

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

Курсова робота
На тему: «АРТ-ФЕМІНІЗМ У КУЛЬТУРІ США 1970-х рр.»

Виконала: студентка 2-го року навчання,
спеціальності
034 Культурологія

Яковенко Катерина Олександрівна

Науковий керівник: Івашина О.О.,
старший викладач

Рецензентка: Макар Р.М.

Курсова робота захищена
з оцінкою «_____»

Київ,
2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ФЕМІНІЗМУ	
І.1. Розвиток фемінізму упродовж XV-XX століть.....	5
І.2. Положення жінки в 1960-1970х рр. в США. Ліберальний фемінізм.....	10
І.3. Зворотний бік медалі: радикальний фемінізм.....	12
РОЗДІЛ ІІ. АРТ-ФЕМІНІЗМ В КУЛЬТУРІ США: ІСТОРІЯ	
ВИНИКНЕННЯ, ПРОЯВИ, ЗНАЧЕННЯ	
ІІ.1. Як виникає арт-фемінізм: передумови, мета, методологія.....	15
ІІ.2. Перфоманси, картини, фотографія – як прояви арт-фемінізму.....	19
ІІ.3. Кореляція арт-фемінізму з феміністичною філософською системою 70-х рр.....	32
ІІ.4. Вагомість арт-фемінізму.....	33
ВИСНОВКИ.....	38
БІБЛІОГРАФІЯ.....	40
ДОДАТКИ.....	43

ВСТУП

Дихотомія жіночих і чоловічих стосунків протягом останніх століть висвітлювалася як усталена парадигма цінностей, традиційне сприйняття положення як жінки, так і чоловіка, уявлення про форми фемінності та маскулінності. Натомість жінки не готові були миритися із патріархатною формою суспільного устрою. Відтак, фемінізм як невід’ємна частина соціокультурного життя існував і був об’єктом соціального вивчення упродовж століть поспіль (спочатку як незгода із чоловічим домінуванням, а потім як важливий суспільний рух). Зрештою виникнення такого явища як Арт-фемінізм у 1970-х роках в США є важливим і цікавим аспектом у розумінні історичного розвитку фемінізму. Тож **актуальність** нашої роботи полягає у ґрунтовному дослідженні взаємозв’язків між фемінізмом у історичному контексті і культурному. У роботі дається загальна характеристика найгучніших творів, наймасштабніших виставок та найрезонансніших перформансів 70-х рр. та безпосередньо мисткинь, які це втілювали в реальність. Дослідження дає уявлення щодо соціокультурного контексту того часу і феміністичних проблем у ньому.

Ступінь наукової розробки: розробка проблеми. У 1970-х рр. цю проблему досліджували американська арт-критикиня, письменниця і журналістка Люсі Ліппард (Lucy Lippard, 1937), зокрема у своїх роботах «Шість років: дематеріалізація об’єкту мистецтва з 1966 по 1972 роки...» (“Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries”, 1973) або «Від центру: феміністичні нариси про жіноче мистецтво» (“From the center: feminist essays on women's art”, 1976), мистецтвознавиця Лінда Нохлін (Linda Nochlin, 1931-2017), теоретикиня, культурологиня та вчена феміністичних студій Гризельда Поллок (Griselda Frances Sinclair Pollock, 1949), яка досліджує це питання до сьогодні й висвітлює у книгах і публікаціях, як «Образ і різниця: фемінізм, фемінність та історії мистецтва» (“Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art”, 2003).

Об'єктом дослідження виступає феміністичне мистецтво 1970-х рр. у Сполучених Штатах Америки.

Предметом дослідження є літературні твори, виставки та перфоманси як прояви арт-фемінізму в 70-х роках.

Метою даної роботи є дослідження та аналіз феномену арт-фемінізму 1970-х рр. у культурі США.

Вищезазначена мета передбачає наступні **завдання**:

1. Окреслити становище жінки в соціокультурному просторі 1960-1970х рр. в Сполучених Штатах Америки.
2. Обґрунтувати феномен та історію виникнення і розвитку арт-фемінізму в США крізь соціокультурний аналіз десятиліття та призму творів дослідниць фемінізму.
3. Розрити діяльність феміністичних рухів і організацій 1970-х рр. та з'ясувати поділ феміністичного мистецтва на радикальне та класичне крізь призму феміністської ідеологічної системи.
4. Проаналізувати інсталяції художниць Джуді Чикаго (Judy Chicago), Ханни Вілке (Hanna Wilke) і розкрити роль жінки у фотороботах Джуді Датер (Judith Dater), Лінди Бенгліс (Lynda Benglis), у перфомансах Марини Абрамович та інших.
5. Виявити значення арт-фемінізму як окремого явища у контексті мистецьких процесів 1970-х рр. у США.

Основними **методами дослідження**, які використані в роботі є наступні: порівняльно-історичний і біографічний аналіз наукової літератури та інституційне дослідження фемінізму.

Структура роботи: дослідження складається із вступу, двох розділів і семи підрозділів, висновків, бібліографії і візуальних додатків.

Розділ I. ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ФЕМІНІЗМУ.

I.1. Розвиток фемінізму упродовж XV-XX століть

Для початку варто зазначити, що в сучасному світі існує безліч інтерпретацій, пояснень, дефініцій того, що ми називаємо таким явищем, суспільним рухом як «фемінізм». Не викликає сумнівів те, що він зароджується на підґрунті жіночої ідентичності, колективного досвіду, при бажанні розділити його з іншими. Фемінізм розпочинався як рух, направлений на зміну становища жінки в соціумі, надання їй рівних з чоловіками прав і можливостей, і, як ми можемо проаналізувати, він триває століттями. Ми простежимо, як упродовж цього часу він змінювався, а найголовніше – що призвело соціально-політичний рух до формування у ньому нової мистецької течії – арт-фемінізму.

Як відомо, історія фемінізму розпочинається в далекому XV столітті, коли про обов'язки і права своєї статі в родині та в суспільстві загалом писала Христина де Пізан (Christine de Pisan, 1364–1430) – французька письменниця, філософиня і поетеса доби Середньовіччя [2, с. 17]. Наразі її «Книга про Град Жіночий» (“Le Livre de la cite des dames”, 1405) вважається першим твором феміністичної літератури, де авторка порушує питання, наприклад, здібностей жінок, які аж ніяк не гірші, ніж у чоловіків, їхніх прав, можливостей. Недарма американська історикиня та письменниця Герда Лернер (Gerda Lerner, 1920-2013) відзначила цю працю як «перший вклад в створення історії жінок». Кожна з таких робіт, яка виникала упродовж років, ставала дедалі фундаментальною і поступово розкривала поняття фемінізму як такого.

У XVIII столітті в Англії жінки вперше кидають виклик загальноприйнятим уявленням про їхнє положення в суспільстві, зокрема висвітлюють це у своїх творах. Тому першою англійською феміністкою по праву називають Мері Естелл (Mary Astell, 1666–1731) [2, с. 17]. Її погляди та думки були досить радикальними для того часу, а відтак у своїй книзі «Роздуми про шлюб» (“Some Reflections upon Marriage”, 1700) вона не боялася писати наступне: «Якщо всі чоловіки народжуються вільними, то як так, що всі жінки

народжуються рабіннями?» [10]. Завдяки цьому ми можемо стверджувати, що це була праця, налаштована на поки що теоретичну, просвітницьку частину суспільних змін, які стосуються важливості освіти для жінок та намаганні позбутися чоловічої домінанти в патріархатному суспільстві.

