

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

Курсова робота

освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр

на тему: **“ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ ФЕМІНІСТСЬКОГО
МИСТЕЦТВА ТА ЗАХІДНОГО ФЕМІНІСТСЬКОГО РУХУ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ»**

Виконала:

студентка 3-го року навчання,
спеціальності 034 Культурологія
Воронецька Анна Антонівна

Наукова керівниця:

Павліченко Надія Валеріївна
ст. викл., канд.. культурології

Київ 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ФЕМІНІЗМ ЯК СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ РУХ.....	7
I.1. Визначення фемінізму та класифікації.....	7
I.2. Протофемінізм та суфражизм.....	9
I.4. Друга хвиля фемінізму	11
I.5. Третя хвиля фемінізму	13
I.6. Основні гендерні теорії другої половини ХХ століття.....	15
РОЗДІЛ II. ФЕМІНІСТСЬКЕ МИСТЕЦТВО	19
II.1. Тематика, стилі та категорії феміністського мистецтва.....	19
II.2. Історичний огляд феміністського мистецтва другої половини ХХ століття	23
II.3. Проблематика феміністського мистецтва.....	28
II.4. Феміністське мистецтвознавство.....	32
III РОЗДІЛ. АНАЛІЗ РІЗНИХ НАПРЯМІВ ФЕМІНІСТСЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ОКРЕМИХ ПРИКЛАДАХ.....	36
III.1. Загальні тенденції серед художниць-феміністок.....	36
III.2. Мистецтво Джуді Чикаго: «Жіночий будинок» та «Звана вечерея».....	37
III.3. Мистецтво Сінді Шерман: «Кінокадри без назви» та «Центральні вкладки»	46
III.4. Мистецтво Рейчел Розенталь: «Replays», «Charm» та «The Death Show»	50
III.5. Вплив феміністського мистецтва	53
БІБЛІОГРАФІЯ	58
ДЖЕРЕЛА	62

ВІДЕОГРАФІЯ	65
ДОДАТКИ.....	66
Додаток 1.....	66
Додаток 2.....	67
Додаток 3.....	68
Додаток 4.....	69
Додаток 5.....	70
Додаток 6.....	71
Додаток 7.....	72
Додаток 8.....	73
Додаток 9.....	74
Додаток 10.....	75

ВСТУП

Тема фемінізму є широко дослідженою вітчизняними та зарубіжними авторами. У ХХІ столітті спостерігається активізація досліджень феміністського досвіду політичної боротьби за права, проте в ідеологічному українському просторі мають місце упередження стосовно фемінізму загалом. Відповідно, ці установки впливають на серйозність сприйняття та оцінки феміністського мистецтва. Навіть у західному просторі феміністське мистецтво залишається маргіналізованим. Хоча у музеях та галереях збільшується кількість робіт жіночого авторства, до терміну «феміністське мистецтво» все ще ставляться обережно. Виставки феміністського мистецтва, які відбувалися протягом 1990-х–2000-х стикалися із проблемами відмежування від певних категорій феміністського мистецтва, що перешкоджало їм у висвітленні його історії – наприклад, вилучення слів «фемінізм», «гендер», «жінка» із назв та заміна «жіночого досвіду» на «жіночність». Таке ставлення можна пов'язати із негативними конотаціями, які приписувалися фемінізму внаслідок того, що патріархальна культура Заходу вбачала у феміністському русі загрозу. Це вплинуло на надання значенню феміністського мистецтва об'єктивної оцінки. Ретроспективне дослідження історії фемінізмів у взаємозв'язку із тенденціями феміністського мистецтва створить базис для розуміння візуальної феміністської культури сьогодення й цілей, які вона перед собою ставить.

Актуальність цієї роботи полягає у висвітленні історії, основних категорій та тенденцій феміністського мистецтва, що дасть змогу переоцінити значення феміністського мистецтва для феміністського руху та для сучасного мистецтва, а також розширить межі наукового дослідження феміністського мистецтва в Україні. Вивчення західного досвіду феміністського мистецтва

сприятиме подальшим аналізу та оцінці вітчизняного досвіду феміністського мистецтва.

Ступінь наукової розробки. Теоретичний розділ розглядає історію фемінізму через теорії трьох хвиль та гендерні теорії, а також окремі категорії (інтерсекційність, «проблема без назви»), які мали на меті класифікувати та організувати досвід феміністського суспільно-політичного руху. Ці теорії та концепції є широко дослідженими і вітчизняними, і зарубіжними науковцями. Їхніми авторками та критикинями є Бетті Фрідан, Кімберлі Креншоу, Сімона де Бовуар, Валері Брайсон, Галина Брандт, Міріам Шнейр, Світлана Айвазова та Тамара Марценюк. Для дослідження феміністського мистецтва переважно використано західні наукові тексти авторів, які були свідками розвитку феміністського мистецтва у 1970-х або ж оцінювали ці події ретроспективно. Більшість із них були (або є) безпосередньо залученими у мистецький світ як кураторки, художниці, критикині. Зокрема, використано було праці Люсі Ліппард, Марти Рослер, Темма Балдуччі, Паули Харпер, Мішель Баррет, Лінди Нохлін, Марліте Хальбертсма, Т. Рубанцевої, Анни Темкіної. Аналіз окремих робіт базувався на дослідженні статей із мистецтвознавчих журналів, які видавалися протягом 1970-х–1990-х років, ретроспективних статей із популярних журналів, які видавалися протягом ХХІ століття, онлайн-джерел, відео- та текстових інтерв'ю із художницями.

Об'єктом дослідження є західне феміністське мистецтво другої половини ХХ століття.

Предметом дослідження є особливості взаємозв'язку західного феміністського мистецтва із соціально-політичним феміністським рухом.

Метою цієї роботи є висвітлення взаємозв'язку між методологією фемінізму та категоріями й тенденціями феміністського мистецтва на прикладі трьох художниць, які представляють різні художні напрями – Джуді Чикаго (есенціалізм), Сінді Шерман (постмодернізм), Рейчел Розенталь (перформанс).

Відповідно до поставленої мети, *завданнями* роботи є:

- проаналізувати історичний розвиток соціально-політичного феміністського руху задля виявлення проблематики та методології феміністок, а також їхньої критики;
- дослідити основні етапи західного феміністського мистецтва другої половини XX століття та поєднати їхні тенденції із феміністським рухом;
- розглянути ключові постаті та роботи західного феміністського мистецтва другої половини XX століття;
- дослідити тематику та проблематику вибраних творів феміністського мистецтва для встановлення їхнього взаємозв'язку із феміністським рухом і розмежувати поняття феміністського та жіночого мистецтва;
- розширити розуміння впливу західного феміністського мистецтва на сучасне мистецтво кінця XX-XXI століття та на подальший розвиток феміністського руху.

Метод. У роботі було використано теоретичні методи абстрагування, класифікації, порівняльного аналізу, синтезу, індукції та дедукції.

Структура роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів та п'ятнадцяти підрозділів, висновків, бібліографії, джерел та додатків. У першому розділі розглядається визначення та етапи розвитку західного соціально-політичного феміністського руху. У другому розділі наведено історичний огляд західного феміністського мистецтва другої половини XX століття, його стилі, категорії, проблематика. У третьому розділі проведено аналіз двох інсталяцій Джуді Чикаго, двох фотосерій Сінді Шерман та трьох перформансів Рейчел Розенталь та досліджено вплив феміністського мистецтва на сучасне мистецтво.

РОЗДІЛ І. ФЕМІНІЗМ ЯК СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ РУХ

І.1. Визначення фемінізму та класифікації

Слово «фемінізм» походить від латинського *femina* – жінка. Він є узагальнювальним терміном для комплексу соціальних явищ, які певним чином перетинаються на теорії рівності статей, що лежить в основі жіночого визвольного руху за рівноправність жінок і чоловіків у всіх сферах суспільства¹. Авторка Муслумова у своїй статті про витоки фемінізму зазначає п'ять основних змістовних компонентів цього поняття: 1) філософська теорія, яка досліджує питання жіночої природи, її місця та ролі в суспільстві; 2) соціально-політична теорія, яка аналізує нерівність між чоловіками та жінками, а також шукає шляхи подолання жіночої дискримінації; 3) соціальний рух, направлений на досягнення рівності між статями шляхом розширення прав і можливостей жінок у суспільстві; 4) ідеологія, яка виражає інтереси жінок й протистоїть різноманітним антифеміністським теоріям і практикам; 5) методологія досліджень, що артикулює жіночий погляд та досвід, і їхню систему цінностей². Українська дослідниця феміністських та гендерних студій Тамара Марценюк зауважує, що варто розглядати фемінізми в множині, а не як одне гомогенне явище, оскільки це поняття є багатокомпонентним: його можна розглядати через призми різноманітних культурних контекстів, економічних, політичних і соціальних умов тощо³.

¹ Фемінізм [Електронний ресурс] / З. В. Шевченко (уклад.) // Словник гендерних термінів. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://a-z-gender.net/ua/feminizm.html>.

² Муслумова Т. В. Феминизм: истоки, этапы развития и основные направления / Т. В. Муслумова. // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. – 2015. – С. 115.

³ Марценюк Т. Чому не варто боятися фемінізму / Тамара Марценюк. – Київ: КОМОРА, 2018. – С. 7.

У науковому просторі існує декілька варіантів класифікацій феміністського руху. Найбільш відомими є хронологічна та тематична класифікації. Хронологічна передбачає розподіл організованого феміністського руху на три хвилі (четверта є ще малодослідженою, оскільки її початок припав приблизно на 2013 рік). Тематичний підхід, розроблений зокрема соціологинєю Джудіт Лорбер, так само поділяє фемінізми на три групи, але відповідно до способів розв'язання проблеми гендерної нерівності: фемінізми гендерного реформування, фемінізми гендерного опору та фемінізми гендерного повстання⁴. Між основними ідеями та цілями трьох феміністичних хвиль та трьох категорій фемінізму є багато спільного, але тематична класифікація має перевагу у тому, що не обмежує різновиди фемінізму часовими рамками. Хронологічна класифікація фемінізму є більш поширеною, але її історичні кордони насправді є досить розмитими, адже ідеї різних хвиль у світі втілювалися нерівномірно. Наприклад, суфражистки вели активну діяльність із другої половини XIX століття до кінця Другої світової війни, але фактично їхні ідеї подекуди не мали втілення до 2011 року, коли у Саудівській Аравії право голосу було надано жінкам від 21 року, хоча на цей час вже давно розпочалася третя хвиля фемінізму. До того ж, хвилі мали чіткіше втілення у Західній Європі та Північній Америці, але навіть тут вони розвивалися скоріше паралельно, аніж окремо. Дана робота фокусується на періоді 1960-х–90-х, оскільки у цей час закладався базис феміністського мистецтва та розвивалися його форми. Цей період збігається із другою та третьою хвилями фемінізму. Далі буде зроблено спробу поєднати хронологічну та тематичну класифікації, аби дати краще розуміння того, в яких напрямках у цей період розвивався фемінізм, а, відповідно, й тенденції феміністського мистецтва.

⁴ Марценюк Т. Чому не варто боятися фемінізму / Тамара Марценюк. – Київ: КОМОРА, 2018. – С. 25.

I.2. Протофемінізм та суфражизм

Класифікації феміністського руху охоплюють саме організовану діяльність, яка втілює феміністські ідеї, тобто вони не враховують протофеміністських настроїв, котрі виникали ще за часів Середньовіччя, але тоді, зі зрозумілих причин, не набували поширення та швидко губилися поміж сторінок історії. Тамара Марценюк зазначає, що «протофемінізм» зародився приблизно у XV столітті, коли 1405 року з'явилася праця Христини Пізанської «Книга про Град Жіночий». У ній авторка описала місто-утопію, що стає прихистком для жінок, які зіткнулися із дискримінацією в суспільстві⁵. До епохи Просвітництва ранній протофемінізм існував в релігійних рамках – до нього часто вдавалися монахині, які мали вільний час для роздумів та письма. Можна припустити, що вони займалися своєрідною формою феміністської теології, адже багато з них намагалися інтерпретувати Біблію через призму жіночого погляду. Церква ж намагалася всіляко придушувати голос жінок, наприклад, через постійне нав'язування легенди про гріхопадіння, коли Єва спокусилася змієм; через масові полювання на відьом та інквізиції; через стигматизацію фізіологічних процесів жінки та інше. Поступово протофемінізм секуляризувався. Процес емансипації та індивідуалізації людини, який розпочався приблизно із XVI століття, значно вплинув і на становлення особистості жінки. Для зародження феміністського руху було дві головні причини. По-перше, відбувалася індустріальна революція. Вона спричинила масштабні соціальні зміни в суспільстві, оскільки розвиток капіталізму призвів до виникнення середнього класу, який надав жінкам можливість обрати роботу поза межами дому. Хоча жінки почали виходити із зони домашнього господарства й могли влаштовуватися на оплачувану роботу, їхня економічна

⁵ Там само. С. 35.

залежність від чоловіків зростала, а коло професій, доступних для них, було обмеженим⁶. По-друге, епоха Просвітництва створювала нову картину світу, де приділялася увага принципам рівності й свободи людини, а також зміцнювалася віра у втілення різноманітних раціональних соціальних проєктів. Стверджувалася нова ідеологія – ліберально-демократична, яка стала тлом для формування фемінізму як організованого суспільного руху.

У XIX столітті фемінізм формується як окремий організований соціально-політичний рух у Західній Європі та Північній Америці. Цьому сприяли, зокрема, філософ і економіст Джон Мілль (есе «Поневолення жінок»), соціалісти-утопісти Шарль Фур'є, Роберт Оуен та Анрі де Сен-Сімон, які вбачали соціальний прогрес людства лише за умови емансипації жінок⁷. З цього приводу дослідниця історії фемінізму Світлана Айвазова пише, що Фур'є та Сен-Сімон створили основу для суспільного перевороту уявлень про роль та призначення жінки й змогли вийти за межі судження про «природне призначення жіночої статі», завдяки їм починає розвиватися думка, що, окрім прокреативних функцій, жінка також може виконувати громадянські, суспільні, політичні функції – це значно зміцнило теоретичний базис фемінізму⁸.

Перша хвиля фемінізму, більш відома як суфражизм, початково мала за головну ідею здобуття юридичної рівноправності статей, а саме права голосу для жінок (від англ. *suffrage* – право голосу). Однак, поступово суфражизм почав торкатися інших сфер жіночого життя (переважно публічних), зокрема сімейної та майнової. Суфражизм не приділяв багато уваги проблемам гендерної нерівності та проблемам приватних сфер жіночого життя, тому деякі дослідники не вважають його частиною сучасного феміністського руху, і самі

⁶ Брандт Г. Философская антропология феминизма: природа женщин / Галина Брандт. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. – (Гендерные исследования). – С. 11

⁷ Там само. С. 16.

