дискурсом і матерією: переосмислення тіла у квір-дослідженнях». Гендер в деталях. [https://genderindetail.org.ua/season-topic/tema-sezonu/mizh-diskursom-i-materieyu-pereosmislennya-tila-u-kvir-doslidzhennyah-134304.html#\\_ftnref1](https://genderindetail.org.ua/season-topic/tema-sezonu/mizh-diskursom-i-materieyu-pereosmislennya-tila-u-kvir-doslidzhennyah-134304.html#_ftnref1).

Тормахова, А. М. 2017. «Трансгендерні образи в контексті культурно-мистецьких практик.» Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія, no. 25: 99–104.

Чаплінська, О. 2017. «Дискурс жіночого тіла у сучасному альтернативному мистецтві». У Глобалізований світ: випробування людського буття. Міжнародна науково-теоретична конференція, 6–7 жовтня 2017 року: матеріали доповідей та виступів, ред. М. А. Козловець [та ін.], 230–232. Житомир: Вид-во Євенок О. О.

Червінська, Т. Г. 2015. «Квір-теорія в предметному полі гендерних досліджень: специфіка та концептуальні засади.» Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки, no. 4 (1): 59–65.

Червінська, Т. Г. 2017. «Поняття (гетеро) нормативності у квір-теорії.» Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки, no. 97.

Червоник, О. 2011. «Тіло як текст». Коридор. <http://old.korydor.in.ua/texts/763-tilo-yak-tekst>

Чепелик, О. В. 2009. «Мистецька візуальність: Відображення гендерної проблематики в українському сучасному мистецтві». МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія 6: 399–410.

Черепанин, В. М. 2005. «Практики тілесності в сучасному мистецтві: Боді-арт і випадок Олега Кулика». Наукові записки НаУКМА: Теорія та історія культури, т. 40: 81–85.

Читомо. «У нас про таке не говорять»: історія розвитку ЛГБТ-літератури в Україні. <https://chytomo.com/u-nas-pro-take-ne-hovoriat-istoriia-rozvytku-lhbt-literatury-v-ukraini/> (дата звернення: 15.04.2025)

Яковленко К. Коханці революцій: чи змінилося феміністичне і квір мистецтво після Євромайдану. Гендер в деталях. <https://genderindetail.org.ua/season-topic/gender-after-euromaidan/kohantsi-revoluytsiy-chi-zminilosya-feministichne-i-kvir-mistetstvo-pislya-evromaydanu-1341246.html>

««Я не підлаштовуватимуся під «нормальне»»: художниця Аліна Клейтман про провокацію і квір-мистецтво в Україні». 2025. DTF Magazine. <https://donttakefake.com/alina-klejtman-pro-vlasni-stereotipi-vechirki-na-kirilivskij-ta-kvir-mistetstvo-v-ukrayini/>

Your Art. 2025. «Сум, тривожність, біль, насилля, страх та відчай – про ретроспективу AntiGonna в Одесі.» Your Art. Accessed January 20, 2025. <https://supportyourart.com/stories/sum-tryvozhnist-bil-nasyllya-strah-ta-vidchaj-pro-retrospektyvu-antigonna-v-odesi/>

Your Art. 2025. «Що потрібно знати про АнтиГонну?» Your Art. Accessed January 20, 2025. <https://supportyourart.com/stories/anti-gonna/>

Alina Kopytsia / Аліна Копиця – Secondary Archive. Secondary Archive. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/alina-kopytsya/> (дата звернення: 17.04.2025)

Angelides, Sam. 2012. «The Queer Intervention.» In The Routledge Queer Studies Reader, 78–91. New York: Taylor & Francis Group.

Anatoly Belov. 2014. «Anatoly Belov «Sex, Medicated, Rock-n-Roll»». Vimeo, 12 березня 2014. Відео, 10 хв., 42 с. <https://vimeo.com/88882032>

Anti Gonna. 2025. Anti Gonna. Accessed January 21, 2025. <https://antigonna.com/>

Bachynska, Yana / Jan Bačynsjkyj. 2025. Yana Bachynska / Jan Bačynsjkyj. Accessed January 26, 2025. [https://www.yanabachynska.com/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMATAAR0hy81FK0-Xte0E\\_Y4zLegUzA3gzASRkmJscHakf3AN\\_0OEkyK4NtPkVU\\_aem\\_AZK9UJmSkk8OauwnxdkVZIPzMR\\_8SKASnmKJHU6U3xcG8ZgyYFvZk7P-Y0AxeV9W7-n9wQvevAFAHYk7oOv6NH0z](https://www.yanabachynska.com/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMATAAR0hy81FK0-Xte0E_Y4zLegUzA3gzASRkmJscHakf3AN_0OEkyK4NtPkVU_aem_AZK9UJmSkk8OauwnxdkVZIPzMR_8SKASnmKJHU6U3xcG8ZgyYFvZk7P-Y0AxeV9W7-n9wQvevAFAHYk7oOv6NH0z)

Ball, Jack. 2021. «Collage as Queer Methodology: The Pleasures and Politics of Trans and Queer Photographic Representations». Thesis, Curtin University. <http://hdl.handle.net/20.500.11937/83186>.

Belov, Anatoly. 2025. By Evgenia Smirnova. Art in Ukraine. Accessed January 30, 2025. <http://artinukraine.com/en/portfolio/anatolij-belov-bez-falshi-i-pritvorstva/>

Butler, Judith. 2012. «Critically Queer.» In *The Routledge Queer Studies Reader*, 22. New York: Taylor & Francis Group.

Connell, R. W. 2002. *Gender. Short Introductions*. Cambridge: Polity Press.