В епоху Просвітництва, коли світ побачила «Декларація прав людини і громадянина» (1789), здавалося б, що абсолютно кожна людина має тепер права, які не можуть бути порушені. Проте, ці ідеї не розповсюджувалися на жінок, оскільки їхня найголовніша задача, як вважали чоловіки, полягала у тому, аби бути гарними господинями та матерями, а також вони не можуть брати участь в суспільній діяльності, оскільки вони мають нібито «особливу жіночу природу» (де чуттєвість переважає над розумом), зокрема так зазначав Руссо (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778) [2, с. 24]. Незважаючи на вищезазначені постулати та налаштованість чоловіків, жінки боролися за свої права і продовжували публікувати радикальні твори. Так, наприклад, англійська письменниця, філософиня і феміністка Мері Волстонкрафт (Mary Wollstonecraft, 1759–1797) у 1792 р. видала працю «На захист прав жінок» (“A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects”), де розкрила питання прав жінок на освіту, що сприяє розвитку жінок, рівності з чоловіками, і навіть не погодила з поглядами Руссо. Це можна вважати першим феміністським твором. Інша французька письменниця, журналістка та феміністка Олімпія де Гуж (Olympe de Gouges, 1748–1793) написала твір під назвою «Декларація прав жінки і громадянки» (“Declaration des droits de la femme et de la citoyenne”) у 1791 році. Вона висувала положення щодо прав на свободу, безпеку і навіть опір насильству, а також одним із найважливіших положень було право жінок на вільне висловлення думок [6, с. 37]. Слід зазначити, що не всі чоловіки були налаштовані проти жінок та надання їм прав. Багато з них навпаки допомагали жінкам, публікуючи певні праці та висловлюючи відверто свої думки. Французький філософ Ніколя де Кондорсе (Nicolas de Condorcet, 1743–1794) уважав, що у представниць жіночої

статі є розум, отже, вони повинні отримувати і освіту, і аналогічні політичні права, як і чоловіки [2, с. 24].

Згодом, у ході розвитку феміністичної історії з'являється впливова постать - Ебігейль Адамс (Abigail Adams, 1744–1818). Як відомо, ця жінка – перша американська феміністка, дружина другого Президента Сполучених Штатів Америки Джона Адамса (John Adams, 1735–1826). Оскільки її чоловік часто був у робочих відрядженнях, вони здебільшого листувалися, і в одному з листів (від 31 березня 1776 р.) вона написала наступне: «Ми самі не станемо підкорятися законам, в ухваленні яких ми не брали участь, і владі, яка не представляє наших інтересів» [6, с. 41]. Вона була прихильницею думки, що «усі чоловіки стали б тиранами, якби могли» [2, с. 26]. Варто зазначити, що її висловлювання мали вплив на чоловіка, так він змінив і погляди на систему освіти, але все ж до неї було досить обмежене право доступу.

Таким чином, кожна з ідей цих феміністок, які боролися за свої права, не могла не призвести до масштабних настроїв жінок і виникненні першої хвилі фемінізму. Загалом, виокремлюють три хвилі фемінізму – перша (із XIX століття до кінця Другої світової війни) висувала ідеї емансипації жінок в освіті, громадянських правах, тут виникає рух за жіноче виборче право (Women's suffrage movement). Під час другої хвилі (від 1949 року до початку 1990-х рр.) порушуються питання гендерного сексуального насильства, проституції, у політиці збільшується кількість представниць жіночої статі, а сам фемінізм набуває нових форм. Третя хвиля (з 1990-х рр.) характеризується включенням чоловіків у проблеми фемінізму, який продовжує трансформуватися, відтак з'являється екофемінізм, модерний фемінізм ті інші його форми та варіації [6, с. 22-23].

Беручи до уваги першу хвилю фемінізму (кін. XIX-сер. XX ст.), або як її ще називають – ліберальний фемінізм (liberal feminism, хоча так можна і назвати другу хвилю, про яку ми поговоримо детальніше згодом), то в ній жінки переважно боролися за право голосу, право на освіту, роботу, яка буде гідно оплачуватися, права на власність, вони відстоювали думку про те, що

жінки мають бути абсолютно рівними з чоловіками у всіх сферах людської діяльності. Як ми бачимо, перша хвиля була зосереджена більше на соціальних і публічних проблемах, аніж на приватних [6, с. 75], тобто намагання досягти соціально-правової рівноправності. До кінця XIX століття більшість задач, які феміністки ставили перед собою були досягнуті, зокрема основні вимоги Мері Волстонкрафт. Так, наприклад, з'являлися коледжі для дівчат, але і там не завжди готували незалежних особистостей, а здебільшого правильних мам і дружин [2, с. 91]. Значні зрушення відбулися в юридичній сфері, коли жінки отримали право залишати собі зароблені гроші, а також вони стали більш захищеними у питаннях фізичного насилля у шлюбі. Наприкінці XIX століття виникають перші жіночі організації – в Англії з'явилася «Кооперативна жіноча гільдія» (“National Cooperative Women’s Guild”, 1883-2016), у якій до 1910 р. налічувалося 32 тисячі членкинь.

В жіночому русі в Британії і в Америці (а згодом і по всьому світу) стали розповсюджуватися суфражистські кампанії. Суфражизм (від англ. suffrage – голос) – це боротьба за надання жінкам виборчого права, яка розпочалася ще в 1830-ті рр. [6, с. 41]. У однойменному фільмі «Суфражистка» (Suffragette, 2015) з вуст однієї із героїнь звучить наступна фраза «Ми не хочемо бути порушницями закону, ми хочемо бути законодавцями». Завдяки масовим страйкам, мітингам і лише виходячи під парламенти із гаслами для здобуття виборчого права, вони його поступово почали отримувати. Так, першою країною, яка надала жінкам право голосу була Нова Зеландія у 1893 р., в Європі – це Фінляндія, Норвегія (на початку 1914 р.). У Британії жінки отримали це право лише в 1928 р., а в Америці знаковим став 1920 р. [2, с. 105]. У США це відзначилося 19 поправкою до Конституції. Порушуючи це питання в середині XX столітті – Організація Об'єднаних Націй у 1952 році ухвалює Конвенцію про політичні права жінок, де наголошує, що «жінкам належить право голосувати на всіх виборах, на рівних із чоловіками умовах» [6, с. 43]. Зважаючи на це, ми можемо зробити висновок, що і суфражистська кампанія загалом була успішною і в багатьох країнах світу жінки нарешті отримали

право голосу, отримали таку бажану можливість голосувати на виборах і бути повноправними громадянками своєї держави. Попри негаразди, які траплялися на шляху боротьби, феміністки першої хвилі отримали і право на освіту, і на працю (де вони не завжди могли самореалізуватися, але заробити кошти для життя), і найголовніше досягнення – це, безумовно, виборче право.