⁸ Айвазова С. Симона де Бовуар: этика подлинного существования / Светлана Айвазова. // Женщина в российском обществе. – 1997. – №2. – С. 11

суфражистки часто не вважали себе феміністками. Вони не мали ідеологічної платформи, чітко сформульованої теоретичної концепції, що, на думку Міріам Шнейр, і призвело до певного спаду феміністського руху після того, як у низці країн, переважно європейських, жінкам було надано право голосу.⁹

I.4. Друга хвиля фемінізму

Основоположницею другої хвилі фемінізму вважають французьку мислительку Сімону де Бовуар, яка 1949 року опублікувала працю «Друга стаття». Ця подія дала поштовх до відновлення боротьби за права жінок, переосмислення феміністських ідей та значного розширення тематичного поля фемінізму, що і є відмінною рисою другої хвилі. Однак праця Бовуар лише заклала фундамент, організовані ж форми цього етапу фемінізму розпочалися лише на межі 1950-х–60-х років. Друга хвиля фемінізму значно відрізняється від суфражизму, адже саме під час неї починає глибше розумітися проблема нерівності між чоловіками та жінками, що робить фемінізм різноманітнішим, виникають нові підходи та специфічні напрями, які починають торкатися приватних сфер жіночого життя. Друга хвиля стає радикальнішою, адже вона починає фокусуватися на табуйованих темах жіночої фізіології, тілесності, сексуальності, сексуального та домашнього насильства, проституції, порнографії. Феміністки другої хвилі звертали увагу на те, що дискримінація та насильство щодо жінок є повсякденними явищами. Вони відбуваються й в політиці, і в суспільстві, й на робочому місці, вдома, у сферах культури та дозвілля тощо, а тому нагальною постає проблема необхідності глибинних трансформацій культури на користь вільної, автономної та індивідуальної

⁹ Шнейр М. Феминизм: проза, мемуари, письма / Мириам Шнейр. – Москва: Прогресс, 1992. – С. 16.

жінки¹⁰. Відомими слоганами активісток другої хвилі були «Особисте є політичним» та «Моє тіло – моє діло», за допомогою яких вони виступали проти насильства над жінками, відсутності контролю над репродуктивною поведінкою жінок (тобто неможливість отримати безпечний та легальний аборт, контрацептивні засоби). Феміністки другої хвилі намагалися знайти коріння утисків жінок (the roots of oppression), а тому аналізували кожен інститут соціуму (релігія, сім'я, освіта, охорона здоров'я, економіка, влада) у контексті дискримінації жінок. Розмаїтість другої хвилі полягає також в усвідомленні того, що всередині фемінізму існують непорозуміння та нерівності між різними групами жінок, наприклад, між women of color й білими жінками, між бідними та багатими, між цисгендерними та трансгендерними жінками, між гетеросексуалками та представницями інших сексуальних меншин, між заміжніми та незаміжніми жінками тощо, але ідеї інтерсекційності набудуть поширення лише за третьої хвилі. Через це фемінізми другої хвилі, особливо ліберальний, зазнавали конструктивної критики з боку жінок, що належали до соціальних меншин, а тому їхнім проблемам та дискримінації, з якою вони стикалися приділялося менше уваги в працях більш привілейованих авторок. Наприклад, чорношкірі феміністки критикували расизм мейнстримного фемінізму білих жінок, які «теоретизували жіноцтво» лише зі своєї перспективи, тим самим вони посилювали невидимість специфічних досвідів маргіналізованих жінок¹¹.

Друга хвиля активно розвивала феміністичні студії та дала початок гендерним студіям – саме у 1960-ті роки в науковому просторі з'являється поняття гендеру. Гендер – це певні соціальні ролі, приписані соціумом чоловікам і жінкам. Як наслідок, у суспільстві виникають гендерні стереотипи –

¹⁰ Там само. С. 116.

¹¹ Lennon K. Feminist Perspectives on the Body [Електронний ресурс] / Kathleen Lennon // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/feminist-body/>.

уявлення про «правильні» соціальні ролі для чоловіків і жінок, що базуються передусім на їхніх біологічних ознаках (фемінність для жіночих ознак і маскулінність для чоловічих). Гендерні студії не намагаються провести грубу лінію між чоловіками й жінками, вони наголошують на тому, що жінки, як і чоловіки, є гетерогенною групою, різноманітною усередині (ряд досліджень виявив, що внутрішньогрупових відмінностей набагато більше, ніж міжгрупових)¹², тому гендерна теорія прагне подолати не відмінності між чоловіками та жінками, а гендерну нерівність через зміну соціальної реальності. Фемінність (або жіночність) охоплює ознаки, які традиційно вважаються жіночими – емоційність, чуйність, слабкість, жертвовність, залежність тощо. Маскулінність (або чоловічність) пов'язана з традиційно чоловічими рисами – сила, мужність, витривалість, агресія, неемоційність, орієнтованість на успіх тощо.

Гендерний підхід до феміністичних досліджень виявляє, що більш важливими, ніж біологічні або фізичні відмінності між жінками та чоловіками, є ті соціальні та культурні значення (конотації), яких суспільство надає цим відмінностям.

I.5. Третя хвиля фемінізму

Третя хвиля фемінізму розпочалася у 1990-х роках у відповідь на певний backlash у фемінізмі та поширення антифеміністських настроїв. Вона частково прагнула відмежуватися від ідей та досягнень другої хвилі, яку феміністки третьої хвилі активно критикували, зокрема за маргіналізацію меншин усередині фемінізму, а також за *sex negativity*, тобто обмеження сексуальної

¹² Марценюк Т. Чому не варто боятися фемінізму. – С. 99.

свободи жінок. Коло ідей феміністок розширювалося – з’являлися нові, й іноді конфліктні, теорії про секс, гендер та ідентичність. Друга хвиля фемінізму досліджувала коріння дискримінації жінок та зосереджувалася на жіночих правах на їхнє тіло. Третя хвиля поглибила цей фокус, вона розвивала тематику різних сексуальних орієнтацій, абортів, сексуального насильства тощо. Важливою відмінністю між ними є те, що друга хвиля проголошувала «могутність сестринства», а третя запитувала, які групи жінок насправді є включеними в сестринство. Таким чином, з’явилося поняття «інтерсекційності», яке передбачало залучення соціальних меншин у феміністські студії (раса, гендер, клас, сексуальність, етнос тощо).

Введення терміну «інтерсекційність» у феміністський дискурс часто приписується Кімберлі Креншоу, феміністці та активістці за громадянські права афро-американців. Креншоу пояснює інтерсекційність наступним чином: «Чорні жінки не стикаються окремо з сексизмом і расизмом, натомість для них сексизм і расизм перетинаються (intersect) та поєднуються задля конструювання життів чорних жінок дуже специфічними шляхами; те, що означає бути жінкою, є взаємопов’язаним із чорним кольором шкіри таким чином, що кидає виклик універсалізму теорії сексуальних відмінностей»¹³. Відносні привілеї нормативної жіночності часто є недоступними для цих жінок, тому важливість праць інтерсекційних феміністок полягає у киданні виклику будь-якій фундаментальній ролі, або універсальній артикуляції, самої статевої відмінності.¹⁴

¹³ Crenshaw K. On Intersectionality; Selected Writings / Kimberlé Crenshaw. – New York: New Press, 2019. – 480 с.

¹⁴ Lennon K. Feminist Perspectives on the Body [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/feminist-body/>.

I.6. Основні гендерні теорії другої половини XX століття

Для дослідження феміністського мистецтва як органічної частини боротьби феміністок другої та третьої хвиль за рівні права варто розглянути три основні гендерні теорії, які можна пов'язати із певними феміністськими напрямками: теорія рівного ставлення (ліберальний фемінізм), теорія різності (культурний фемінізм) та теорія домінування (радикальний фемінізм). Кожен наступний базується на критиці попереднього у спробах віднайти універсальний принцип, який би гарантував досягнення гендерної рівності у суспільстві. Усі вони критикувалися пізніше за розгляд жінок як гомогенної групи, проблеми й цілі якої є однаковими, але доречно їх розглянути окремо, оскільки еволюція гендерних теорій дає краще розуміння причин виникнення феміністського мистецтва.

Теорія рівного ставлення, яка втілювалася в ідеології ліберального фемінізму, вбачала причину гендерної нерівності у законодавстві та державних інституціях, які розуміли чоловіків і жінок по-різному, а тому створювали для них різні закони, тобто розглядали дві статі згідно з гендерними стереотипами та приписували їм «традиційні» ролі та місце у суспільстві¹⁵. Ліберальні феміністки вважали, що однакові закони забезпечили б рівність усіх людей. Ліберальний фемінізм діяв на політичній арені, зокрема через лоббізм, петиції, судові справи, освіту, звернення до законодавців і т. д. Він прагнув здобути владу в системі, яка вже існувала та змінити структури таким чином, аби інкорпорувати до них жінок та надати жінкам різних ролей через зміну законів, інститутів, структур зайнятості¹⁶. Головним джерелом критики ліберального

¹⁵ Маєрчик М. Гендер для медій / М. Маєрчик, О. Плахотнік, Г. Ярманова. – Київ: Критика, 2017. – С. 181.

¹⁶ Темкина А. Женское движение второй волны: истоки, концептуализация и результаты / Анна Темкина // Ч.1: Учебное пособие. / Анна Темкина. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – (Введение в гендерные исследования.). – С. 666.

фемінізму було те, що він не враховував інших, не менш важливих, джерел гендерної нерівності, окрім законодавчого, а саме впливу традицій, упереджень, стереотипів, релігійних догм тощо, тобто тих, які були закладені у суспільній свідомості людей. До того ж, вони прагнули надати жінкам прав, які вже мали чоловіки, таким чином вони несвідомо стверджували чоловіка як норму, а жінку – як Іншого (про що писала Сімона де Бовуар), який початково є неповноцінним і має досягти рівня чоловіка.

Теорія різності – культурний фемінізм – вже усвідомлювала, що гендерно нейтральні закони не гарантуватимуть рівності. Феміністки цього напряму поглиблювали ідею того, що зміни повинні відбуватися також і в свідомості людей. Вони розвивали поняття особливого «жіночого досвіду», який ніколи не буде зрозумілим для чоловіків, а також заперечували базування гендерної рівності на принципі однаковості. Культурні феміністки притримувалися дещо есенціалістських поглядів, оскільки наполягали, що жінки та чоловіки відрізняються і фізично, і психологічно, відповідно, жінки є сутнісно іншими¹⁷. Отже, створення різних законів для жінок і чоловіків із врахуванням їхнього унікального досвіду, особливо в області знання та культури, вважалося культурними феміністками ключем до гендерної рівності. Вони намагалися досягнути цього через культивування нових жіночих досвідів: розвивали жіночу творчість та самореалізацію – мистецтво, гуртки, курси тощо. Ця гілка фемінізму вважала, що зміну суспільства жінки повинні почати із себе: на особистісному рівні потрібно позбавлятися від інтерналізованої ієрархічності та виходити із рамок патріархальної системи. На думку культурних феміністок, діяльність повинна відбуватися передусім у культурній та соціальній сферах, а задля привернення уваги громадськості можливе залучення тактики прямої дії (вуличні театри, маніфестації, акції, протести проти конкурсів краси, публічне спалювання порнографії, громадська непокора, пікетування чоловічих клубів

¹⁷ Маєрчик М. Гендер для медій. – С. 182-183.

тощо).¹⁸ Цей напрям піддавався критиці за вузьке розуміння жіночого досвіду, сприйняття його як отриманого в результаті виконання стереотипних жіночих ролей й демонстрації «традиційно» жіночих рис – матері, господарки, вчительки, няні, медсестри тощо, й відсутність заохочення до подолання гендерних упереджень.

Теорія домінування, або радикальний фемінізм активно критикувала обидва попередні напрями за зосередження уваги на непотрібних деталях – дебатах щодо подібності чи відмінності чоловіків й жінок – й закликав до реальних дій у напрямку вирішення проблеми гендерної нерівності. Теорія домінування переосмислила приватну та публічну сфери й пришла до висновку, що приватна сфера є головним майданчиком встановлення гендерного домінування чоловіків. Вона також проголосила: «Особисте – це політичне». Приватні проблеми жінок, які відбуваються у межах будинку (наприклад, домашнє насильство у різних формах, експлуатація жіночої домашньої праці) є політичними проблемами гендерної нерівності¹⁹. Радикальні феміністки прагнули не захопити владу, а перемогти систему, яка продукувала нерівності на всіх рівнях життя – патріархат.

Як зазначено у словнику гендерних термінів, «патріархат – андроцентрична організація суспільства, із зафіксованою в ньому нерівністю та жорсткою регламентацією статево-рольових відносин. Патріархальними називають суспільства, у яких чоловіки є “домінантним елементом” у сімейному, господарському та суспільному житті»²⁰.

Соціолог Ентоні Гіденс пропонує тлумачення феміністських рухів за допомогою понять Чарльза Тілі, який вважав, що «суспільні рухи виникають тоді, коли люди не мають іншої можливості бути почутими або коли їхньому

¹⁸ Темкина А. Женское движение второй волны: истоки, концептуализация и результаты. – С. 666.

¹⁹ Маєрчик М. Гендер для медій / М. Маєрчик, О. Плахотнік, Г. Ярманова. – Київ: Критика, 2017. – 183-186.

²⁰ Патріархат [Електронний ресурс] / З. В. Шевченко (уклад.) // Словник гендерних термінів. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://a-z-gender.net/ua/patriarhat.html>.

прагненню бракує виходу»²¹. У першій фазі розвитку фемінізму, тобто першій хвилі, феміністки прагнули здобуття виборчого права для жінок, у другій відбулося розширення завдань, боротьба за соціальну, економічну та політичну рівність жінок. Під час обох фаз-хвиль, лідерки жіночих рухів змогли мобілізувати колективні засоби (що якраз і є одним із ключових понять Тілі) задля посилення ефективності впливу на органи влади. Інструментарій феміністок поступово розвивався від мітингів і демонстрацій до організованих форм протидії. Жіночі групи також мали спільні інтереси, на які спиралися лідерки феміністських рухів. І, нарешті, вплив феміністок на суспільні зміни посилювався певними важливими подіями, як-от Перша світова війна для суффражисток або рух за громадянські права для феміністок другої хвилі²².

Посилення активізму за права людини, яке відбувалося на тлі політичних подій середини ХХ століття (післявоєнний стан, війна у В'єтнамі, холодна війна) сприяло об'єднанню художниць-феміністок в окремий мистецький і соціально-політичний рух, метою яких було, словами художниці Сюзанн Лейсі, «вплинути на культурні погляди та трансформувати стереотипи»²³ і у мистецькому світі з його канонами, й у повсякденному житті.

Таким чином, поступовий розвиток фемінізмів сприяв тому, що жінки у різних сферах життя об'єднувалися задля боротьби за свої права. Виникав комплексний підхід до здобуття рівноправ'я, який забезпечив проникнення у всі прошарки суспільства та значно зміцнював феміністський рух. Одним із важливих інструментів досягнення цілей феміністок стало феміністське мистецтво, яке діяло водночас на мистецькій, політичній та соціальній аренах.

²¹ Гіденс Е. Соціологія / Ентоні Гіденс. – Київ: Основи, 1999. – С. 592.

²² Там само. С. 588-591.

²³ Lacy S. The Name of the Game / Suzanne Lacy. // Art Journal. – 1991. – Vol. 50, No. 2, Feminist Art Criticism. – С. 64.