Connell, R. W. (a). «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept» / R. W. Connell, J. W. Messerschmidt. *Gender & Society*. – 2005 (December). – Vol. 19. – № 6. – P. 829–859.

Connell, R. W. (b). *Masculinities*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2005. – 349 p.

Diamond, Lisa M. 2009. *Sexual Fluidity: Understanding Women's Love and Desire*. Harvard University Press.

Dmytryk, Olena. 2022. «Aside from the Norm: Artistic Sexual/Gender Dissent and Nonnormative Formations in Ukraine.» *Apollo* – University of Cambridge Repository. <https://doi.org/10.17863/CAM.100226>.

Eaton, A. W. 2017. «Art and Pornography: Ethical Issues.» In *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, edited by Noël Carroll and John Gibson, 431–443. New York: Routledge.

Jagose, Annamarie, and Donald E. Hall. 2012. *The Routledge Queer Studies Reader*. New York: Taylor & Francis Group.

Jones, Amelia. 2013. *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. Taylor & Francis Group.

*Journal of Cinema and Media Studies*. 2018. «Volume 58, Number 1, Fall 2018.» *Journal of Cinema and Media Studies* 58 (1): 170–175.

Khan Academy. *The Case for Nudity*. Khan Academy. URL: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/start-here-apah/current-issues-apah/v/the-case-for-nudity> (date of access: 17.04.2025)

Korowin, Eva. 2023. «Wenn Ares singt, dann schweigen die Musen... Krieg geht viral.» In *Krieg geht viral*, 17–46. Bielefeld, Germany. <https://doi.org/10.14361/9783839467183-002>.

Lorenz, Renate. 2012. *Queer Art: A Freak Theory*. Transcript-Verlag.  
 munichkyivqueer. 2021. «Anatoly Belov – (I am not) Sensitive Content». YouTube, 14 червня 2021. Відео, 6 хв., 50 с. <https://www.youtube.com/watch?v=Nmegv3WcigE>

Opie, Catherine. 2025. *Self-Portrait/Cutting*. Whitney Museum of American Art. Accessed January 20, 2025. [https://whitney.org/collection/works/8990?utm\\_source=chatgpt.com](https://whitney.org/collection/works/8990?utm_source=chatgpt.com)

Ospishcheva–Pavlyshyn, Mariia. 2021. «The image of West in the artworks of Ukrainian artists (en examples of murals of Kyiv)». *Humanities science current issues*, 4 (35): 25–31. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-4-4>.

Pinaka, Anna-Maria. 2017. «Porno-graphing : ‘dirty’ subjectivities & self-objectification in contemporary lens-based art». Thesis, University of Roehampton. <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.749383>.

Prosser, Jay. 2012. «Judith Butler: Queer Feminism, Transgender, and the Transubstantiation of Sex.» In *The Routledge Queer Studies Reader*, 50–77. New York: Taylor & Francis Group.

Rolls-Bentley, Gemma. 2024. *Queer Art: From Canvas to Club, and the Spaces Between*. London: Frances Lincoln.

Rounthwaite, Adair. 2011. «From This Body to Yours: Porn, Affect, and Performance Art Documentation.» *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 26 (3): 63–93.

San Filippo, Maria. 2016. «‘Art Porn Provocateurs’: Queer Feminist Performances of Embodiment in the Work of Catherine Breillat and Lena Dunham.» *The Velvet Light Trap* 77 (1): 28–49.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 2012. «Queer and Now.» In *The Routledge Queer Studies Reader*, 9. New York: Taylor & Francis Group.

Synchrodogs. 2025. «Misha Koptev.» Cargo. Accessed January 22, 2025.  
<https://cargocollective.com/synchrodogs/Misha-Koptev>

The Collective Body Dismembered Symposium. Anti Gonna, 2022.  
YouTube. URL: [видалено недійсну URL-адресу] (date of access: 17.04.2025)

The School of Kyiv. 2025. «The School of Kyiv | Kyiv Biennial 2015.»  
Accessed January 30, 2025. <http://theschoolofkyiv.org/participants/257/anatoly-below>

Warner, Marina. 2009. «Satyrs, Spiders, Jellyfish, and Mutants: Ovidian Metamorphosis in Contemporary Art.» In *The Body and the Arts*, edited by Corinne Saunders, Ulrika Maude, and Jane Macnaughton, 186–208. New York: Palgrave Macmillan.

Woodall, John. 2007. «Suffering, Art, and Healing.» *Journal of Pedagogy, Pluralism, and Practice*, Vol. 3, Iss. 4, Article 17. Available at:  
<https://digitalcommons.lesley.edu/jppp/vol3/iss4/17>.

## ДОДАТКИ

Додаток А. Shebetko, Anton. 2018. "We Were Here". Фотографія. Anton Shebetko. <https://antonshebetko.com/We-Were-Here>.



Додаток Б. Федорова, Аліна. 2024. "Фото з перформансу Михайла Коптєва 2 березня". Фотографія.



Додаток В. AntiGonna 2021. «Прозора шкіра». Скріншот.  
<https://filmfreeway.com/LucidSkin996> password: 8.



Додаток Г. Бойко, Андрій. 2020. "Ніж в п\*зді. Антігонна." Зображення.  
<https://zaborona.com/antihonna-i-pornozhahy/>.



Додаток Г. Коруца, Alina. 2018. "Plug it –". Фотографія. Alina Коруца – Artist. <https://alinakopytsa.com/ux-portfolio/plug-it/>.



Додаток Д. Анатолій, Белов. 2009. "Бажання, бажання, бажання." Зображення. Я Галерея. <https://yagallery.com/authors/anatolij-belov>.