Друга половина XX століття, у світі відбуваються процеси глобалізації, активної урбанізації, відкриваються нові перспективи, та чи відкриті вони для жінок. Імовірно, що ні, на противагу домінуванню патріархатних уявлень і системи цінностей у свідомості американських чоловіків. Отже, актуальність уже другої хвилі полягала у вирішенні проблем, пов'язаних із правом на самореалізацію, незалежність і самовираження. Ми можемо спостерігати справжню соціокультурну революцію. До того ж феміністки намагалися вирішити проблеми домашнього насильства, сексуальності та різних сімейних проблем, які їх турбували [6, с. 75]. Саме цей етап розпочинається на хвилі видання твору «Друга стаття» (“Le Deuxième Sexe”, 1949) французької письменниці, філософині, феміністки, і як її називають «мати другої хвилі фемінізму» - Симони де Бовуар (Simone de Beauvoir, 1908–1986). У «Біблії фемінізму» авторка критикує мізогінію, психоаналітичну теорію австрійського психоаналітика Зигмунда Фрейда (Sigmund Freud, 1856–1939), який наголошує на такому постулаті, як «анатомія – це доля». Натомість філософіня пропонує жінкам солідаризуватися, аби досягнути через колективну ідентичність перемоги над такою несправедливістю [6, с. 62]. У результаті чого вона стверджує, що «жінкою не народжуються – жінкою стають» [4, с. 310]. Оскільки Симона де Бовуар була прихильницею філософії екзистенціалізму, це не могло не відобразитися у її праці. Вона вважає, що жінки могли досягти свободи на рівні з чоловіками, але упродовж усієї історії, як ми бачимо, їм у цьому відмовляли [2, с. 160]. До сьогодні існує багато суперечок і різних поглядів на твір філософині, але в будь-якому випадку не можна недооцінювати вагомість і значимість даної роботи, з якої розпочався новий етап розвитку фемінізму.

I.2. Положення жінки в 1960-1970х рр. в США

Зупинимось детальніше на розвитку другої хвилі фемінізму, у контексті якої не можна не згадати Бетті Фрідан (Betty Friedan, 1921–2006) та створену нею організацію. Бетті – це одна із лідерок американського фемінізму, журналістка, а її книга «Загадка жіночності» (“The Feminine Mystique”, 1963 р.) набула значного резонансу та не залишила байдужими мільйони американських жінок, показником цього є те, що до 1970-го року було продано більше мільйона примірників. У книзі авторка спростовує думку про те, що жінка може реалізувати себе лише в домашній сфері, спростовує більшість стереотипів, які нав’язані суспільству рекламою, журналами, які «навчили, що жінкам, які володіють справжньою жіночністю не потрібна кар’єра, їм не потрібна вища освіта і політичні права – одним словом, вони не потребують незалежності та можливостей <...>. Усе, що від них вимагається – це з юності присвятити себе пошукам чоловіка і народженню дітей» [2, с. 167]. Досягши виборчого права, жіночий рух трансформується і прагне вже не лише рівних прав, але й рівних можливостей з чоловіками. Починаючи з 1960-х рр., американським жінкам насаджували ідею присвятити себе сім’ї, вести господарство та лише опікуватися дітьми, відбувалося створення ілюзії «жіночої американської мрії» та розповсюдження патріархатної ідеології. На противагу цьому, відсоток жінок, які страждали від цього – зростав, але найгіршим стало те, що не всі усвідомлювали у чому справжній корінь проблеми, «проблеми, яка не має назви» [8]. Саме таке визначення дали глобальному настрою, де жінки страждали наодинці, їх не залишало відчуття тривоги, незадоволеності, відчаю, відсоток тих, хто потерпав від психічних хвороб зростав, відбувалася драма самоідентифікації. Маргарет Мід (Margaret Mead, 1901–1978), американська антропологиня, назвала навіть це явище «поверненням до печерної жінки», коли американки живуть лише домашніми справами [Цит. за 2, с. 79]. Варто зазначити, що у розрізі фемінізму жінка звичайно може заводити сім’ю, дітей,

але це не повинно стояти на заваді її самореалізації та бути основною ціллю. Бетті, як і решта феміністок, та і загалом звичайних жінок, не погоджувалися із цими тезами, радикальними настроями проти працевлаштування і самоідентифікації жінок, тому у 1966 році вони об'єднуються і створюють Національну організацію жінок (NOW – National Organization for Women, укр. Національна організація жінок, НОЖ), де Бетті стає її першою президенткою.

Однією з основних причин створення організації була дискримінація на роботі, виникнення таких понять як «скляна стеля» (метафорична назва неможливості просуватися кар'єрними сходами і обіймати керівні посади), або «липкої підлоги» (ще один термін на позначення кар'єрної ієрархії, де жінки зазвичай затримуються на менш оплачуваній, неперспективній роботі). Відтак виникають питання, чому з однаковими дипломами чи науковими ступенями заробітна плата жінок була нижча, аніж чоловік. Або чому в газетах публікувалися оголошення про вакантну керівну посаду, але бажаним для неї був лише чоловік, а жінка в свою чергу могла обійняти тільки місце секретарки. Це були важливі та нагальні питання, які NOW зібралася вирішити. Таким чином, на меті організація ставила перед собою наступні завдання: позбутися дискримінації за статтю у різних сферах діяльності на законодавчому рівні, сексизму, викоренити гендерні стереотипи. Відтак, створена Джоном Кеннеді (John Kennedy, 1917-1963) Комісія з питань положення жінок, опублікувала звіт, де саме зафіксована дискримінація жінок, а з виходом книги Бетті Фрідан приймається «Закон про рівність в оплаті» у США [2, с. 169]. Згідно з установами організації, жінки мають право працювати разом з чоловіками і в політичній, і в економічній сферах, і брати активну участь у житті суспільства на рівних умовах. Вони досягли значних результатів, серед яких були закони про рівності жінок в професійній освіті, кредитуванні, пенсійній, податковій реформах. Цікавим було й те, що чоловіча підтримка в організації теж існувала, так, наприклад, у NOW завжди було близько 10% чоловіків [2, с. 170]. Важливим досягненням організації стало те, що про фемінізм стали говорити на економічному, політичному рівнях, він став невід'ємною частиною

функціонування американського життя. Організація жінок, і Фрідан зокрема, наголошують на тому, що освіта – це важливий інструмент для здобуття успіху в кар’єрі.

Окрім цього, зароджувалося багато інших феміністичних організацій, одним із лозунгів яких був: *«Моє тіло – моє діло»*. Тобто жінки потребували контролю не тільки в політичних і соціальних аспектах, а й в контролі над власною репродуктивною функцією: у праві на аборти, контрацептивні засоби і т.д. [6, с. 89]. Зазвичай, аборти робили незаконним чином: знаходили акушерів, намагалися запобігти вагітності самотійно, уживаючи пігулки. Так, світ побачила організація Джейн (Jane Collective, 1967–1973), вони консультували жінок у питань з абортами, а також самотійно (незаконно, звичайно) здійснювали їх. У Сполучених Штатах жінки досягли легалізації абортів у 1973 р. Важливим було усвідомлення того, що можливість зробити аборт – це є правом жінки поводитися із власним тілом так, як вона вважає за потрібним, правом самотійно приймати такі рішення. Жінки справді хотіли рівності у догляді за дітьми, і бажали поєднувати і виховання дітей, і професійний розвиток. Отже, ми бачимо, що рисами ліберального фемінізму є освітньо-просвітницька діяльність, лобіювання, написання петицій. Діяльність феміністок ліберального руху була спрямована на зміну законів, політичних інститутів, які дискримінують жінок, здебільшого вони грали на політичній арені. Тому феміністки були переконані, що рівність статей може бути досягнута через реформи.