РОЗДІЛ II. ФЕМІНІСТСЬКЕ МИСТЕЦТВО

II.1. Тематика, стилі та категорії феміністського мистецтва

Фемінізм прагне створити суспільство, в якому чоловіки й жінки матимуть змогу рівноцінно розвивати та втілювати свій індивідуальний потенціал, і при цьому не потерпатимуть від дискримінації у будь-яких формах. Також фемінізм прагне залучати більшу кількість жінок до політичного та соціального життя суспільства. Окрім політичної та соціальної арен фемінізм функціонує й на іншому рівні: «це фемінізм фестивалів, книжкових магазинів, жіночих пабів, видавництв тощо»²⁴, завдяки чому формується особлива феміністська культура, частиною якою, зокрема, є візуальне мистецтво. Можливість виникнення феміністського мистецтва у пізні 1960-ті роки з'явилася завдяки попередньому століттю політичного активізму феміністок.

Хоча за період «першої хвилі» фемінізму не було створено жодного феміністського твору мистецтва, суфражизму вдалося закласти базис для майбутніх хвиль і, зокрема для мистецького руху, який їх супроводжував. Ретроспективно, роботи деяких художниць, які не вважали себе феміністками, було пізніше визнано феміністськими, оскільки вони висвітлювали актуальні для феміністського мистецтва проблеми жіночої тілесності та жіночого досвіду. Серед таких художниць були Луїза Буржуа, Наталія Гончарова, Фріда Кало, Берта Морісо, Єва Гессе та інші. Теоретики феміністського мистецтва довгий час вели дебати щодо вірного визначення феміністського мистецтва, його ознак

²⁴ Хальберстма М. Феминистское искусство. Введение / Марлите Хальберстма // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Марлите Хальберстма. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 175.

і цілей. З цього приводу відома кураторка Люсі Ліппард висловлювалася так: «Марно намагатися закріпити конкретний формальний внесок фемінізму, оскільки феміністське та/або жіноче мистецтва не є ані стилем, ані рухом [...]. Воно [феміністське мистецтво] складається з безлічі стилів та індивідуальних проявів [...]. У своїй найбільш провокаційній та конструктивній формі фемінізм ставить під сумнів усі приписи мистецтва відомого нам»²⁵.

Отже, феміністське мистецтво складно мислити як мистецький рух (як-от, наприклад, абстрактний експресіонізм), тому що воно було міцно пов'язане із соціально-політичним рухом фемінізму. Феміністське мистецтво, скоріше, є своєрідним способом художнього мислення та світосприйняття, який транслювався художницями у їхніх роботах.

Одна із найвиразніших стилістичних рис феміністського мистецтва – залучення нових мистецьких медіумів. Цим символізувалася новизна жіночого мистецького погляду, який пригнічувався протягом усієї історії мистецтв. Використання медіумів, які до цього не мали широкого застосування, також символізувало відмежування феміністок від традиційного мистецького світу, де домінували чоловіки. Феміністки часто поєднували художні засоби інших напрямів, наприклад, перформансу, боді-арту, відео- та фото-арту.

Простір перформансу дозволяв художницям артикулювати особисті проблеми до глядача, оскільки перформанс розмивав межу між художником і аудиторією. Інтимність цього процесу дозволяла жінкам транслювати свої власні досвіди, особливо ті, що пов'язані з тілесністю. Перформанс кінця 1960-х був найбільше пов'язаним із боді-артом, оскільки переважно фокусувався на тілі та проблемах пов'язаних із ним. Таке зосередження на тілі пояснюється дематеріалізацією мистецького об'єкту та розривом із традицією, що відбувалися на тлі політичних змін цього періоду: розквіт фемінізму сприяв подоланню розмежування між особистим і політичним, що створювало умови

²⁵ Frueh J. *Erotic Faculties* / Joanna Frueh. – Berkeley: University of California Press, 1996. – С. 162.

для політизації мистецтва. Лібералізація, яка відбувалася у суспільстві торкнулася й мистецького світу. Художниці зверталися до перформансу як до засобу, який заохочував звільнення розчарувань від соціальної нерівності та оволодіння дискусіями щодо жіночої сексуальності. Перформанс дозволив жінкам знайти свій голос та говорити так, щоб їх почули як ніколи раніше – злість, бажання, роздратування, які вважалися «нежіночними» емоціями, нарешті знаходили своє вираження²⁶. Оскільки у кінці 1960-х перформанс лише освоювався художниками, жінки мали можливість зробити власний вклад у його розвиток, радше, ніж вливатися у мистецькі напрями, де вже домінували чоловіки.

Відмінність між перформансом та боді-артом полягає у тому, що боді-арт є ширшою категорією, яка може включати перформанс, але не обмежується ним. Перформанс є «живою» мистецькою формою, яка транслюється глядачеві через дію, процес, а не статичний об'єкт (як, наприклад, картина, скульптура, фотографія, архітектура). Боді-арт, з іншого боку, може інкорпорувати статичні форми мистецтва за умови, що центральною темою є тіло, тілесність і явища, які з ними пов'язані.

Кураторка Люсі Ліппард визначає початком боді-арту кінець 1950-х, коли Ів Кляйн розпочав свої експерименти з «Антропометріями» (див. *Додаток 1*) – картинами, що створювалися за допомогою відбитків людських тіл на полотні. У США процеси формування боді-арту як окремого напрямку відбувалися дещо пізніше – вони зародилися у контексті гепенінгів з кінця 1950-х, але лише в кінці 1960-х сформувалася робота з тілом як із самостійним медіумом. Ґрунтом для боді-арту так само слугувала політична завіса пізніх 1960-х. Студенти протестували проти війни у В'єтнамі, ядерного озброєння, відсутності рівних

²⁶ Butler A. Performance Art Movement Overview and Analysis [Електронний ресурс] / Anne Marie Butler // The Art Story. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theartstory.org/movement/performance-art/history-and-concepts/>.

прав та багатьох інших гострих проблем. Водночас, це був період сексуальної революції, послаблення соціального тиску на самовираження молоді через зовнішній вигляд, трансформування соціальної моралі щодо оголеності, тому тіло стало підходящим інструментом задля перетворення політичного в особисте, й навпаки.²⁷ Значна частина художниць-феміністок обрала своїм медіумом саме тіло, й використовувала його для дослідження особистих і болісних тем.

Для деяких використання власного тіла як суб'єкта та об'єкта їхнього мистецтва пов'язувалося із сексуальністю. Ці художниці (серед яких, наприклад, Каролі Шніманн, Ханна Вілке) привертала увагу до питань того, наскільки для нас гендер тіла визначає його сексуальність, вони критикували об'єктивацію жіночого тіла та сприйняття його у суто еротичних і сексуальних категоріях. Художниці-феміністки, які працювали з боді-артом, не лише поширювали феміністські ідеї, але також відкидали обмеження мистецького світу загалом й давали початок новим мистецьким діалогам²⁸. Феміністське мистецтво часто асоціюють суто із боді-артом, який, безумовно, був важливою його формою, але далеко не єдиною. Важливим медіумом для феміністського мистецтва став також відео-арт, оскільки він був зовсім новою та неосвоєною територією для мистецтва загалом. У середині минулого століття відео сприймалося як «каталізатор, що може призвести до медіа революції»²⁹, тому для феміністського мистецтва воно відкривало нові горизонти розповсюдження ідей і забезпечувало доступ до ширшої аудиторії.

Тематичний підхід до аналізу феміністського мистецтва дозволяє виокремити такі теми: розпізнання чоловічих і жіночих поведінкових

²⁷ Souter A. Body Art Movement Overview and Analysis [Електронний ресурс] / A. Souter, K. Nichols // The Art Story. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theartstory.org/movement/body-art/history-and-concepts/>.

²⁸ Там само.

²⁹ Feminist Art Movement Overview and Analysis [Електронний ресурс] // The Art Story. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theartstory.org/movement/feminist-art/history-and-concepts/>.

стереотипів, демонстрація їхнього активного неприйняття, бунт; переоцінка форм творчого самовираження жінок у минулому й в культурах, які існують нині; жіноча сексуальність у феміністському мистецтві; пошук натхнених історичних та сучасних прикладів, які ілюструють, що жінкам зовсім необов'язково бути клішованими; дружня взаємодія художниць між собою й зі своєю жіночою аудиторією. До цього переліку можна долучити низку тем, яких жінки особливо торкалися через дослідження свого тіла й використання його як головного медіуму в боді-арті: андрогінність, дослідження меж ідентичності через «приміряння» ролей та моделей поведінки іншої статті, сім'я, народження дитини, менструації, функції дзеркала, косметика, експлуатація жінки та жіночого тіла, ритуальність, мова як інструмент звільнення та засіб пригнічення.

II.2. Історичний огляд феміністського мистецтва другої половини XX століття

Феміністське мистецтво зародилося у Сполучених Штатах Америки – тут, у двох мистецьких центрах, які мали світове значення, Нью-Йорку та Каліфорнії, формувалися перші організації, спрямовані на його підтримку та розвиток. Серед них – Art Worker's Coalition, Women Artists in Revolution (WAR) та the AIR Gallery. Об'єктом інтересу цих організацій була недостатня репрезентація жіночого мистецтва в музейних інституціях. У цьому контексті, вони висловлювали активну позицію проти політики Музею сучасного мистецтва (МоМА) та музею Вітні, в постійних колекціях яких кількість робіт жіночого авторства була мізерною. Їхня діяльність була близькою до

ліберального фемінізму, оскільки вони прагнули помістити вже створене жіноче мистецтво у чоловічі мистецькі канони.

У Каліфорнії феміністки обрали дещо інший підхід, ближчий до культурного фемінізму. Вони сфокусувалися на створенні нових просторів, які б могли допомагати жінкам у мистецькій освіті та підтримувати їхню творчість надалі. Саме Лос-Анджелес став прихистком для гучного проекту Жіночий будинок (Womanhouse, 1972), ініціаторки якого – Джуді Чикаго та Міріам Шاپіро – доклали значних зусиль до розвитку феміністського мистецтва. Окрім Жіночого будинку, вони також створили Феміністську Мистецьку Програму при Каліфорнійському Інституті Мистецтв (California Institute of the Arts' Feminist Art Program). У 1973 році, Джуді Чикаго стала співзасновницею Феміністського Студійного Воркшопу (Feminist Studio Workshop) – дворічної програми для жінок, які працювали в мистецтві. Вона надавала знання про феміністську теорію та критику мистецтва, а також практичну студійну роботу. Воркшоп став частиною Жіночої Будівлі (WomenBuilding) в Лос-Анджелесі, яку було створено в результаті коллаборації низки художниць-феміністок як «інклюзивний простір для всіх жінок у громаді», вона містила галерею, кафе, книгарню, офіс для феміністського журналу та ін.³⁰

Якщо в Америці жіночі досягнення в боді-арті сприймалися просто несерйозно, то європейський підхід до цього питання навпаки ізолював жіноче мистецтво суто в рамках боді-арту, що призвело до того, що європейські художниці майже не називали себе феміністками. Ліппард пише, що європейські мистці не радили жінкам працювати в будь-якій області мистецтва, окрім боді-арту. Такі настрої зумовлювали жіночу критику боді-арту. Наприклад, критикиня Катрін Франблен вбачала у жіночому боді-арті «протилежність запереченню жінки як об'єкта, тому що об'єктом бажання стає

³⁰ Feminist Art Movement Overview and Analysis [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theartstory.org/movement/feminist-art/history-and-concepts/>.

тіло жінки»³¹. Оскільки західній культурі властиво об'єктивувати жіноче тіло і сприймати його як сексуальний об'єкт, виставлення жінкою свого оголеного тіла напоказ сприймається як покора цій установці та демонстрація своїх сексуальних бажань. Прикладом цього може бути Керолі Шніман, яка на початку 1960-х неодноразово з'являлася у гепенінгах, своїх та інших художників. Вона часто сприймалася як модель радше, ніж художниця. Її роботи зверталися до сексуальної та особистої свободи жінки. В одному інтерв'ю Шніман розповіла, що коли вона стоїть оголеною перед аудиторією, вона не прагне зайнятися сексом, вона переживає свою стать і свою роботу настільки гармонічно, що їй не вистачає сміливості показати тіло як джерело емоційної Влади, вона використовує своє тіло як «оголений і позбавлений прикрас людський об'єкт»³².

У своїх роботах боді-арту феміністки досліджували проблеми об'єктивації та сексуалізації жіночого тіла, а також його нормативності. Майже вся мистецька кар'єра Керолі Шніман була присвячена темі сексуальної та особистої свободи жінки. Лінда Бенгліс у своїх скульптурах та фотографіях критикувала подвійні стандарти у суспільстві та у мистецькому світі. Для цього вона зверталася до андрогінності, тобто приміряла на себе образ та роль чоловіка. Варто зазначити, що потяг до андрогінності не був зосереджений у жіночому мистецтві, він так само активно використовувався чоловіками. І художники, і художниці досліджували, зокрема, трансвестизм радше як «комунікаційні матеріали», аніж патологію³³. Вони намагалися виявити межу, коли одна стать змінюється іншою, а також взаємовідносини обох статей через їхнє поєднання в одному тілі. Марта Вілсон створила роботу, в якій вона

³¹ Липпард Л. Боль и радость рождения заново: европейский и американский женский боди-арт / Люси Липпард // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Люси Липпард. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 70.

³² Там само. С. 73.

³³ Там само. С. 74.

трансформувала себе в чоловіка, а потім в чоловіка, переодягненого в жінку³⁴. Таким чином, вона також досліджувала межі маскулінного та фемінного в собі.

Іншою темою для дослідження стали стосунки жінок із дзеркалом (поглядом на себе) і, близьким до цього, макіяжем. Перформанс Марини Абрамович «Ритм 2», під час якого вона записувала свої відчуття після прийому ліків від шизофренії, є яскравим прикладом цього (див. Додаток 2). Запис відбувався двома камерами: одна була направлена на художницю, інша – на глядачів. У цьому, окрім іншого, виражалося бажання побачити себе очима інших людей. Відеокамера стала символом дзеркала, в яке жінки століттями вдивляються у намаганнях побачити те, що бачать інші люди та впевнитися, що вони виглядають відповідно до суспільних норм³⁵. Дзеркало має своєрідну владу над жінкою та її тілом, воно дисциплінує її ставлення до власної тілесності. Дзеркало виступає посередником у відносинах жінки з її тілом. Жінки, які страждають на тілесну дисморфію, схильні до уникання дзеркал, оскільки ті є триггерами їхніх негативних емоцій щодо свого тіла.

Увага до функцій дзеркала приверталася художницями ще й через макіяж. Макіяж (make up) з англійської буквально означає створити або відтворити себе. Для жінок макіяж став можливістю сховати недоліки свого обличчя, і з часом перетворився на суспільну вимогу, без якої вони б виділялися у соціумі. До проблеми макіяжу як ще однієї форми дисциплінування жіночого тіла зверталися радикальні феміністки. Макіяж заперечував природню зовнішність жінки, він наполягав, що її обличчю потрібна корекція й без макіяжу жінка не виглядає красивою. Оскільки необхідність бути красивою нав'язувалася жінкам з раннього віку – відсутність краси означала відторгнення чоловіками – то жінки були вимушені постійно фарбуватися. Безсумнівно, для деяких жінок макіяж був приємною рутиною, засобом самовираження та експериментів, але

³⁴ Там само. С. 75.