I.3. Зворотний бік медалі: радикальний фемінізм

Не варто забувати, що друга хвиля також характеризується і, так званим, радикальним фемінізмом (radical feminism). Радикальний фемінізм ще отримав назви теорії домінування, жіночим визвольним рухом, тобто жінки брали участь у різноманітних кампаніях за громадянські права, у антивоєнних маршах і помітили, що не всі питання можна вирішити ліберальним способом,

ввічливими проханнями про надання рівності. Що ж відстоювали прихильниці радикального фемінізму? Якщо жінки у ліберальному, помірному фемінізмі налаштовані на лише зрівняння прав із чоловіками, то в радикальному, доволі революційному русі вони вважали, що жінки пригнічуються чоловіками. Ці феміністки наполягали не просто на рівності з чоловіками, а на звільненні від чоловічої емансипації, вони визнавали онтологічні відмінності жінок і чоловіків, намагалися змінити жіночу свідомість і практики, формуючи нову колективну ідентичність. Стверджували, що жінки мають свої інтереси, у яких не завжди зацікавлені чоловіки, а тому це необхідно змінити, слід об'єднатися і боротися разом проти цього, відтак у 1967 р. в Америці з'являються перші жіночі радикальні групи [2, с. 189-190]. У цих групах жінки обговорювали проблеми насильства в сім'ях, на роботі, свої переживання намагалися винести на всезагальний політичний рівень і їх вирішити колективно. Цей підхід став відомим під назвою «*пробудження свідомості*» (“conscious-raising”) [2, с. 90], метою якого було дати зрозуміти жінкам, що жіночі проблеми – спільні. «Особисте є політичним» - такий відомий слоган цих активісток, що наголошує на необхідності припинити диференціювати особистісний та публічний досвід. Усе, що ухвалювалося урядом не могло не відобразитися на особистісному житті громадян – це був взаємопов'язаний процес. Усе, що відбувалося всередині сім'ї – це ставало нібито проекцією політичного устрою, було очевидно, що політика – це і стосунки всередині сім'ї. Зрештою, ці особистісні проблеми можуть бути вирішені лише на політичному рівні. Саме тому феміністки розпочали вільно говорити про те, що раніше викликало страх, адже усі ці питання були нерозривно пов'язані між собою, і якщо жінки хочуть досягти свободи, необхідна боротьба по кожному з вищезазначених питань [3, с. 18]. Їхні ідеї знайшли і відгук в маніфесті “Redstockings of the Women's Liberation Movement” («Відродження руху за визволення жінок» - американська радикальна феміністична організація) від 1969 р.:

«Жінки – пригноблений клас. Наше пригнічення абсолютне, воно впливає на всі аспекти нашого життя. Нас експлуатують як сексуальних

об'єктів, як виробників домашніх послуг, дешевої робочої сили. Нас вважають неповноцінними істотами, єдиною метою яких є підвищення якості життя чоловіків. <...>. Усі чоловіки отримують економічні, сексуальні і психологічні переваги від чоловічої вишості. Усі чоловіки гнобили жінок» [Цит. за 2, с. 191].

Радикальні феміністки постійно організовували демонстрації задля залучення більшої кількості прихильниць, однією з найгучніших була акція під час конкурсу «Міс Америка – 1968 р.». Вони звертали увагу на об'єктивацію жіночого тіла, а самі насамперед спалювали жіночу спідню білизну.

Таким чином, ми бачимо, що під час другої хвилі фемінізму виокремлюють дві його течії: ліберальний та радикальний. Представниці першого напрямку відстоювали здебільшого права на соціальне утвердження жінки в суспільній ієрархії. Роботи Симони де Бовуар «Друга стаття» і Бетті Фрідан «Загадка жіночності» стали знаковими для цього періоду. Жінки намагалися позбутися кліше «домогосподарки», бути незалежними та самореалізованими, досягти ідентифікації самої себе. Прихильниці другої течії, радикальної, наголошували на тому, що вони не мають підкорюватися лідерам чоловічої статі, вони не повинні змовчувати випадки зґвалтування на робочих місцях, у сім'ях, не мовчати, а говорити. Проаналізувавши дві течії можна стверджувати, що ліберальна віха виявилася більш успішною і впливовою завдяки певній централізації і організованості. У будь-якому разі друга хвиля стала вирішальною та знаковою в багатьох аспектах соціокультурного життя 1960–1970-х рр. та жінки в ньому. Завдяки жіночому руху з'явилися кризові центри для допомоги жінкам, центри жіночого здоров'я феміністичні видавництва (де активно порушувалися питання контролю над власним тілом, репродуктивною системою, питання насильства). Це був надзвичайно важливий соціальний рух, направлений на переосмислення колективної, жіночої ідентичності в патріархатному суспільстві.

Розділ II. АРТ-ФЕМІНІЗМ В КУЛЬТУРІ США: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ, ПРОЯВИ, ЗНАЧЕННЯ

II.1. Як виникає арт-фемінізм: передумови, мета, методологія

Не викликає жодних сумнівів те, що фемінізм проявлявся не лише в політичній, соціальній, економічній сферах життя, а й в культурній (оскільки очевидно, що мистецтво імпліцитно функціонує під впливом політичних, соціальних факторів), і в даній роботі нас цікавить більше останній, культурний, аспект його проявів. Таким чином, розглянувши соціальну площину становища і положення жінки в США, соціоісторичний аналіз фемінізму на другій хвилі ми завершимо, а перейдімо детальніше до предмету нашого дослідження – арт-фемінізму 1970-х рр. Чому ми приділили таку значну увагу фемінізму другої хвилі? Через те, що це два невід’ємних явища, як висловилася кураторка американського музею (The Hammer Museum) Корнелія Батлер (Connie Butler, 1963): «Вплив фемінізму на мистецтво 1970-х років вважається найбільш впливовим міжнародним рухом у післявоєнний період» [22, с. 17], тож феміністичний дискурс набуває нових форм у такому явищі як арт-фемінізм.

Арт-фемінізм (feminist art або феміністичне мистецтво) – категорія мистецтва, яка виникла у парадигмі феміністичного руху [7]. Формується на початку 1960-х рр., а масштабного розповсюдження набуває у 1970-х рр. Мисткині вводять феміністичні постулати у найрізноманітніші форми мистецтва: розпочинаючи з картин, літературних творів, фотографії, продовжуючи у перформансах, відео-роботах, боді-арті. Слід зазначити, що феміністичне мистецтво не є окремим стилем чи напрямком, а радше навпаки – воно складається із різноманітності стилів та індивідуальних способів вираження [Цит. за 4, с. 163]. Можна навіть стверджувати, що певною мірою арт-фемінізм – це політика через мистецтво [3, с. 489]. Стає одразу зрозумілим, що це мистецтво, яке несе в собі значний, надзвичайно вагомий посил, меседж. Більше того, такий меседж є важливим не лише при вивченні мистецтва

загалом, а й у контексті “cultural studies”. Хоча феміністський дискурс не інтегрувався в пострадянську культурологію, він органічно об’єднався із феміністичними, гендерними, культурними студіями, що вивчаються на Заході – в Європі та США [3, с. 431]. Аргументувати це можливо тим, що культурні студії мають здебільшого міждисциплінарний характер, зорієнтовані на сучасний соціокультурний контекст, беручи до уваги всі фактори розвитку, трансформації суспільства. На відміну від радянської культурології, яка не розглядала феміністичний дискурс як науковий, відповідно трималася на достатньо шаблонних, дихотомічних структурах аналізу культури і відповідно людини в ній. Відтак, культурні студії вивчають історію фемінізму (і арт-фемінізму, зокрема) через репрезентацію досвіду, болів, образів жінок. І фемінізм сприймається в культурних студіях як практика, вірогідно, політична, яка стосується насамперед радикального фемінізму [3, с. 444].