³⁵ Там само. С. 76.

не варто забувати про те, що для багатьох жінок він також став джерелом невпевненості у своїй зовнішності та навіть відвертої огиди до свого ненафарбованого обличчя.

Жіноче прагнення надати своєму обличчю краси та зберегти молодість за допомогою макіяжу стало темою декількох «кімнат» величезного феміністського арт-проекту 1970-х «Жіночий будинок» (Womanhouse). До прикладу, перформанс у «Кімнаті Леї», яку створили Карен ЛеКок та Ненсі Юдельман (див. Додаток 3). Головна персонажка, Лея, старіє і втрачає свою красу, а з нею і симпатію своїх партнерів. Кожного дня відвідувачі спостерігали як Лея (Карен ЛеКок) сидить перед дзеркалом у своїй спальні, наносить макіяж, незадоволено його витирає, потім наносить знову у спробах відновити свою молодість із його допомогою.

Окрім акценту на ролі макіяжу у житті жінки, цей перформанс також торкається проблеми відсутності особистої економічної свободи жінок. Оскільки Лея також є повією вищого класу, її краса для неї пов'язана із її матеріальним забезпеченням – в обмін на гроші вона пропонує своє тіло. Таким авторки перформансу бачили становище білих домогосподарок середнього класу, які виконували щоденний процес нанесення макіяжу задля чоловіків та «для власних внутрішніх наративів про те, що визначає красу та жіночність»³⁶. Підтекстом перформансу є те, що домогосподарка має завжди бути сексуально доступною, як і повія вищого класу, оскільки її економічна стабільність залежить від її чоловіка, якого вона повинна вдовольняти, а тому домогосподарки, як і Лея, відчайдушно намагаються сховати старіння за маскою макіяжу, аби не втратити захист чоловіка³⁷.

³⁶ Balducci T. Revisiting "Womanhouse": Welcome to the (Deconstructed) "Dollhouse" / Temma Balducci. // Woman's Art Journal. – 2006. – №27. – С. 19.

³⁷ Там само.

Із кінцем 1970-х, феміністське мистецтво змінило свій тематичний та інструментальний напрями. Відтепер, замість втілення специфічного жіночого досвіду через мистецтво, художниці-феміністки почали освоювати постмодерністську теорію та психоаналіз, проблеми мас-медіа та консюмеризму, і хоча дещо віддалилися від соціально-політичного феміністського руху, але продовжували боротися за рівність через свої твори³⁸.

Найвідомішим феноменом феміністського мистецтва 1980-х є Guerrilla Girls – анонімна група художниць-феміністок, які присвячують свою діяльність боротьбі з сексизмом і расизмом у мистецькому світі. Вони сформувалися 1985 року у Нью-Йорку. Особливістю Guerrilla Girls є анонімність, яка підтримується носінням масок/костюмів горил та вживання псевдонімів, які відсилають до імен померлих художниць. Учасниці групи пояснюють приховання власних ідентичностей тим, що «проблеми мають більше значення, аніж індивіди»³⁹. Свою діяльність група проводить методом «culture jamming» – критику реклами й консюмеризму у ЗМІ через продукування реклами, яка пародіює рекламу світових брендів – у формі постерів, білбордів, книг.

II.3. Проблематика феміністського мистецтва

Гендерна нерівність спричиняє невідповідність в оцінюванні однакової роботи, виконаної чоловіком або жінкою – у мистецькому світі ця нерівність демонструється через упередженість мистецького світу, в якому художниці не настільки ж помітні як художники, не мають тих самих можливостей і не

³⁸ Feminist Art Movement Overview and Analysis [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theartstory.org/movement/feminist-art/history-and-concepts/>.

³⁹ Guerrilla Girls Bare All - An Interview [Електронний ресурс] // Guerrilla Girls. – 1995. – Режим доступу до ресурсу: <https://web.archive.org/web/20140113012650/http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>.

оцінюються на тому ж рівні. Гендерованість в мистецтві проявляється декількома шляхами. По-перше, мистецтво, створене жінками довгий час, й подекуди навіть зараз, сприймається як тісно пов'язане зі сферами дому, господарства, тобто «жіночих» царин. Такі мистецькі медіуми як печворк (техніка шиття речей із клаптів), вишивка, рукоділля тощо витісняються із простору «високого мистецтва» та прирівнюються до ремесла, яке не має достатньої естетичності та майстерності для потрапляння до галерей. По-друге, окрім впливу на оцінку жіночого мистецтва, соціальне визначення жіночності також впливає на приписування цінності творам художниць. Довгий час жінок асоціювали з предметами їхніх картин, водночас, прийнятним для жінок було малювати саме квіти, природу, натюрморти, які мали бути просякнутими ніжністю, лагідністю, покірливістю. До кінця XIX століття вважалося вульгарним для жінок малювати оголену натуру, навіть жіночу. По-третє, жінки традиційно були тими, кого зображували – вони позували як моделі. Образ жінки, переважно молодої та оголеної, використовувався для репрезентації ідеалізованої краси, згідно зі стандартами, встановленими чоловіками.⁴⁰

Феміністки, які брали участь у мистецькому русі, розділилися. Частина вважала, що жінки необов'язково створюють «інше» мистецтво, аніж чоловіки, вони лише потребують зрівняння у можливостях та оцінюванні. Були й ті, які керувалися поняттям «жіночого досвіду», тобто наполягали, що жіноче й чоловіче мистецтво а ргіогі різне, оскільки жінки мають специфічний досвід, який чоловікам ніколи не вдасться пережити. Відповідно, перед ними поставала проблема того, як саме варто оцінювати жіноче мистецтво, оскільки критерії оцінювання, які традиційно застосовувалися до чоловічого мистецтва, для жінок не мали актуальності. Ще низка художниць-феміністок надавала більшого значення тому, що сприйняття мистецтва є гендерованим, а тому мистецтво

⁴⁰ Gaut B. The Routledge Companion to Aesthetics / B. Gaut, D. Lopes. – London and New York: Routledge, 2007. – (Routledge Philosophy Companions). – С. 438.

може виробляти різні види досвіду, й, відповідно, більшу кількість досвідів може брати до уваги. Така позиція задає питання: мистецтво знаходиться в об'єкті? чи в глядачеві? чи у взаємодії між глядачем і художником? – оскільки жінки й чоловіки, люди з білою та іншим кольором шкіри, освічені та неосвічені, усі сприйматимуть мистецтво по-різному, тому неможливо віднайти стандартизованого досвіду мистецтва. Усе ж, серед художниць-феміністок і теоретикинь феміністської естетики та мистецтва переважає думка, що мистецтво не є і не повинне бути гендерно-нейтральним, натомість потрібно розглядати яке значення має гендер, як впливає на художників і художниць та як різні жінки створюють й переживають мистецтво.⁴¹

Іншою проблемою феміністського мистецтва було його означення та розмежування на жіноче та феміністське. Кураторка Марліте Хальбертсма, у спробах означити феміністське мистецтво, пише (і цю думку пізніше підтримає кураторка Люсі Ліппард), що воно є мистецтвом, яке несе в собі певне повідомлення, відповідно, важливішим є феміністське наповнення художніх творів, аніж належність їхніх авторок до феміністського руху⁴². Художниця Марта Рослер, у своєму есе про особливості практики феміністського мистецтва в Каліфорнії, теж зазначає, що не все жіноче мистецтво періоду кінця ХХ століття можна назвати феміністським: не всі жінки були феміністками, не всі художниці, котрі ототожнювали себе з рухом феміністського мистецтва, були феміністками; нарешті, не всі художниці-феміністки бажали створювати феміністське мистецтво⁴³. На початку 1970-х років чіткішою стала категорія «жіночого мистецтва», яка виникла у відповідь на суспільний тиск та через прагнення художниць отримати можливість повноцінної участі в житті

⁴¹ Там само. С. 439.

⁴² Хальбертсма М. Феминистское искусство. Введение. – С. 176.

⁴³ Рослер М. Личное и общественное: феминистское искусство в Калифорнии / Марта Рослер // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Марта Рослер. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 86.

суспільства. Очевидно, цілі художниць та цілі феміністок багато в чому збігалися й, можливо, навіть певним чином залежали одні від одних. Допоки фемінізм не мав чітких кордонів у політиці та мистецтві, жіночий рух мав енергію спорідненості, він, в очах багатьох дослідників, поєднав між собою художниць та феміністок⁴⁴.

Професорка соціології Мішель Баррет займалася аналізом проблеми провадження феміністської культури, і в її контексті торкалася питання про межу, після якої жіноче мистецтво стає феміністським. Раніше це питання задавалося Розалінд Ковард в контексті літератури, її есе з цього приводу показує, що феміністкам властиво підкреслювати єдність й безперервність жіночої творчості, що призводить до ототожнення будь-якого жіночого мистецтва з феміністським. Ковард категорично заперечує такий підхід до розуміння феміністського мистецтва, вона зазначає, що «фемінізм базується на однакових політичних інтересах, а не на спільності жіночого досвіду»⁴⁵, й застерігає, що феміністське мистецтво не охоплює всі твори, які маніфестують жіночий досвід. До заплутаності визначення феміністського мистецтва додається проблема важливості жіночого досвіду для фемінізму загалом.

Поняття «жіночого досвіду» є своєрідною серцевиною методологій низки фемінізмів, зокрема, того ж культурного фемінізму, який мав значний вплив на цінності художниць-феміністок. Одним із головних прагнень художниць, які у 1960-ті вирішували стати на революційний шлях боротьби за право існування (і, найважливіше, рівноцінного сприйняття) було створення мистецтва, яке б освітлювало жіночий досвід у різних сферах життя. Заперечення важливості цієї категорії для розуміння феміністського мистецтва, і фемінізму загалом, яке проголошує Розалінд Ковард, створює ще більшу проблему сприйняття. Щодо

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Баррет М. Феминизм и определение культурной политики / Мишель Баррет // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Мишель Баррет. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 266.

цього Мішель Баррет влучно зазначає: «Якими б не були проблеми, пов'язані з обґрунтуванням фемінізму на спільному досвіді жінок, серйозніші проблеми виникають при спробі повністю розмежувати фемінізм (як політичний проект) і досвід жінок»⁴⁶. Коли ми відкидаємо категорію жіночого досвіду із феміністської культурної політики, феміністське мистецтво ризикує втратити свою автентичність й перетворитися на мистецтво, яке зробить категорію жінки не обов'язковою. Водночас, варто пам'ятати, що наявність уваги до жінки, інтересу до жіночого тіла або факту жіночого авторства не робить мистецький твір феміністським, але неможливо уявити феміністське мистецтво без наявності спільного досвіду дискримінації⁴⁷.

II.4. Феміністське мистецтвознавство

Для теорії феміністського мистецтва важливим був напрям феміністського мистецтвознавства, який займався критичним осмисленням історії мистецтва, а також аналізував тенденції феміністського мистецтва, яке розвивалося. Ключовим моментом у феміністському мистецтвознавстві стало есе Лінди Нохлін, видане 1971 року, під назвою «Чому не було великих художниць?». Вона піддала критиці діяльність феміністок, які намагалися дати відповідь на це питання через пошуки в історії мистецтв імен недооцінених талановитих художниць, або через ствердження, що «величність» чоловічого (тобто загальноприйнятого) мистецтва відрізняється від «величності» жіночого мистецтва, оскільки базується на своєрідності жіночого досвіду. Нохлін

⁴⁶ Там само. С. 270.

⁴⁷ Там само. С. 271.

пояснює такі трактування відсутності в історії мистецтва художниць-геніїв неправильним розумінням більшості феміністок сутності мистецтва:

«У їхньому наївному уявленні, мистецтво є прямим, особистим вираженням емоційного досвіду людини, перекладом життя особистості на візуальну мову. Мистецтво таким перекладом майже ніколи не буває, а велике мистецтво – взагалі ніколи. [...] Мова мистецтва втілена у фарбі й лініях на полотні й папері, у камені, глині, пластику, металі – вона не є ані плаксивою історією, ні пікантною пліткою»⁴⁸.

Нохлін дає різку й прямолінійну відповідь на поставлене нею питання – історія мистецтва бідна на великих геніальних художниць, тому що в художниць не було можливості стати такими. Вона не прив'язує це до меншовартості жіночої статі, нездібності жінок досягати вершин у певній сфері, натомість Нохлін розглядає цю проблему через призму домінантної владної чоловічої еліти⁴⁹. На її думку, в основі проблеми, яку вона розглядає, лежить міф про Великого Художника – богоподібного творця мистецтва, який з народження несе в собі полум'я генія і проявляє свій талант без попередньої освіти, а також незалежно від зовнішніх обставин. З цієї точки зору, відсутність жіночої маніфестації їхньої геніальності в мистецтві є результатом відсутності у них цієї геніальності, адже якби вона в них була, то неодмінно проявилася б, як це сталося з Мікеланджело, Моне, Рембрандтом, ван Гогом та багатьма іншими.⁵⁰ Нохлін заперечує будь-які теорії про вроджену геніальність та розглядає геніальність як ознаку, набуту через навчання та інституційну підтримку. Тотальна дискримінація жінок, яка активно підтримувалася інституційно, запобігала навіть не досягненню величності у мистецтві, а

⁴⁸ Нохлін Л. Почему не было великих художниц? / Линда Нохлин // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Линда Нохлин. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 20.

⁴⁹ Там само. С. 21.

⁵⁰ Там само. С. 27.

звичайному професіоналізму, оскільки до кінця XIX століття жінкам заборонялося малювати оголену натуру (вітальну сходинку в мистецькій освіті), навіть жіночу, та брати участь в академічних конкурсах.

Великому Художнику, окрім доступу до навчання та покращення майстерності, необхідно було володіти низкою рис – лідерством, упевненістю у собі, природнім відчуттям власної влади та цінності. До того ж, художник підтримував стосунки з покровителями мистецтв, з гуманістичними колами, міг займатися політикою й вільно подорожував⁵¹. Відомо, що для жінок такий спосіб життя був недоступним до другої половини XX століття, а в деяких країнах і значно пізніше. Для жінок у мистецтві відводилася роль моделі, натурщиці; якщо ж жінка все ж намагалася займатися живописом (скульптура для неї була ще менш доступною), її діяльність вважалася «несерйозною», «любительською», своєрідним хобі, час для якого знаходився у перервах між хатніми справами. Коли жінка захоплювалася мистецтвом настільки, що прагнула пов'язати з ним життя, то опинялася перед вибором – кар'єра чи шлюб⁵².

Метою Нохлін було довести, що успіх (або його відсутність) у мистецтві залежить не від індивідуальних передумов, а від інституційних. Відповідно, відсутність в історії мистецтва гучних постатей художниць-геніїв пов'язана, найголовніше, із нерівноправністю жінок і чоловіків, через яку для жінок було інституційно неможливо досягнути чоловічого рівня досконалості та успіху в мистецтві. Нохлін підкреслює, що на цей процес не мала впливу наявність особливого вродженого таланту. Таким чином, Нохлін закликала жінок подивитися в обличчя реальності своєї історії й усвідомити, що жінки мають змогу переосмислити слабкі сторони своєї позиції в суспільстві й зробити їх

⁵¹ Там само. С. 33.

⁵² Там само. С. 36.

своїми перевагами, та взяти участь у формуванні нових інституцій, в яких гідна слава стане доступною ціллю і для жінок, і для чоловіків⁵³.

Кураторка Марліте Хальбертсма, яка займалася створенням однієї з найголовніших міжнародних виставок феміністського мистецтва кінця 1970-х, у вступі до каталогу виставки писала, що ціллю виставки було продемонструвати значення візуального мистецтва як комунікаційного середовища всередині феміністського руху та за його межами⁵⁴. Певним чином феміністське мистецтво допомагало проаналізувати діяльність феміністок, оцінити теорію та практику фемінізму як соціально-політичного руху. Другу хвилю, а саме ліберальний напрям, активно критикували за елітарність та ексклюзивність, оскільки він маргіналізував представниць соціальних меншин всередині жіночої групи – лесбійок, небілих жінок, бідних жінок та ін. У цьому звинувачували й феміністське мистецтво – «у тому, що воно в кожному окремому випадку є лише інтрижкою високоосвіченої елітарної художниці з такою ж високоосвіченою жіночою публікою», у відповідь на це Хальбертсма зазначала, що така позиція була подекуди притаманна художницям, які працювали індивідуально, але для радикальніших феміністських груп набагато важливішими були співпраця та безпосередня доступність візуальних засобів⁵⁵.

Отже, між феміністським мистецтвом та соціально-політичним феміністським рухом простежується яскравий взаємозв'язок, який демонструє спорідненість проблематики, тематики та критики. Феміністське мистецтво можна вважати політичним мистецтвом, оскільки воно б не існувало без політичного руху фемінізму, з якого воно черпало ідеологію та натхнення. У свою чергу, феміністське мистецтво допомагало фемінізму швидше поширюватися суспільством та краще артикулювати свої цілі.

⁵³ Там само. С. 44.

⁵⁴ Хальбертсма М. Феминистское искусство. Введение. – С. 176.

⁵⁵ Там само. С. 179.

ІІІ РОЗДІЛ. АНАЛІЗ РІЗНИХ НАПРЯМІВ ФЕМІНІСТСЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ОКРЕМИХ ПРИКЛАДАХ

ІІІ.1. Загальні тенденції серед художниць-феміністок

До зародження та розвитку феміністського мистецтва у мистецькому світі Заходу переважала парадигма, що білий чоловік-художник визначав мистецтво, його межі та можливості. У чоловічому мистецтві вбачалася істина, об'єктивне судження про світ, у той час як у жіночому існував лише суб'єктивний досвід, який не міг серйозно вплинути на розвиток мистецтва. Через це жінкам відводили місце у декоративно-прикладних видах мистецтва, які початково й сприймалися суто жіночими (вишивка, плетіння, шиття, дизайн тощо). Відповідно, чоловіки цими напрямками не займалися, а тому для художниць-феміністок відкривалося нове поле діяльності, де вони могли встановити власні правила радше, ніж намагатися втиснутися у вікові чоловічі канони живопису та скульптури. До того ж, будувати кар'єру художниці за «чоловічою» моделлю означало для феміністок погодитися із поточним станом справ у мистецькому світі.

Перших художниць-феміністок можна умовно розділити на дві групи. Одні вважали, що жіноче мистецтво існувало завжди, але придушувалося патріархальною системою. Сюди відносяться вищезгадані форми рукоділля. Художниці, що почали працювати з печворком, текстилем, вишивкою, плетінням, дизайном мали на меті показати, що у ці форми насправді закладено великий феміністський потенціал. Друга група художниць вирішила піти радикальнішим шляхом – вони опанували перформанс, боді-арт, відео. Форми, які обрали ці художниці були новими і для чоловічого мистецтва, вони

знаходилися поза «високим» та «низьким» мистецтвом, а тому були лише більш революційними⁵⁶. Безумовно, не варто виключати того, що медіуми обох умовних груп перетиналися, оскільки художниці експериментували зі знаходженням власного стилю.

На прикладі низки творів авторства художниць-феміністок ХХ століття, ми проаналізуємо головні риси та тематику феміністського мистецтва задля розуміння його зв'язку із соціально-політичним рухом фемінізму, а також його впливу на формування тенденцій сучасного мистецтва ХХ–ХХІ століть. Піонерками феміністського мистецтва на Заході були, перш за все, Джуді Чикаго, Сінді Шерман та Рейчел Розенталь, чиї роботи по-різному торкалися феміністських питань та мали вплив на подальший розвиток феміністського мистецтва.

III.2. Мистецтво Джуді Чикаго: «Жіночий будинок» та «Звана вечеря»

Джуді Чикаго вважається засновницею феміністського мистецтва. Вона розвивала його у Каліфорнії, де створила низку своїх найгучніших робіт, а також Феміністську Мистецьку Програму, яка пропонувала художню освіту жінкам. Її роботи критикують мізогінію, сексизм та патріархальне суспільство. Вони пропагують ідею сестринства, що втілювалася, зокрема, у її неодноразових колабораціях з іншими художницями для втілення мистецьких проєктів. Одним із них є відома інсталяція «Жіночий будинок» (Womanhouse, 1972) (див. Додаток 4).

⁵⁶ Петрова К. Моё шитьё: Феминистское искусство и «женские» хобби. Вышивка и вязание против патриархата [Електронний ресурс] / Ксюша Петрова // Wonderzine. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/art/221133-feminist-crafts>.

Колабораціоністський характер цього проекту походив від техніки, яку Джуді Чикаго використовувала у своїй мистецькій програмі. Техніка полягала у тому, що студентки сиділи у колі й по черзі висловлювали свої думки щодо певної теми або проблеми. Таким чином, студентки мали можливість краще артикулювати свій досвід, що мало б допомагати їм у створенні власних мистецьких творів, а також підвищувати самовпевненість через подолання внутрішніх патріархальних установок. Чикаго пояснювала цей метод так, що у ті часи жіночий досвід не вважався придатним для втілення у мистецтві – менструація, вагітність, материнство, сексуальне насилля та інші дотичні теми не були взагалі представлені у сучасному мистецькому просторі 1960–70-х років. Ще одним принципом Чикаго було дозволяти студенткам використовувати будь-які матеріали, чого не вистачало у традиційній художній освіті. Студентки могли використовувати інші медіуми, відмінні від традиційно «чоловічих» (полотно, гіпс, глина)⁵⁷. Окрім навчального аспекту, програма Джуді Чикаго також передбачала пошуки власного стилю, створення іміджу та надання розуміння що означає бути художницею поза власне створенням мистецьких робіт.

«Жіночий будинок» будувався 21 студенткою програми Чикаго, трьома художницями, а також Джуді Чикаго та Міріам Шاپіро. Головною ідеєю було переосмислити концепцію будинку через призму жіночого досвіду. Звичні кімнати – кухня, вітальня, спальня, ванна – аналізувалися художницями задля усвідомлення того, яке значення вони мають для жінок. Феміністське мистецтво неможливо відокремити від «стовбуру» фемінізму, з якого воно розвивалося. Соціально-політичні проблеми, які турбували феміністок, виражалися художницями мовою мистецтва. У «Жіночому будинку» художниці

⁵⁷ Judy Chicago on “Womanhouse” [Електронний ресурс] // National Museum of Women in the Arts. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=Z9muNnozFGY. – 5:00-6:30.

досліджували стереотипний образ жінки як берегині домашнього вогнища, стосунки жінки з її домом та господарством.

Майже за 10 років до цього з'явилася книга Бетті Фрідан «Загадка жіночності», у якій Фрідан писала про «проблему без імені», що спіткала домогосподарок середини ХХ століття. Проблема полягала у суспільному прийнятті того, що жінки мають вдовольнятися заміжнім життям, домогосподарством, вихованням дітей, сексуальними контактами з чоловіком; але жінки відчували себе нещасними. Фрідан вважала, що ця проблема виникає у зв'язку з тим, що жінки не мають можливості втілювати свій потенціал поза межами свого дому, й стають ніби його заручницями⁵⁸. Цю думку продовжує «Жіночий будинок», який намагається візуально дослідити жіночий досвід домашньої роботи.

«Жіночий будинок» мав на меті, словами Міріам Шапіро, «перетворити старий будинок у місце мрій та фантазій. Кожна кімната мала бути трансформована у нефункціональне мистецьке середовище»⁵⁹. Будинок дістався художникам у занедбаному стані, їм довелося провести кілька місяців за його реконструкцією – перебудувати та пофарбувати стіни, змінити розбиті вікна та зламані двері тощо. У результаті було створено 17 кімнат, а у Вітальні проходило декілька перформансів, які курувала Джуді Чикаго. Історикиня мистецтва Темма Балдуччі зазначає, що за Жіночим будинком стояла міцна методологія: «Художниці [...] використовували пародію та перебільшення як інструменти для виявлення есенціалістських стереотипів про жінок, які обмежували їх до домашніх ролей»⁶⁰.

⁵⁸ Марценюк Т. Чому не варто боятися фемінізму. – С. 77.

⁵⁹ Caldwell E. How 1971's Womanhouse Shaped Today's Feminist Art [Електронний ресурс] / Ellen C. Caldwell // JSTOR Daily. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://daily.jstor.org/how-1971s-womanhouse-shaped-todays-feminist-art>.

⁶⁰ Там само.

Концепцію «Жіночого будинку» можна розглядати на прикладі лялькового будиночку, який також є важливою частиною інсталяції – він презентований у Кімнаті з ляльковим будиночком, створеною Міріам Шاپіро та Шеррі Броуді (див. *Додаток 5*). Ляльковий будиночок усередині великого «Жіночого будинку» натякає на імітацію гри, присутньої у перевдяганнях та рольових іграх, ціллю яких є пародія та перебільшення – ключові елементи «Жіночого будинку». Шість кімнат будиночку представляють ту саму ідею, яку має весь «Жіночий будинок» – соціальне конструювання гендерних ролей, які змушували американських жінок середини минулого століття поводити себе відповідно до бажань чоловіків⁶¹. Ляльковий будиночок має три фігури – дитина-монстр у колисці, маленька жінка біля дзеркала та великий чоловік на п'єдесталі у художній студії. Розміри чоловічої постаті та його об'ємний пеніс свідчать про роль чоловіків в історії мистецтва, а також перегукуються з популярною думкою про зв'язок між креативністю та чоловічою сексуальністю⁶². Поряд зі студією, знаходиться дитяча кімната. Разом ці дві кімнати домінують над іншими, куди жінка допущена лише задля того, аби піклуватися про інших (кухня, вітальня, спальня) або робити себе привабливою (гардеробна).

Таким чином, жінка має функції домогосподарки та сексуального об'єкту; у Ляльковому будиночку вона перетворюється на іграшку, якою чоловік може «гратися» як він забажає. На противагу цьому, «Жіночий будинок» є місцем мрій та бажань жінки, куди вона тікає від реальності, представлені у Ляльковому будиночку. Ляльковий будиночок деконструє есенціалістську категорію, і тим самим створює іншу есенціалістську категорію, що свідчить про складності не лише бінарності природне/конструйоване, але також

⁶¹ Balducci T. Revisiting "Womanhouse": Welcome to the (Deconstructed) "Dollhouse" / Temma Balducci. // *Woman's Art Journal*. – 2006. – Vol. 27, No. 27. – С. 20.

⁶² Там само. С. 21.

«Жіночого будинку» як одного з найперших феміністських художніх проєктів, який ставить під сумнів межі між природнім та конструйованим значеннями, і представляє жіночність як соціальний конструкт⁶³.

Успіх «Жіночого будинку» полягав у тому, що він був першою масштабною інсталяцією феміністського мистецтва на Заході, коли навіть самого терміну «феміністське мистецтво» не існувало. Проблеми, які авторки розглядали у своїх роботах корелювали з проблемами, які хвилювали феміністок другої хвилі, і критика, яку отримав «Жіночий будинок», багато у чому відповідала критиці, якій піддавався фемінізм другої половини ХХ століття. «Жіночий будинок» показав жіночий досвід існування у межах будинку, який був актуальним для домогосподарок 1950–60-х років, але він охоплював досвід білих цисгендерних гетеросексуальних жінок середнього класу, й маргіналізував досвіди жінок, які виходили за рамки цих категорій.

Позитивний вплив, який мав «Жіночий будинок» на феміністське мистецтво полягав у тому, що він надав художницям впевненості у власному мистецькому голосі та підтвердив валідність власного досвіду як суб'єкту для їхніх робіт. «Жіночий будинок» переосмислив жіночу «функцію» домогосподарства та створення затишку через буквальне трактування поняття *homemaking* – художниці, більшість яких не була пристосована до важкої роботи, зуміли майже заново побудувати будинок. «Жіночий будинок» критикували за відсутність «естетичності» у відображенні жіночого життя, оскільки до цього в історії мистецтв жінки переважно зображувалися як молоді й красиві створіння, які не мають проблем, завжди усміхаються й готові виконувати чоловічі забаганки.

«Жіночий будинок» переосмислив жіночий образ у мистецтві – він показав, що жінка має особливий досвід проживання світу, часто болісний і незрозумілий для чоловіків; підірвав «естетичних ідеалів», таким чином, є

⁶³ Там само.

оголенням справжнього життя жінки «без прикрас». Зокрема, мистецтвознавиця Паула Харпер, якій приписують ідею «Жіночого будинку», коментувала подібну критику тим, що «Жіночий будинок» кидає виклик традиційному визначенню мистецтва, чим і повинен займатися авангард⁶⁴.

Хоча жіночий досвід та жіночі мотиви (образи вульви та вагіни) були ключовими елементами раннього феміністського мистецтва, а саме традиції, започаткованої Джуді Чикаго, вони часто піддавалися критиці за есенціалізм, що навіть стало причиною відсторонення деяких студенток Чикаго від подальшої участі у Феміністичній Мистецькій Програмі. Історикиня Темма Балдуччі у своєму есе зазначає, що відсутність належної наукової уваги до Жіночого будинку пов'язана не лише із критикою за есенціалізм, але і з іншим, більш суперечливим, проектом Чикаго – «Званою вечерею» (Dinner Party, 1979) (див. Додаток 6).

Монументальна інсталяція, до створення якої Джуді Чикаго та близько 400 волонтерів докладали зусиль протягом 5 років, від початку зазнала протиріч та критики. Величезний трикутний стіл у п'ятнадцять метрів сервірований для 39 гостей – жінок, які, на думку Чикаго, представляють жіночу історію. Кожне місце має текстильну серветку, прикрашену ім'ям відомої жінки та вишитими узорами; тарілку, що містить традиційну для Чикаго іконографію вульвових мотивів та має відображати досягнення гості; а також прибори та келих. Окрім сервірованого столу, інсталяція також містить 999 імен інших визначних жінок (історичних та міфічних), що написані на білій кахельній підлозі. На стінах написані імена тих, хто допомагав створити «Звану Вечерю», а також низка плакатів феміністського змісту.