Формально арт-фемінізм можна розділити на два типи: перший з яких зорієнтований на абстракцію, другий – на пошуки жіночої візуальної системи, так званий, «феміністський реалізм» [Цит. за 4, с. 177]. Незважаючи на напрям, у кожному з них простежується феномен занурення свідомості в положення жінки в суспільстві [Цит. за 4, с. 179]. Це й не дивно, адже для повного розуміння витвору мистецтва необхідно усвідомлювати підґрунтя, на якому створена та чи інша робота. Важливою і найактуальнішою темою візуальних творів 70-х рр. було розвінчування сексистських образів і стереотипних ролей жінки (а саме – жінки-домогосподарки, жінки-матері, тощо). Тому за мету феміністки ставили собі репрезентацію жінок справжніх, саме такими, якими вони є насправді, а не крізь призму сексистських стереотипів, маргіналізацію, саме тому цей підхід отримав назву “images of women approach” [3, с. 449-450].

Проте, до того часу, як жінки змогли так вільно творити і самовиражатися пройшло багато століть мовчання, патріархатного панування в мистецтві (що у феміністичному дискурсі розглядається як відсутність жіночого «погляду» і відсутності жіночої рецепції [3, с. 467]), не беручи до уваги поодинокі випадки, коли в історії мистецтва з’являлася жінка-мисткиня, як, наприклад, італійська

художниця Артемізія Джентілескі (Artemisia Gentileschi, 1593-1653), французькі художниці Марі-Деніз Вільє (Marie-Denise Villiers, 1774-1821), Роза Бонер (Rosa Bonheur, 1822-1899) та деякі інші. У мистецтві жінка виступала радше як муза, була натурницею, а творцем відповідно був чоловік (пригадаймо лише еротичну картину французького художника Гюстава Курбе (Gustave Courbet, 1819-1877) «Походження світу» (“L’Origine du monde”, 1866)). Тож цьому контексті не можна не зазначити цитату, яку наводить в одній із своїх робіт (про яку ми поговоримо пізніше) Лінда Нохлін: «Завжди натурниця ніколи не художниця» [20]. Відтак, можна стверджувати, що з поступовим розвитком фемінізму, поліпшенням і посиленням жіночих настроїв, феміністичне мистецтво у 1970-х рр. органічно з’явилося під впливом різноманітних феміністичних рухів, які втіляться у відповідних течіях арт-фемінізму, проте чи всі феміністичні проблеми артикулюються у роботах – ми дослідимо згодом.

Насамперед ці думки знайшли відображення і в знаковій роботі для феміністичного мистецтва, есе «Чому не було великих художниць» (“Why Have There Been No Great Women Artists?”, 1971) американської дослідниці мистецтва, професорки і письменниці Лінди Нохлін (Linda Nochlin, 1931-2017). У цій статті вона спростувала міф про «великого художника» (очевидно, чоловічої статі), який з народження має певний дар як «геніальність» або «талант». Лінда Нохлін досліджувала творчу діяльність жінок, яка існувала протягом цих століть, та як жінку зображали інші відомі митці. Окрім цього, вона наголошує на гіперболізованому, здебільшого романтизованому образі художника, який дійшов до сьогодні. Нохлін, оспорюючи ці жертвні образи, цей міф загалом, стверджує, що вони продукуються лише соціальними інститутами, які не давали змоги жінкам творити, і упередженнями, а відтак не мають нічого спільного із справжньою природою художнього натхнення та геніальністю. Натомість Сінді Немзер (Cindy Nemser, 1937 р.) – історикиня, мистецтвознавиця, у 1975 році знову порушує питання геніальності та зі свого боку стверджує, що цього дару жінкам не дано, не даючи конкретної та чіткої аргументації чому [3, с. 475]. Очевидно, що на сьогодні погляди Лінди Нохлін

видаються нам більш об'єктивними та раціональними. Загалом, ми можемо зробити висновок, що ці питання хвилювали жінок та активно порушувалися в 1960–1970-х рр., феміністки займалися дослідно-пошуковою роботою, аби знайти відповіді, чому в мистецтві так мало жінок, беручи до уваги соціальні, політичні, культурні процеси того чи іншого часу. У період зародження і розвитку арт-фемінізму, феміністки не тільки висвітлювали рефлексії на тему в своїх працях, а й створювали різноманітні організації у цьому контексті.

Так, наприклад, у 1970 році за підтримки американської письменниці, журналістки, арт-критикині Люсі Ліппард (Lucy Lippard, 1937 р.) створюється “Ad Hoc Committee of Women Artists” (укр. – Комітет жінок-мисткинь). На меті вони ставили боротьбу зі сексистською діяльністю галерей, виставок, де жіноче мистецтво, як правило, було представлене у відсотковому співвіднесенні 5-10% від загальної кількості робіт [3, с. 476]. Завдяки їхній наполегливій боротьбі відсоток збільшився до 25%. Наступна організація – Women in the Arts (укр. – Жінки в мистецтві), створена у 1971 році, через два роки організувала виставку в Нью-Йоркському культурному центрі, де взяли участь 109 сучасних художниць [3, с. 476]. У 1972 р. відкрито A.I.R. Gallery (Artists in Residence, Inc.) в Нью-Йорку – це була перша неприбуткова галерея для жінок-мисткинь в Сполучених Штатах Америки. Саме в цьому місці художниці мали змогу інтегрувати свої роботи в мистецький світ, створюючи власні виставки та експериментуючи із різними формами взаємодії із глядачем.

Загалом, феміністична культурна сфера розпочинає розвиватися максимально стрімко та успішно: створюється велика кількість організацій, відбуваються щорічні виставки в найгучніших культурних центрах – жінок починають чути звідусіль. Однією з приголомшливих виставок того часу стає «Жіночий будинок» (Womanhouse) у Лос-Анджелесі, організований американськими феміністками, художницями Джуді Чикаго (Judy Chicago, 1939) і Міріам Шапіро (Miriam Schapiro, 1923-2015). Це був простір житлового будинку (складався із 17 кімнат), який розкривав положення жінки в ньому, тобто вона там займалася рукоділлям, пекла хліб, доглядала за дітьми.

Вищезазначена і багато інших виставок були направлені на те, аби привернути більшу увагу до того, які гендерні ролі приписуються саме жінкам, у якому положенні переважно вона знаходиться, але в яке її не слід ставити. І вони виконували свою просвітницьку функцію дуже добре, адже це все висвітлювалося для більш широкої публіки і на радіостанціях, і в журналах, зокрема феміністичних (“Woman’s Art Journal”, “Woman and Performance” та інших) [3, с. 477].

Ціль, яку переслідувало феміністичне мистецтво загалом, і виставки, перформанси зокрема, було дееротизувати, деестетизувати жіноче тіло, жіночий досвід, завдяки цьому порушувалися теми болю, страждань, що ми простежимо на наступних сторінках роботи [3, с. 481]. Мисткинями керувало те, що через мистецтво можна донести важливі постулати, які насамперед вплинуть на споглядальницю(-ка), у цьому й полягали одні із функцій арт-фемінізму, як інформаційна, функція соціалізації.