Хоча сьогодні цю інсталяцію часто називають найважливішим твором феміністського мистецтва, «Звана Вечеря» довгий час не сприймалася

⁶⁴ Harper P. The First Feminist Art Program: A View from the 1980s / Paula Harper. // Signs. – 1985. – Vol. 10, No. 4, Communities of Women. – С. 772.

мистецьким світом Заходу. Для цього було декілька причин. Одне із перших зауважень критиків полягало у використанні зображень жіночих геніталій. Критика мала переважно два напрями: бачення інсталяції порнографічною та кічевою, або надання такій презентації феміністського мистецтва есенціалістського значення. Варто зауважити, що для Чикаго перехід до цієї іконографії, яку вона називала «зображенням центрального ядра» (central core imagery), мав особисте значення.

Початок своєї мистецької кар'єри вона провела у намаганнях заперечити свій гендер задля того, аби влитися в арт-сцену Каліфорнії, де жінкам не було місця. У своїх роботах вона користувалася мотивами, притаманними чоловічому мистецтву, й намагалася всіляко відділитися від жіночних мотивів. Відповідно, її рішення почати працювати у напрямі феміністського мистецтва було пов'язано із трансформацією Чикаго як особистості, а «Звана Вечера» мала стати кульмінацією цього процесу⁶⁵. Власне Чикаго пояснювала свою іконографію як спосіб кинути виклик патріархальним установкам, що розглядають образи жіночих геніталій як джерело задоволення чоловіка або як певну загрозу, на противагу фалічним образам, що означають силу та величність. Однак докори за есенціалізм не були безпідставними – 1973 року у статті в журналі *Womanspace Journal* Джуді Чикаго та Міріам Шاپіро розвивали ідею «зображення центрального ядра» й пояснювали її тим, що художниці, які займаються абстрактним мистецтвом, несвідомо тяжіють до образів, які є анти-фалічними,⁶⁶ тобто певні форми мистецтва є внутрішньо жіночими. У зв'язку з цим критику Грізельда Поллок писала, що у роботах Джуді Чикаго «жіноче сексуалізоване тіло функціонує як знак повернення сутнісної (essential)

⁶⁵ Weiss S. Judy Chicago, the Godmother [Електронний ресурс] / Sasha Weiss // The New York Times Style Magazine. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.nytimes.com/section/t-magazine>.

⁶⁶ Klein D. Judy Chicago, The Dinner Party [Електронний ресурс] / Dr. Jennie Klein // Khan Academy – Режим доступу до ресурсу: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-minimalism/post-minimalism-sculpture/a/judy-chicago-the-dinner-party>.

ідентичності та цілісності жінки. Сексуальність у рамках традиції [Джуді Чикаго] розуміється як риса або атрибут, вроджений, суттєвий та визвольний; або, словами Фуко, як “правда нашого життя”». ⁶⁷

Феміністські твори мистецтва, які описують жіночий досвід іконографією «центрального ядра» не звільняють жіноче мистецтво від обмежень, а натомість створюють їхній інший шар, який обмежує «жіночість» у мистецтві зображенням мотивів вагіни та вульви. Аспектом «Званої вечері», який піддався критиці всередині феміністського простору, стала відсутність інклюзивності – знову-таки, недолік, за який критикувалася уся друга хвиля фемінізму, що приділяла увагу переважно білим цисгендерним гетеросексуальним жінкам середнього і вищого класу, й маргіналізувала інших жінок. Хоча за столом інсталяції знайшлося місце для однієї чорної жінки, Сожорне Труз, активістки за права чорних жінок, але її тарілка прикрашена не характерним зображенням вульви, а трьома обличчями, що сумують/плачуть (*див. Додаток 7*). Це висвітлює активістка Аліса Волкер, яка критикувала інсталяцію за клішоване зображення життя чорної жінки як сповненого лише стражданнями від пригнічення; а також за те, що «білим феміністкам, як і білим жінкам загалом, складно уявити, що чорні жінки мають вагіни» ⁶⁸.

Окрім есенціалізму та відсутності інклюзивності (що дещо протирічило цілі Чикаго «переписати історію жінок»), «Звана вечеря» критикувалася за маскулінний підхід у створенні феміністського твору мистецтва. У своїй рецензії, Маржорі Олторп-Ґайтон зазначає, що інсталяція є «обурливо чоловічою у багатьох аспектах», ⁶⁹ а саме її монументальність, твердість та непохитність її поверхні (столу), а також показове святкування талантів та

⁶⁷ Jones A. The Feminism and Visual Culture Reader (In Sight: Visual Culture) / Amelia Jones. – New York: Routledge, 2010. – С. 81.

⁶⁸ Lauret M. Alice Walker / Marie Lauret. – New York: Red Globe Press, 2011. – С. 152.

⁶⁹ Allthorpe-Guyton M. Judy Chicago's The Dinner Party, reviewed by Marjorie Allthorpe-Guyton [Електронний ресурс] / Marjorie Allthorpe-Guyton // ArtReview. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://artreview.com/archive-march-1985-judy-chicago-marjorie-allthorpe-guyton/>.

вкладу Джуді Чикаго, замість того, аби віддати шану всім творцям «Званої вечери». Хоча складно суперечити тому, що переважну частину визнання отримала саме Чикаго, коли над творінням інсталяції працювало близько 400 волонтерів, інші звинувачення у «надмірній маскулінності» варто розглянути детальніше.

Погодитися з тим, що монументальність у мистецтві дозволена лише чоловікам означало б применшити радіус дії фемінізму та феміністського мистецтва. Історія мистецтва сповнена прикладів, коли чоловіки створювали величезні полотна, гігантські мурали, монументальні скульптури, й у цьому нібито проявлялася їхня чоловіча креативна потенція та сила. Для жінок відводилося тихе місце, де їм дозволялося малювати крихітні натюрморти та портрети, але вони не могли посягнути на щось більше. Інші «низькі» прояви жіночої креативності, які прирівнювалися до ремесла, тим більш не могли набути такої ж монументальності, канонічно властивої чоловічому мистецтву. Створення подібної інсталяції значило, що художниці мали серйозний намір присвоїти собі право творити у будь-яких масштабах, а також гучно заявляли про важливість залучати у своє мистецтво «суто жіночі ремесла».

Колабораціоністський характер двох епічних робіт Джуді Чикаго – «Жіночого будинку» та «Званої вечери» – також був частиною метаморфозу художниці. Для чоловічого мистецтва характерним було самотійно працювати у студії над величезними полотнами (хоча, особливо у часи Ренесансу, художники часто задіювали своїх учнів для допомоги у створенні замовлень, але всі ці роботи підписувалися лише ім'ям художника), Чикаго та художниці 1970-х змінювали це правило через створення громади. Можливо, Джуді Чикаго та її команда не впоралися із початковою метою свого проєкту, але, безсумнівно, їм вдалося вплинути на подальший розвиток напрямів феміністського та жіночого мистецтва.

III.3. Мистецтво Сінді Шерман: «Кінокадри без назви» та «Центральні вкладки»

Значення феміністського мистецтва часто розглядають у рамках постмодерністського мистецтва. Такі інструменти постмодернізму як іронія, пародія, експерименти з зображенням ідентичності широко застосовувалися феміністками, що можна розглянути на прикладі творчості Сінді Шерман. Її постать є цікавою ще й тим, що в академічному просторі досі ведуться дискусії щодо того наскільки її мистецтво можна назвати феміністським.

Творча кар'єра Сінді Шерман базується на фотографії – мистецькому медіумі, який отримав широкого застосування у феміністському мистецтві, оскільки на початку другої половини минулого століття домінантним візуальним медіумом був живопис, а фотографія все ще посідала нижче місце, що дозволило жінкам розвиватися в області відносно вільній від чоловічого впливу⁷⁰. Дві ранні фото-серії Шерман – «Кінокадри без назви» (Untitled Film Stills, 1977–80) та «Центральні вкладки» (Centerfolds, 1981) – принесли їй популярність та особливо обговорювалися у контексті феміністської теорії.

«Кінокадри без назви» містять 69 чорно-білих фотографій, які наслідують манеру зйомки кінофільму, але не відсилають до конкретних стрічок (див. Додаток 8). Для цієї серії Шерман сама стала своєю моделлю (як і для більшості своїх подальших робіт). Вона фігурує у різних образах – експериментує із одягом, зачіскою, макіяжем, позами – що висвітлюють жіночі стереотипи нашого суспільства як їх зображують у голлівудських фільмах або на сторінках журналів. Однією із тем феміністського боді-арту, про яку йшлося у другому розділі роботи, є використання власного тіла для дослідження меж

⁷⁰Cain A. A Brief History of Cindy Sherman and Feminism [Електронний ресурс] / Abigail Cain // Artsy. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-is-cindy-sherman-a-feminist>.

своїєї особистості або ж для «примірювання» інших ідентичностей. З цієї точки зору, Шерман набуває різного вигляду для репрезентації клішованих образів, які вказують на свавільність жіночих стереотипів.

Її друга серія, «Центральні вкладки», занурюється навіть глибше у теми стереотипізації та об'єктивації жіночої зовнішності (див. Додаток 9). Центральні вкладки – це фрагмент журналу, де розміщувалися згорнуті жіночі портрети – часто оголені або у стилі пін-ап. Такі вкладки були частинами чоловічих журналів, наприклад Плейбою, власник якого і вигадав термін centerfold. Ця серія багатьма вважається найбільш феміністською із робіт Сінді Шерман, але водночас зазнала багато критики щодо ствердження сексуальної об'єктивації жінок. Сама Шерман зазначала, що фотографії із серії «Центральні вкладки» мали на меті нагадувати, за форматом, такі вкладки із чоловічих журналів, але, за змістом, чоловік, який відкривав журнал, відчував би себе порушником: «Я намагаюся змусити когось почуватися погано через те, що вони мають певні очікування»⁷¹. Пародія на зображення жінок у чоловічих журналах торкалася проблеми male gaze, або чоловічого погляду.

Male gaze – концепт феміністської теорії, який уперше почала вживати теоретикіня кіно Лора Малві відносно кіно. Згідно з теорією, яку запропонувала Малві, жіночий образ у медіа конструюється на основі поглядів та бажань гетеросексуального чоловіка, а тому жінки репрезентуються як пасивні об'єкти чоловічого бажання. Феміністське бачення цієї теорії може відбуватися трьома способами: як чоловіки дивляться на жінок, як жінки дивляться на себе та як жінки дивляться на інших жінок⁷². Концепція чоловічого погляду з'явилася у

⁷¹ Freeman A. Your ultimate guide to Cindy Sherman [Електронний ресурс] / Anna Freeman // Dazed. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.dazeddigital.com/photography/article/32147/1/your-ultimate-guide-to-cindy-sherman>.

⁷² Sampson R. Film Theory 101 – Laura Mulvey: The Male Gaze Theory [Електронний ресурс] / Rachael Sampson // Film Inquiry. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.filminquiry.com/film-theory-basics-laura-mulvey-male-gaze-theory/>.

1975 році, і з тих пір стала важливим інструментом у дослідженнях візуальної культури в контексті гендеру, сексуальної ідентичності та людських відносин.

Використання *male gaze* у творчості Шерман є радше складним: з одного боку, вона порушує свою пасивність тим, що водночас виступає і зображуваним, і споглядачем; з іншого ж боку, вона навпаки стверджує чоловічий погляд через зображення сексуалізованих об'єктів⁷³. До прикладу, фотографія «Untitled Film Still #2» (див. Додаток 10) показує жінку у ванній кімнаті, яка щойно вийшла з душу, про що свідчить рушник навколо її тіла. Вона дивиться на себе у дзеркало, а глядач дивиться на неї з-за спини – ніби спостерігає. Такий кут зйомки є характерним для *male gaze*, оскільки імітує оцінне споглядання чоловіком. Зображення очевидно пропонує нам сексуалізований образ напівоголеної жінки. З іншого боку, фотографія Шерман може розповідати зовсім іншу історію – вразливий момент для жінки, яка наодинці з собою розглядає власне обличчя; можливо, вона намагається побачити у ньому ту красу, яку їй нав'язують суспільні стандарти.

Інтимність другого сюжету могла б пов'язатися із іншою рисою феміністського мистецтва – висвітлення жіночого досвіду у своїх роботах. У цьому разі, творчість Шерман могла б запросто інтерпретуватися як критика об'єктивізації жіночої зовнішності, з якою, можливо, стикнулася сама художниця, або використання якої у медіа обурювало її як жінку. Автопортрети, в яких художниці через власне тіло досліджували болісні проблеми були поширеними у феміністському мистецтві. Однак, Сінді Шерман неодноразово зазначала, що її портрети не є автопортретами, а всі персонажі є окремими від її власного життя. Насправді, за словами Шерман, кадри є «репліками різноманітних суб'єктивностей та архетипів, які торкаються важливих питань

⁷³ Freeman A. Your ultimate guide to Cindy Sherman [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу: <https://www.dazeddigital.com/photography/article/32147/1/your-ultimate-guide-to-cindy-sherman>.

щодо ідентичності, репрезентації та ролі зображень у сучасній культурі»,⁷⁴ тому Шерман більше турбували теми сексуального бажання та домінації, а також моделювання самоідентичності як масового обману.⁷⁵

Критикам та теоретикам мистецтва Сінді Шерман складно дійти згоди у висновку щодо того чи можна назвати роботи фотографині феміністськими. Складністю є те, що сама Шерман відмовлялася теоретизувати свої роботи. В інтерв'ю від 2003 року для журналу галереї Тейт, Шерман розповіла, що вона «не має бажання пояснювати себе. Роботи є тим, чим вони є, і я сподіваюсь, що їх сприймають як феміністські, або бачать його вплив, але я не збираюся займатися теоретичною дурнею про фемінізм»⁷⁶. З цього випливає, що Шерман мало цікавилася феміністською теорією, а тому її роботи могли не вписуватися в рамки феміністського нарративу 1970-х років, однак не можна заперечувати, що Шерман неодноразово торкалася феміністських проблем. Її бачення та зображення жіночих образів піддавалося впливу постмодерністського та концептуального мистецтва, до яких вона була ближчою, а тому її роботи відрізнялися від тих, які створювалися на світанку феміністського мистецтва, що прагнули до створення суто жіночого візуального словника. До того ж, медіум Шерман – фотографія – був менш дослідженим, аніж живопис чи скульптура, а тому його візуальна мова потребувала часу, аби бути повністю зрозумілою.

Наостанок, варто згадати, що у тому ж інтерв'ю для Тейт, Шерман погодилася із твердженням художниці Бетсі Берн (яка була її інтерв'юером), що

⁷⁴ Там само.

⁷⁵ Scott K. #metoo: Cindy Sherman, Feminist Photographer, Fighting the Hollywood 'Gaze' Since the '70s [Електронний ресурс] / Katie Scott // Medium. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://medium.com/@katiescottfree/metoo-cindy-sherman-feminist-photographer-fighting-the-hollywood-gaze-since-the-70s-e6c7e54fcd27>.

⁷⁶ Berne B. Studio: Cindy Sherman [Електронний ресурс] / Betsy Berne // Tate. – 2003. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938/studio-cindy-sherman>.

«бути феміністкою було чимось само собою зрозумілим, що це було інстинктивним, і тобі не потрібно було це обговорювати»⁷⁷.

III.4. Мистецтво Рейчел Розенталь: «Replays», «Charm» та «The Death Show»

Причиною для започаткування феміністського мистецтва Джуді Чикаго називає свої проблеми із самоідентифікацією у чоловічому мистецькому світі. Чикаго намагалася влитися у мистецький світ Каліфорнії, але оскільки він був чоловічим, Чикаго відчувала потребу у придушенні проявів свого гендеру. Вона намагалася всіляко маскулінізувати своє мистецтво, а тому зіткнулася із певною кризою ідентичності. Ця проблема дещо схожа на вищезгадану проблему, яку Бетті Фрідан описувала у «Таємниці жіночності» – домогосподарки переживали депресію та незадоволення життям, оскільки не могли повністю втілювати свій потенціал. Джуді Чикаго так само відчувала, що її безстатевому мистецтву чогось не вистачає – і цим було надання власному гендеру мистецького голосу. Із подібними труднощами стикалися багато художниць, які через феміністське мистецтво змогли віднайти власний стиль та ідентифікацію. Серед них – Рейчел Розенталь, художниця-феміністка, скульпторка та перформерка.

В інтерв'ю для Смітсонівських Архівів Американського Мистецтва 1989 року, Розенталь розповіла про численні проблеми пов'язані з гендерною ідентичністю, коріння яких сягало у її тісні стосунки з батьком – вона хотіла бути чоловіком, аби бути більше схожою на нього. Розенталь з дитинства не

⁷⁷ Там само.

могла прийняти власну жіночність, і, безумовно, це вплинуло на її мистецтво⁷⁸. Художниця пояснювала, що її тяга до перформансу, скоріше за все, базувалася на тому, що їй доводилося грати роль у повсякденному житті, оскільки вона прагнула створити особистість, яка б мала місце та приймалася суспільством.⁷⁹

В іншому інтерв'ю, для Отіс Коледжу Мистецтва та Дизайну, Розенталь так описувала свій період життя до знайомства з феміністським мистецтвом: «Я повністю ідентифікувала себе маскулінно [...], оскільки я не могла припустити, що можна бути і жінкою, і художницею».⁸⁰ Через Міріам Шапіро, Розенталь потрапила до раніше згаданого Воркшопу Феміністського Мистецтва, й відтак стала частиною феміністської мистецької групи Джуді Чикаго та Міріам Шапіро. Однак, переворот в усвідомленні себе як жінки стався дещо пізніше, під час національної конференції у Каліфорнійському інституті мистецтв, коли Розенталь нарешті побачила роботи інших художниць: «...відбулося різке усвідомлення – це було гарне мистецтво, і воно було зроблене жінками»⁸¹. За словами художниці, фемінізм змусив її змінити свій стиль і свій спосіб мислення, що допомогло їй відшукати себе та своє мистецтво.

Постать Рейчел Розенталь цікава тим, що вона представляє перформативну гілку феміністського мистецтва (хоча її феміністський шлях починався у колі Джуді Чикаго), а також тим, що феміністські теми в її перформансах мали глобальний масштаб, радше, ніж особистий. Підхід Розенталь до перформансу розвивався на тлі її усвідомлення того, що її проблеми були не стільки особистими, скільки політичними – разом із впливом від Жіночого будинку та перформансів Барбари Сміт, це сформувало стиль Розенталь: вона торкалася особистих проблем для того, щоб аудиторія могла

⁷⁸ Roth M. Oral history interview with Rachel Rosenthal, 1989 September 2-3 / Moira Roth. – Los Angeles: Archives of American Art, Smithsonian Institution., 1989. – С. 3

⁷⁹ Там само. С. 12.

⁸⁰ Pioneers of the Feminist Art Movement: Rachel Rosenthal [Електронний ресурс] // Otis College. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://vimeo.com/194908121>. – 1:00-1:20.

⁸¹ Там само, 4:50.

ідентифікувати себе з ними, і звідти Розенталь переходила до глобальних проблем. Феміністське мистецтво та жіночий рух загалом дозволили художниці переоцінити своє мистецтво, та сформували її ставлення до перформансу як до того, що «спокутує [її] життя через перетворення його у мистецтво»⁸². Отже, елемент жіночого досвіду, властивий для певних напрямів феміністського мистецтва, Розенталь перетворила в елемент досвіду, необов'язково пов'язаного із жіночністю, і саме через це вона змогла прийняти свій гендер. Знаковими є її перформанси «Replays» 1975 року, «Charm» 1977 року, та «The Death Show» 1978 року.

«Replays» був першим перформансом після довготривалої паузи, спричиненої проблемами Розенталь із колінами. Знайомство із фемінізмом підштовхнуло її до визнання своїх проблем та роботи з ними, замість придушення та заперечення їх. У «Replays», Рейчел Розенталь досліджувала свою травму коліна, яка заважала їй далі працювати в улюбленому перформансі. Через цей процес вона усвідомила причину набряків у колінах, які її мучили. Таким чином, перформанс був пов'язаний із її тілесністю, а також мав терапевтичне значення.

Наступні два перформанси, «Charm» 1977 і «The Death Show» 1978 року, торкалися теми obsесивного переїдання як механізму подолання ментальних проблем. Для Розенталь неконтрольована надмірність у прийомі їжі була болісною точкою ще з дитинства. Вона також мала проблеми із зайвою вагою, що провокували депресію та тривожність. Розлади харчової поведінки були (і залишаються) важливим питанням для фемінізму, оскільки через неадекватні стандарти зовнішності, які сформувалися під впливом патріархату, все більша кількість жінок стикається із розвиненням нездорової поведінки відносно їжі.

⁸² Virginia M. Rachel Rosenthal: Performance Artist in Search of Transformation / M. Virginia, B. Bettendorf. // Woman's Art Journal. – 1987. – Vol. 8, No. 2. – С. 34.

Ця проблема й досі не має достатньої уваги, що певним чином пов'язано із табуованістю аспектів жіночої тілесності та фізіології, а жінки, які з нею стикаються, часто маргіналізуються як або психічно нездорові, або симулянтки. Розкриття Розенталь цієї теми у своєму перформансі означало, що вона постає вразливою перед глядачем задля того, аби через особисті наративи продемонструвати приклади досвідів, з якими стикається велика кількість людей⁸³. Таким чином, вона нормалізувала ці досвіди та оволодівала власними травмами.

Безсумнівно, публічне обговорення особистих труднощів, метафоричне оголення болісних точок задля того, аби звернути увагу глядача на поширеність цих проблем, є проявом феміністського мистецтва, яке активно використовувало феміністський слоган «Особисте є політичним». Приклад феміністського мистецтва, який дає нам творчість Рейчел Розенталь є цікавим ще й тим, що ілюструє не лише використання феміністських категорій та символів у своїх роботах, але й показує вплив фемінізму та мистецтва феміністок на художницю, яка все життя боролася із кризою ідентичності пов'язаною із її гендером. Хоча Розенталь не використовувала явні жіночі мотиви, вона, безсумнівно, мала значний внесок до феміністського мистецтва й впливала на подальший розвиток перформансу як феміністського медіуму.

III.5. Вплив феміністського мистецтва

Особливість феміністського мистецтва полягає у його нерозривному зв'язку із фемінізмом. Узагальненою метою фемінізму було подолати гендерну нерівність через зміну поточного стану речей в різних соціальних інститутах.

⁸³ Там само. С. 35.

Феміністське мистецтво підтримало його цілі, й зосередило свою активність на зміні ролі та трансформації апарату мистецтва, а тому його можна вважати своєрідною формою політичного активізму.

Феміністське мистецтво дійсно складно мислити як окремий стиль мистецтва, адже без суспільно-політичного руху фемінізму воно, скоріше за все, мало б зовсім інший вигляд, а, можливо, не сформувалося зовсім. Вище було прослідковано втілення феміністських методологій різних напрямів у феміністському мистецтві. Розмаїття фемінізмів, безсумнівно, вплинуло на розвиток численних феміністських художніх напрямів, які найлегше розрізнити за трьома гендерними теоріями, наведеними у першому розділі: теорія рівного ставлення, теорія різності та теорія домінування. Проблеми, яких феміністки торкалися у політичному просторі, знаходили своє вираження художньою мовою в роботах художниць-феміністок. Критика, якій піддавали окремі фемінізми другої хвилі, застосовувалася й до багатьох мистецьких робіт цього періоду. Оскільки феміністське мистецтво було і художнім, і політичним проектом, воно стикалося із великою кількістю супротиву, що пояснює певне розмиття його важливості для сучасного мистецтва, яке ми спостерігаємо сьогодні.

Докторка Джин Вілетт зазначає, що вплив феміністського мистецтва на сучасне мистецтво необхідно розглядати через призму того, що було включено та виключено із мистецького світу 1970-х. Зокрема, вона виокремлює символізм, нарратив, фігуративність та репрезентацію, які критик Клемент Грінберг називав «літературними прийомами», що не мають місця у візуальному мистецтві. Радикальність феміністського мистецтва полягала саме в тому, що вони залучали ці «заборони» у свої мистецькі проекти. Прикладом символічності феміністського мистецтва були, зокрема, роботи Джуді Чикаго (й інших художниць-«есенціалісток») – її квіткові мотиви символізують «жіночність», оскільки натякають на образи вульви та вагіни. Наративність

феміністського мистецтва проявлялася у перформансах. Рейчел Розенталь оповідала власні досвіди, щоб привернути увагу до їхнього глобального поширення. Одна із найвідоміших інсталяцій Жіночий будинок репрезентувала те, як будинки стають пастками для жінок та змушують їх щодня проживати одні й ті самі епізоди життя.

Фемінізм розширював межі того, що мистецтво здатне створити, й тому натикався на критику та неприйняття. Однак мистецтво змінювалося. Включеність жінок стимулювала розвиток мультикультуралізму у мистецькому світі, тобто свої голоси здобували члени інших соціальних меншин. Важливим було те, що художницям-феміністкам вдалося сягнути визнання завдяки тому, що вони обрали менш розвинені напрями (як-от перформанс, інсталяція) або менш затребувані (відео, фотографія),⁸⁴ і своєю діяльністю доклали значних зусиль до їхнього розвитку. Їхнім досвідом надалі користувалися і художниці, і художники.

Аналіз робіт вибраних художниць-феміністок на практиці ілюструє взаємодію феміністського руху та феміністського мистецтва, а також дає глибше розуміння проблематики та особливостей розвитку феміністського мистецтва, яке, хоча й розвивалося залежно від фемінізму, але стикалося також із перешкодами, характерними суто для мистецького простору.

⁸⁴ Willette J. The Influence of Feminism in Art [Електронний ресурс] / Jeanne Willette // Art History Unstuffed. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <https://arthistoryunstuffed.com/the-influence-of-feminism-in-art/>.

ВИСНОВКИ

У межах даного дослідження було проаналізовано витoki та етапи розвитку західного соціально-політичного феміністського руху шляхом хронологічної та тематичної класифікацій, розглянуто головні категорії трьох основних періодів фемінізму, а також їхню критику.

На основі цього, було проаналізовано причини виникнення та фази розвитку західного феміністського мистецтва другої половини ХХ століття. Розглянуто його проблематику, стилі, напрями. Досліджено основні категорії боді-арту, перформансу та фотографії в рамках феміністського мистецтва задля виявлення точок їхнього перетину із категоріями фемінізму. Визначено відмінності жіночого та феміністського мистецтва, а також з'ясовано ключові риси останнього. Через вивчення феміністської мистецтвознавчої літератури вдалося проаналізувати критику й слабкі сторони феміністського мистецтва, які виявилися дотичними до критики феміністського руху загалом. Було зроблено висновок, що феміністське мистецтва варто розглядати комплексно із соціально-політичним феміністським рухом, оскільки воно є політичним, а тому вимагає певного контексту у дослідженнях.

Для того, щоб дослідити проблематику феміністського мистецтва на конкретних прикладах, було обрано роботи художниць Джуді Чикаго, Сінді Шерман та Рейчел Розенталь. Зроблено наступні спостереження відносно творчості і ролі зазначених мисткинь.

Джуді Чикаго є однією із засновниць феміністського мистецтва, а також представницею есенціалістського напрямку, який базувався на «зображенні центрального ядра» (central core imagery). Було обрано дві відомі інсталяції Чикаго – «Жіночий будинок» та «Звану вечерю», які сприймаються досить контрверсійно у мистецтвознавчому просторі Заходу. Було досягнуто

висновків, що критика, якій піддалися ці роботи Чикаго була пов'язана із малорозвиненістю напряму феміністського мистецтва у час створення робіт, а також корелювалася із критикою фемінізмів «другої хвилі» загалом.

Сінді Шерман є представницею постмодерністського феміністського мистецтва, зокрема фотографії. Було розглянуто дві серії її робіт – «Кінокадри без назви» та «Центральні вкладки». Сприйняття творчості Шерман так само є неоднозначним, а зокрема сумніву піддається її належність до феміністського мистецтва. Було зроблено висновок, що роботи Шерман дійсно є феміністськими, але, оскільки вона належала до гілок постмодерністського та концептуального мистецтва, її роботи відрізнялися від основних феміністських мистецьких наративів того часу.

Рейчел Розенталь є представницею феміністського перформансу. Особливість її творчості полягає у тому, що фемінізм став для неї інструментом самопізнання та пошуку свого стилю, але її роботи, знову-таки, відрізнялися від поширеніших на той час феміністських творів мистецтва. У своїх перформансах Розенталь використовувала категорії феміністського мистецтва й через них торкалася глобальніших проблем. Загалом, творчість Розенталь підсумовує практичну частину роботи й ще раз підтверджує розмаїття феміністського мистецтва, його зв'язок із доктриною фемінізму, а також вплив на подальший розвиток сучасного мистецтва – його напрямів боді-арту, фотографії, перформансу.