Отже, з огляду на вищезазначені факти, ми можемо стверджувати, що так званий «феміністичний бум» знайшов відображення у багатьох сферах візуального і аудіального мистецтва (до речі, розвивався він не лише в Сполучених Штатах Америки, а також у Європі, у Великобританії чи Швеції, наприклад). Найчастіше феміністичне мистецтво було направлене на критику патріархатного соціального устрою, андроцентризму, позбавлення об’єктивації, переосмислення категорії фемінності, створення нової парадигми цінностей, зокрема індивідуальності, зміну усталених, стереотипних, а відтак здебільшого дискримінаційних гендерних ролей, пропонуючи натомість гендерну рівність і відповідно репрезентуючи жінку, її досвід, відчуття у мистецтві.

II.2 Перформанси, картини, фотографія – як прояви арт-фемінізму

Як уже було зазначено і раніше – жіночий досвід репрезентувався у найрізноманітніших формах мистецтва. У цьому підрозділі необхідно розглянути це на прикладах картин, фотографій, інсталяцій та перформансів,

створеними такими феміністками, як Джуді Чикаго, Ханна Вілке, Джуді Датер, Лінда Бенгліс, Марина Абрамович та інших. Виникає питання – чому було обрано саме цих мисткинь? Ми переконані, що кожній культурній епосі притаманні ті чи інші рушійні сили. Так, наприклад, аналізуючи імпресіонізм ми одразу згадуємо Моне, Ренуара чи Дега, так і говорячи про арт-фемінізм 70-х рр., ми не уявляємо його без вищезазначених представниць. Отже, перейдімо до перших феміністичних інсталяцій та перформансів.

1960-і роки в Сполучених Штатах характеризуються значною лібералізацією сексуальних звичаїв, домінуванням фалоцентризму, що не могло не вплинути на феміністичне мистецтво, зокрема розробкою іконографії засудження панівної ролі фалоцентризму як системи в мистецькому світі [22, с. 173]. Відтак, дослідженням цього питання займалася і американська феміністка, художниця, скульпторка, письменниця, педагогиня Джуді Чикаго (Judy Chicago, уроджена Judith Sylvia Cohen, 1939). Як відомо, вона була однією із авторок першої феміністичної мистецької програми (Feminist Art Program, FAP) 1970 р. в США, яка була розроблена для викладання в університетах і звернення уваги студентів до проблеми гендерної нерівності в мистецтві. У програмі наголошувалося на тому, що її метою є допомога жінкам з особистісною ідентифікацією, як чинником, який обумовлює їхній творчий шлях. Окрім цього, також такі проекти як Womanhouse, The Dinner Party, Birth Project – її масштабні, революційні роботи у колаборації з іншими американськими мисткинями.

Womanhouse, або жіночий дім, про який ішла мова сторінками раніше – це була перша публічна феміністична виставка такого характеру, створення якої розпочалося в листопаді 1971 р. в орендованому будинку в Голлівуді. Будинок був у дещо занедбаному стані, тому його реконструкцією займалися 23 жінки (де їм довелося не лише прибрати, пофарбувати стіни, але й замінити вікна, провести світло, тощо), але це того вартувало – це стало справжньою візуалізацією домашнього середовища, яке було проекцією, рефлексією жіночого досвіду [15]. Так зване, «жіноче царство» (“feminine realm”

[22, с. 173]) було сконструйоване разом з гендерними стереотипними судженнями, де жінки мили посуд, пекли, готували, шили, прасували у 17 кімнатах, наприклад, у рожевій кухні чи у ванній кімнаті, сконструйованої як символ менструації. Навіть більше, там можна було побачити інсталяції, скульптури, перформанси, які корелюються із феміністичними студіями, питаннями «білих», гетеросексуалами та досвідом середнього класу [16].

Таким чином, Womanhouse – це місце, де через певні артефакти були зібрані всі можливі упередження та нав'язані ролі щодо жінок, які феміністки насамперед намагаються розвінчати. Так, наприклад, ми бачимо матір-годувальницю, наречену, також підкреслено роль фізичних рис жінки при комунікації з іншими, що містить у собі і індустрію краси, моди з їхніми стандартами. Порушуючи жіночі питання, часом крізь критику патріархату, жінки отримали змогу бути почутими, бути визнаними та гідно оціненими. Цей проект здійснив сильний вплив на подальше феміністичне мистецтво, як приклад самобутнього жіночого продукту.

Зупинимось на ще одній інсталяції Джуді Чикаго, яку варто розглянути в цій роботі, вона має назву «Звана вечеря» (The Dinner Party, 1974-1979 pp.) (Див. Додаток 1), саме 1979 р. роботу побачили відвідувачі Музею модерного мистецтва у Сан-Франциско (San Francisco Museum of Modern Art, SFMOMA). Чим же вона особлива? Не є дивним те, що присвячена ця робота жіночій, історичній, проблемі в мистецтві, яка знайшла своєрідну репрезентацію у трикутному банкетному столі, на якому розташувалися 39 столових приборів. На більшості із тарілок, які були виставлені є певні алегоричні зображення квітів чи метеликів, що є символом жіночих статевих органів в різноманітних варіаціях, оскільки ми пам'ятаємо про надмірну концентрацію на тілі, так характерну для феміністичного мистецтва 70-х pp. Недаремно було обрано і трикутну форму розташування столу, оскільки упродовж довгого часу перевернутий донизу трикутник вважається символом жіночого начала, Великої Матері. Кожне з 39 місць зображало конкретну відому жіночу постать в історії людства, розпочинаючи з доісторичних, первісних часів до середини

XX століття, ім'я якої було вишите на серветці (так, наприклад, ми бачимо імена Софії, Сапфо, Елеонори Аквітанської, Христини де Пізан, Артемізії Джентілескі, Мері Волстонкрафт, Вірджинії Вулф). Окрім цього, частиною витвору є «Поверх спадщини» (“Heritage Floor”), на якому стоїть відповідно трикутний стіл, саме на «поверсі» зазначено 999 жіночих імен (вірогідно, це вказує на їхнє соціальне положення), які зробили вагомий внесок в історію людства чи працювали задля рівноправного суспільства (одні із важливих чинників відбору постатей). Отже, як зазначала сама Джуді Чикаго, робота була направлена на те, аби завершити цикл бездіяльності, у якому жінки були викреслені з історичної дійсності [11, с. 289].

Відтак, цією інсталяцією мисткиня зробила вагомий внесок у життя американського (і не тільки) суспільства, зобразивши найвпливовіших жінок в історії людства, а також створила основу для подальшого розвитку егалітарного суспільства [11, с. 289]. Джуді Чикаго зобразила хід жіночої історії, зазначивши всі аспекти перманентного домінування чоловіків, як відсутність права голосу у жінок, чи доступу до освіти, або прояви насильства і нерівноправності до здобуття автономії і політичних прав. Мисткиня звертає увагу своїх глядачів до образів успішних, славетних жінок, ім'я яких за певних обставин зникли з історичної мистецької арени. Тому її роботи такі важливі у феміністичному дискурсі. Безперечно, її інсталяції надзвичайно символічні та складні, аналіз яких слід продовжувати, проте нам варто розглянути наступну представницю феміністичного мистецтва.