Було з'ясовано, що західне феміністське мистецтво другої половини ХХ століття задало певні тенденції сучасному мистецтву, оскільки художниці-феміністки рівноцінно розвивали вищезгадані напрями, які у 1960-70-х роках ще не були повноцінно залученими у мистецький простір.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Balducci T. Revisiting "Womanhouse": Welcome to the (Deconstructed) "Dollhouse" / Temma Balducci. // *Woman's Art Journal*. – 2006. – №27. – С. 17–23.
2. Brooks A. Postfeminisms. Feminism, cultural theory and cultural forms / Ann Brooks. – London: Routledge, 1997. – 240 с.
3. Crenshaw K. On Intersectionality; Selected Writings / Kimberlé Crenshaw. – New York: New Press, 2019. – 480 с.
4. Disch L. The Oxford Handbook of Feminist Theory / L. Disch, M. Hawkesworth. – New York: Oxford University Press, 2017. – 1089 с.
5. Freedman E. The Essential Feminist Reader / Estelle B. Freedman. – New York: The Modern Library, 2007. – 475 с.
6. Frueh J. Erotic Faculties / Joanna Frueh. – Berkeley: University of California Press, 1996. – 215 с.
7. Gaut B. The Routledge Companion to Aesthetics / B. Gaut, D. Lopes. – London and New York: Routledge, 2007. – 736 с. – (Routledge Philosophy Companions).
8. Harper P. The First Feminist Art Program: A View from the 1980s / Paula Harper. // *Signs*. – 1985. – №4. – С. 762–781.
9. Hein H. The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory / Hilde Hein. // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 1990. – Vol. 48, No. 4, Feminism and Traditional Aesthetics. – С. 281–291.
10. Jones A. The Feminism and Visual Culture Reader (In Sight: Visual Culture) / Amelia Jones. – New York: Routledge, 2010. – 736 с.
11. Lacy S. The Name of the Game / Suzanne Lacy. // *Art Journal*. – 1991. – Vol. 50, No. 2, Feminist Art Criticism. – С. 64–68.

- 12.Lampe E. Rachel Rosenthal Creating Her Selves / Eelka Lampe. // TDR. – 1988. – Vol. 32, No.1. – С. 170–190.
- 13.Lauret M. Alice Walker / Marie Lauret. – New York: Red Globe Press, 2011. – 304 с.
- 14.Meagher M. Telling stories about feminist art / Michelle Meagher. // Feminist Theory. – 2011. – №12(3). – С. 297–316.
- 15.Roth M. Oral history interview with Rachel Rosenthal, 1989 September 2-3 / Moira Roth. – Los Angeles: Archives of American Art, Smithsonian Institution., 1989. – 50 с.
- 16.The Feminism Book. Big Ideas Simply Explained – New York: DK Publishing, 2019. – 884 с.
- 17.Virginia M. Rachel Rosenthal: Performance Artist in Search of Transformation / M. Virginia, B. Bettendorf. // Woman's Art Journal. – 1987. – Vol. 8, No. 2. – С. 33-38.
- 18.Walters M. Feminism. A Very Short Introduction / Margaret Walters. – New York: Oxford University Press, 2005. – 159 с.
- 19.Wegenstein B. Getting Under the Skin. The Body and Media Theory / Bernadette Wegenstein. – Cambridge: The MIT Press, 2006. – 211 с.
- 20.Young I. On Female Body Experience. "Throwing Like a Girl" and other essays / Iris Marion Young. – New York: Oxford University Press, 2005. – 188 с.
- 21.Айвазова С. К истории феминизма / Светлана Айвазова. // Общественные науки и современность. – 1992. – №6. – С. 153–168.
- 22.Айвазова С. Симона де Бовуар: этика подлинного существования / Светлана Айвазова. // Женщина в российском обществе. – 1997. – №2. – С. 26–34.
- 23.Баррет М. Феминизм и определение культурной политики / Мишель Баррет // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Мишель

- Баррет. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 260–283.
- 24.Бовуар С. Второй пол. Том 1. Факты и мифы / Симона де Бовуар. – Санкт-Петербург: Азбука, 2016. – 448 с. – (Азбука-классика. Non-Fiction).
- 25.Брайсон В. Политическая теория феминизма / Валери Брайсон. – Москва: Идея-Пресс, 2001. – 304 с.
- 26.Брандт Г. Философская антропология феминизма: природа женщин / Галина Брандт. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. – 160 с. – (Гендерные исследования).
- 27.Бредихина Л. М., ред. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Л. М. Бредихина. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – 592 с. – (Гендерная коллекция - зарубежная классика).
- 28.Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 320 с.
- 29.Гіденс Е. Соціологія / Ентоні Гіденс. – Київ: Основи, 1999. – 726 с.
- 30.Липпард Л. Боль и радость рождения заново: европейский и американский женский боди-арт / Люси Липпард // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Люси Липпард. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 67–83.
- 31.Маєрчик М. Гендер для медій / М. Маєрчик та ін. – Київ: Критика, 2017. – 224 с.
- 32.Марценюк Т. Чому не варто боятися фемінізму / Тамара Марценюк. – Київ: КОМОРА, 2018. – 328 с.
- 33.Муслумова Т. В. Феминизм: истоки, этапы развития и основные направления / Т. В. Муслумова. // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. – 2015. – С. 114–120.

- 34.Нохлин Л. Почему не было великих художниц? / Линда Нохлин // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Линда Нохлин. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 15–46.
- 35.Рослер М. Личное и общественное: феминистское искусство в Калифорнии / Марта Рослер // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Марта Рослер. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 85–110.
- 36.Рубанцова Т. А. Философия феминизма и культура / Т. А, Рубанцова. // Вестник Омского университета. – 1998. – №4. – С. 35–38.
- 37.Темкина А. Женское движение второй волны: истоки, концептуализация и результаты / Анна Темкина // Ч.1: Учебное пособие. / Анна Темкина. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – (Введение в гендерные исследования.). – С. 664–697.
- 38.Хальберстма М. Феминистское искусство. Введение / Марлите Хальберстма // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Марлите Хальберстма. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 175–179.
- 39.Шнейр М. Феминизм: проза, мемуары, письма / Мириам Шнейр. – Москва: Прогресс, 1992. – 474 с.

ДЖЕРЕЛА

40. Allthorpe-Guyton M. Judy Chicago's The Dinner Party, reviewed by Marjorie Allthorpe-Guyton [Електронний ресурс] / Marjorie Allthorpe-Guyton // ArtReview. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://artreview.com/archive-march-1985-judy-chicago-marjorie-allthorpe-guyton/>.
41. Berne B. Studio: Cindy Sherman [Електронний ресурс] / Betsy Berne // Tate. – 2003. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938/studio-cindy-sherman>.
42. Butler A. Performance Art Movement Overview and Analysis [Електронний ресурс] / Anne Marie Butler // The Art Story. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theartstory.org/movement/performance-art/history-and-concepts/>.
43. Cain A. A Brief History of Cindy Sherman and Feminism [Електронний ресурс] / Abigail Cain // Artsy. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-is-cindy-sherman-a-feminist>.
44. Caldwell E. How 1971's Womanhouse Shaped Today's Feminist Art [Електронний ресурс] / Ellen C. Caldwell // JSTOR Daily. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://daily.jstor.org/how-1971s-womanhouse-shaped-todays-feminist-art/>.
45. Feminist Art Movement Overview and Analysis [Електронний ресурс] // The Art Story. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.theartstory.org/movement/feminist-art/history-and-concepts/>.
46. Freeman A. Your ultimate guide to Cindy Sherman [Електронний ресурс] / Anna Freeman // Dazed. – 2016. – Режим доступу до ресурсу:

<https://www.dazeddigital.com/photography/article/32147/1/your-ultimate-guide-to-cindy-sherman>.

47. Guerrilla Girls Bare All - An Interview [Электронный ресурс] // Guerrilla Girls. – 1995. – Режим доступа до ресурсу: <https://web.archive.org/web/20140113012650/http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>.
48. Klein D. Judy Chicago, The Dinner Party [Электронный ресурс] / Dr. Jennie Klein // Khan Academy – Режим доступа до ресурсу: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-minimalism/post-minimalism-sculpture/a/judy-chicago-the-dinner-party>.
49. Lennon K. Feminist Perspectives on the Body [Электронный ресурс] / Kathleen Lennon // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/feminist-body/>.
50. Sampson R. Film Theory 101 – Laura Mulvey: The Male Gaze Theory [Электронный ресурс] / Rachael Sampson // Film Inquiry. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.filminquiry.com/film-theory-basics-laura-mulvey-male-gaze-theory/>.
51. Scott K. #metoo: Cindy Sherman, Feminist Photographer, Fighting the Hollywood ‘Gaze’ Since the ‘70s [Электронный ресурс] / Katie Scott // Medium. – 2017. – Режим доступа до ресурсу: <https://medium.com/@katiecottfree/metoo-cindy-sherman-feminist-photographer-fighting-the-hollywood-gaze-since-the-70s-e6c7e54fcd27>.
52. Souter A. Body Art Movement Overview and Analysis [Электронный ресурс] / A. Souter, K. Nichols // The Art Story. – 2020. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.theartstory.org/movement/body-art/history-and-concepts/>.

53. Takac B. Inside Womanhouse, A Beacon of Feminist Art [Електронний ресурс] / Balasz Takac // Widewalls. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.widewalls.ch/judy-chicago-womanhouse/>.
54. Weiss S. Judy Chicago, the Godmother [Електронний ресурс] / Sasha Weiss // The New York Times Style Magazine. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.nytimes.com/section/t-magazine>.
55. Willette J. The Influence of Feminism in Art [Електронний ресурс] / Jeanne Willette // Art History Unstuffed. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <https://arthistoryunstuffed.com/the-influence-of-feminism-in-art/>.
56. Патріархат [Електронний ресурс] / З. В. Шевченко (уклад.) // Словник ґендерних термінів. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://a-z-gender.net/ua/patriarxat.html>.
57. Петрова К. Моє шитьє: Феминистское искусство и «женские» хобби. Вышивка и вязание против патриархата [Електронний ресурс] / Ксюша Петрова // Wonderzine. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/art/221133-feminist-crafts>.
58. Фемінізм [Електронний ресурс] / З. В. Шевченко (уклад.) // Словник ґендерних термінів. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://a-z-gender.net/ua/feminizm.html>.

ВІДЕОГРАФІЯ

59. Judy Chicago on “Womanhouse” [Електронний ресурс] // National Museum of Women in the Arts. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=Z9muNnozFGY.
60. Pioneers of the Feminist Art Movement: Rachel Rosenthal [Електронний ресурс] // Otis College. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://vimeo.com/194908121>.

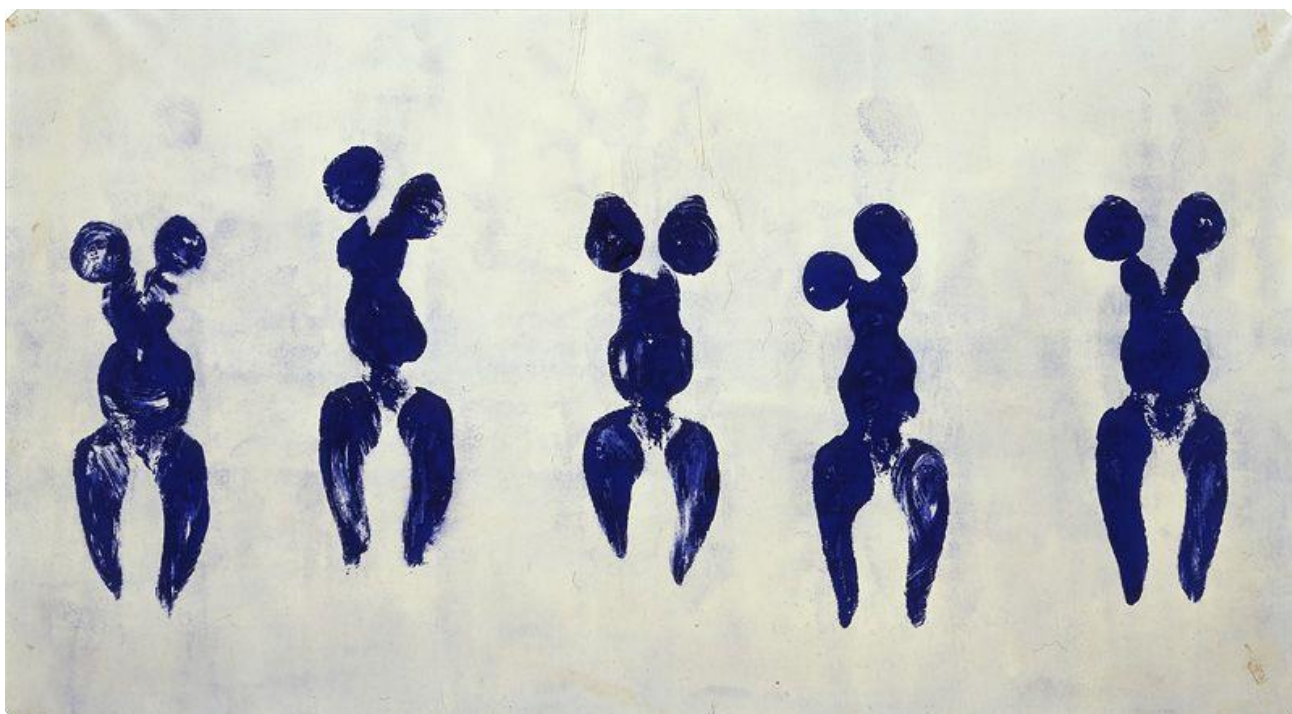
ДОДАТКИ

Додаток 1.

Ів Кляйн. *Антропометрії Синього Періоду (ANT 82)*, 1960.

Чистий пігмент і синтетична смола на папері, покладеному на полотно.

Національний музей сучасного мистецтва, Національний центр мистецтва й культури імені Жоржа Помпіду, Париж, Франція.



Додаток 2.

Марина Абрамович. *Ритм 2*, 1974.

Відео перформансу.

Галерея сучасного мистецтва, Загреб, Хорватія.



Marina Abramović, *Rhythm 2*, 1974.
Performance, 7 hours (total).
Galerija, Suvremene
Umjetnosti, Zagreb.

Додаток 3.

Карен ЛеКок та Ненсі Юдельман. *Кімната Леї*, 1972.

Фотографія у каталозі виставки.

Дослідницький інститут Гетті, Центр Гетті, Лос Анджелес, США.



Додаток 4.

Шейла Леврант де Бретевілл. *Обкладинка каталогу виставки «Жіночий будинок», 1972.*

Фотографія, надрукована на папері.

Дослідницький інститут Гетті, Центр Гетті, Лос Анджелес, США.



Додаток 5.

Міріам Шапіро та Шеррі Боді. *Ляльковий будиночок*, 1972.

Дерево та змішані техніки.

Смітсонівський музей американського мистецтва, Вашингтон, США.



Додаток 6.

Джуді Чикаго. *Звана вечеря*, 1974-79.

Кераміка, порцеляна, текстиль.

Центр Феміністського Мистецтва Елізабет А. Секлер, Бруклінський музей, Нью-Йорк, США.



Додаток 7.

Джуді Чикаго. *Тарілка Сожорнер Труз, Звана Вечеря*, 1974-79.

Кераміка, порцеляна, текстиль.

Центр Феміністського Мистецтва Елізабет А. Секлер, Бруклінський музей, Нью-Йорк, США.



Додаток 8.

Сінді Шерман. *Кінокадр без назви №21*, 1978.

Желатиносрібний фотодрук.

Музей сучасного мистецтва (МоМА), Нью Йорк, США.



Додаток 9.

Сінді Шерман. *Без назви №92*, 1981.

Хромогенний фотодрук.

Музей сучасного мистецтва (МоМА), Нью Йорк, США.



Додаток 10.

Сінді Шерман. *Кінокадр без назви №2*, 1978.

Желатиносрібний фотодрук.

Музей сучасного мистецтва (МоМА), Нью Йорк, США.