Ханна Вільке (Hannah Wilke, уроджена Arlene Hannah Butter, 1940-1993) – американська художниця, скульпторка, фотографиня. Провідними темами її робіт були категорії фемінізму, сексуальності, фемінності. У цьому контексті важливо зазначити, що у 1970-х рр. у світі широкого розповсюдження набувають фотоапарати компанії Polaroid. Для феміністичного мистецтва вони стали ще одним з інструментів документування реальності. Виникає нова, і уже невіддільна форма адаптації часто радикальних експериментів, до яких відноситься саморепрезентація оголеного тіла у фото-, і відеоформатах

[22, с. 31]. Саме таку форму прояву арт-фемінізму використовує Ханна Вільке. Першим її суперечливим проектом був “Super-T-Art”. Для цього перформансу вона використала власне тіло, де показала його у 20 різних позах, при цьому поступово оголюючись. Її метод взаємодії із реципієнтом полягає у взаємозв’язку естетики, часом еротики з гендерними стереотипами.

Відтак, найгучнішим її проектом усе ж залишається «СОС. Серія Об’єктів Старифікації» (“S.O.S. Starification Object Series: An Adult Game of Mastication”, 1974-1975) (*Див. Додаток 2*). Так, уже з назви ми усвідомлюємо, що буде зачіпатися тема об’єктивації жінок, зокрема в популярних індустріях і медіа. Важливим аспектом для розуміння контексту її проекту є усвідомлення робочого процесу як фізичної праці як такої, що було досить новаторським для 70-х рр. [22, с. 193]. Тобто у Ханни простежується тенденція розкриття не лише інтелектуальних підтекстів, а й фізичних.

Для її скульптурних робіт характерне залучення власного тіла як інструменту, що згадувалося вище, а також латексу, гуми чи жувальної гумки. Останній спосіб використаний у проекті S.O.S., це була серія з 28 світлин Ханни, тіло якої обліплено жувальними гумками, які зі свого боку символізували, знову ж таки, жіночий статевий орган. На сьогодні ми бачимо ці професійні, досить вуаеристські фотокартки, які сама Ханна Вільке назвала “performalist self-portraits”, з елементами модифікованої скарифікації – жуйки, подібні до шрамів [14]. Проте у 1975 р. це був справжній перформанс, де його відвідувачі отримували гумку, жували її та власноруч приклеювали до тіла мисткині [14].

Це привертає увагу до певного жіночого болю, а відтак і жіночої сили, показуючи достатньо неестетичні, на перший погляд, гумки на тілі. Разом із цим Ханна кидає справжній виклик вкоріненим соціальним конструктам. Це полягає в залученні моделі краси та фемінності, ба більше – моделі жертви та агресора [14]. Так, наприклад, на одній з фотографій Ханна транслює образ жінки-домогосподарки, яка, найімовірніше, виконуючи всю хатню роботу не має права на інше існування. Ще одним способом інтерпретації роботи є показ

другорядної ролі жінки в соціумі, наголошення на її «одноразовості», як жувальної гумки. Наразі репродукції знаходяться в Музеї модерного мистецтва в Нью-Йорку, та деяких інших музеях Америки та Європи. Роботи Ханни Вільке радикальні та новаторські, у них простежується її небажання погоджуватися зі соціальними інститутами та нормами, що є доволі характерною рисою для феміністичного мистецтва. У своєму концептуальному мистецтві художниця боролася за свободу вираження власного тіла і звільнення жінок від чоловічого домінування.

Продовжуючи фотографічну тематику, варто згадати американську фотографиню, феміністку Джуді Датер (Judith Rose Dater, уроджена Lichtenfeld, 1941). Її роботи особливі тим, що через портретну найчастіше фотографію, Джуді деконструє стереотипні уявлення щодо жіночого тіла, показуючи останнє оголеним і привабливим не об'єктивуючи його. У її чорно-білих серіях фотографій відчувається певна смиренність та надзвичайний спокій, водночас на межі з тривогою. Це простежується і в її найвідомішій фотороботі «Імоджен і Твінка в Йосеміті» (“Imogen and Twinka at Yosemite”, 1974) (*Див. Додаток 3*), де для образу німфи позувала американська модель Твінка Тібод (Twinka Thiebaud, 1945). У фотороботі ми одразу простежуємо алюзію на картину американського художника Томаса Гарта Бентона (Thomas Hart Benton, 1889-1975) «Персефона» (“Persephone, 1939). Знову ж таки, знайомі вуайєристські прийоми на фотографії, де спостерігають за «лісовою німфою» (яка, до речі, і собі дивиться на жінку, що створює певний конфлікт), який ми зустрічаємо не вперше. Фото було зроблене у рамках майстер-класу «Оголена в пейзажі», і саме воно було першим повноформатним ню-фото, надрукованим у журналі “LIFE” [23, с. 14].

У таких роботах ми бачимо перетин фотографічного мистецтва та суспільного руху – фемінізму, де дві парадигми доповнювали один одного, а відтак стали прийнятними для суспільства відповідно. Насамперед і думки арт-критиків стосовно фото розділилися: одні вважали, що це лише невдала репродукція картини Бентона, інші – що це самостійні проекти, які в

культурному масштабі дуже вдало перетинаються. Проте, не викликає сумнівів те, що досить цікава інтеграція міфологічної проблематики у феміністичне мистецтво. Загалом, фотографії Джуді Датер наповнені символізмом, естетикою і сенсами, які мисткиня розкривала через візуальні образи фемінності, жіночої природи.

Цікаву форму адаптації феміністичного мистецтва використовувала американська художниця, дизайнерка Барбара Крюгер (Barbara Kruger, 1945). Її концептуальне і протестне водночас мистецтво поєднання фотографій із текстом втілювалося в плакатах і колажах, на яких переважали червоні, білі та чорні кольори. Вона боролася з патріархатним пануванням, гендерною нерівністю та стереотипною свідомістю. І хоча розквіт її робіт відбувся у 1980-х рр., у 70-х вона розпочала активно порушувати ці теми, влаштовувати виставки. Барбара Крюгер є важливою мисткинею у контексті арт-фемінізму, оскільки через свої провокаційні та агітаційні гасла вона апелювала до складних гендерних, політичних тем, при цьому використовуючи не банальну та нову дизайнерську візуальну форму зображення.

Окрім цього, арт-фемінізм проявлявся і в скульптурному мистецтві, зокрема в роботах американської художниці, скульпторки Лінди Бенгліс (Lynda Benglis, 1941). Мисткиня відмовлялася від концепції мінімалізму, який був достатньо розповсюдженим стилем у 60-х рр., натомість мисткиня була переконана в тому, що мистецтво повинно бути дещо надмірним, гіперболізованим, що вона і транслювала в своїх інсталяціях, провідними темами яких були: гендерна політика, чоловіче домінування в мистецькому світі. Відтак, Лінда Бенгліс удосконалила на свій лад техніку американського художника Джексона Поллока (Paul Jackson Pollock, 1912-1956). Художниця проливали рідку гуму, гіпс, віск, поліуретан на підлогу, стіни, створюючи тим самим химерні горизонтальні воскові рельєфи і при цьому стирали межу в своїх інсталяціях між скульптурним мистецтвом і живописним, чого до неї не наважувалися робити [18].

Найбільш провокаційною її «сексуальною насмішкою» (“sexual mockeries”, як це сама називала художниця) виявилася фотографія, створена 1974 р. для журналу “Artforum”, де вона позує пін-ап, оголеною, за винятком окулярів на її обличчі та фалоімітатора між стегон (фото отримало назву “Benglis ad” [9]) (Див. Додаток 4). Це був виклик сексизму, зокрема в представленні жінок у засобах масової інформації. Безперечно, це викликало резонанс і шквал критики, де з одного боку були переконані, що це порнографічні матеріали, з іншого – наполягали на художній цінності зображення. Окрім цього, імітований фалос, без сумніву, виступав метафоричним образом того, як сама мисткиня ставиться до тогочасного мистецького світу [9]. Можна стверджувати, що вона використовує прийом маскулінізації, використовуючи чоловічі ментальні коди в своїх роботах.

Незважаючи на те, що Лінда Бенгліс скульпторка, на початку 70-х рр. вона випустила декілька відеоробіт, як “Noise”, “Female Sensibility” та інші. Наразі її роботи представлені в численних музеях світу. Скульпторка пропонує глядачеві саме ту точку зору, з якою до жінок ставляться чоловіки, як останні об’єктивують жіночу ідентичність. Це експериментаторка у світі феміністичного мистецтва, яка розбивала в ньому всі усталені, зокрема гендерні, стереотипи.

Нам необхідно детально розглянути важливий сегмент феміністичного мистецтва як перформанс і мисткинь, які працювали в цьому жанрі. Марина Абрамович (Marina Abramovic, 1946) – фотографиня, скульпторка, сценографиня, мисткиня, імовірно, одна з найскладніших представниць феміністичного мистецтва 70-х років. Хоча вона й народилася в Сербії, багато її перформансів відбувалося в Америці, де вона на сьогодні і проживає. Для неї, як відомо, найголовнішим матеріалом для виконання перформансів було її власне тіло, яке через складні та небезпечні перформанси неодноразово піддавалося смерті. Вона навмисно об’єктивувала себе, аби її тіло ставало центральним місцем, точкою фокусу для споглядання. Парадигма присутності реципієнта в

просторі та відсутності мисткині в ньому – така амбівалентна форма простежується в її перформансах.

«Ритм 0» (“Rhythm 0, 1974) – найрезонансніший її перформанс, який тривав упродовж шести годин в одній кімнаті. Для цього були задіяні 72 предмети, які знаходилися на столі (від квітів і їжі до ножиць та пістолету), які глядачі могли використовувати по відношенню до Марини Абрамович, яка упродовж цього часу непорушно стояла на місці. Метою було визначення меж людської агресії, на що глядачі можуть піти при повній свободі можливостей, тобто здебільшого це був своєрідний соціальний експеримент. На початку люди бавилися з мисткинею, але з часом дедалі більше проявляли агресію, ріжучи її одяг, частини шкіри, підставляли пістолет до її тіла [22, с. 74]. Репрезентація себе крізь призму саморуйнування – це є також одним із провідних мотивів феміністичного мистецтва.

У контексті арт-фемінізму цей перформанс є важливим, оскільки відбувається деконструкція ідеалів через об’єктивацію жінки, дискредитацію її як такої, а також демонстрацією того, як жіноче тіло сприймається суспільством, що значною мірою було нагальною проблемою того часу, яка проявлялася в соціумі. Своєрідна проекція культури та агресії водночас. Тож, після споглядання її перформансів у людей виникали відчуття катарсису та переосмислення людських цінностей, жіночої автономії та сексуальності. Перфомерку цікавила проблематика природи самого насилля, на яке здатні люди, особливо чоловіки по відношенню до жінок. Складні та суперечливі питання Марина Абрамович порушує і до сьогодні, недарма її називають «бабусею перфомативного мистецтва».

У парадигмі перфомативного мистецтва працювала ще велика кількість мисткинь в США. Так, наприклад, Йоко Оно (Yoko Ono, 1933), Каролі Шніманн (Carolee Schneemann, 1939-2019) та багато інших. Завдяки тому, що розповсюджується перформанс, виникає питання – чому саме така форма мистецтва так часто обиралася? Імовірно, що це була досить легка та зрозуміла (безперечно, з глибокими підтекстами та проблематикою), але здебільшого

небезпечна, часом мазохістична форма вираження протесу. Вони знали, як слід зробити правильний перфоманс, навіть якщо ніколи не мали такого досвіду до цього. Важливо зазначити, що представниці перформативного мистецтва меншою мірою виступали жертвами, а радше – агресорками. Безумовно, це складний вимір мистецтва, але разом із тим це надзвичайно широке поле для експериментів.

Ми вже зазначали, що деякі мисткині зверталися до релігійно-міфологічних сюжетів, порушували духовну проблематику в своїх роботах, не винятком була і американська мисткиня, художниця Мері Бет Едельсон (Mary Beth Edelson, уроджена Mary Elizabeth Johnson, 1933). Натхненна архетипами та колективним несвідомим швейцарського психіатра та педагога Карла Юнга (Carl Gustav Jung, 1875-1961), вона репрезентувала це в своєму мистецькому досвіді, але в дещо модифікованому, феміністичному вигляді. Важливим аспектом її виставок, картин, перфомансів було спростовування патріархатних установок сучасності. Натомість Мері Едельсон зверталася до архетипу Великої Богині-Матері, стародавніх богинь, які втілювалися в таких жіночих образах як: Баубо, Шила-на-гіг, Ісіда, Богиня зі зміями [21, с. 57]. Відтак, мисткиня деконструювала стереотипи про те, що жінки не мають прямої гендерної ідентичності до чогось сакрального, священного, оскільки духовним, раціональним у західному сприйнятті нібито лише конструється чоловічий досвід, а жіночий розглядається як чуттєвий і гріховний [21, с. 58]. Мері Едельсон наголошувала на тому, що богині виступають як метафори за допомогою яких можна змінити ментальні коди соціуму. Тож у її роботах відчувається натяк на довершеності стародавнього світу, де до жінок ставилися інакше.

Мері Едельсон яскраво репрезентувала ці мотиви, представивши себе як богиню в серії фотографій під назвою “Woman Rising”, 1973. У 1977 р. світ побачила одна з її наймасштабніших ритуальних перформативних робіт, представлена у вищезазначеній галереї A.I.R – «Меморіал 9 мільйонам жінкам, спалених як відьом в епоху християнства» (“Memorials to 9,000,000 Women

Burned as Witches in the Christian Era”). Тут мисткиня апелювала до питань патріархату, як домінуючої системи, полювання на відьом (XII-XVIII ст.), тобто був максимально задіяний історичний контекст [12, с. 344]. Кожен, хто відвідував перфоманс, отримував ім’я жінки, яка була спалена. Окрім цього, відомою роботою мисткині є плакат під назвою «Деякі американські художниці, які зараз живуть» (“Some Living American Women Artists, 1972), де вона зобразила у каноні Тайної вечері Леонардо да Вінчі (Leonardo di ser Piero da Vinci, 1452-1519) американських мисткинь. Таким чином, провідними мотивами виставки були вшанування жінки як такої, звернення до ідеалів, системи, в основі якої лежало поклоніння Богині-матері, жінці, і критика домінування чоловіків в суспільстві.

З огляду на вищепредставлені роботи, перфоманси, ми можемо стверджувати, що феміністичний арт – це певною мірою політичне, соціальне мистецтво. Воно «артикулює» проблеми гендерної рівності, фемінізму, захисту прав жінок, протидії сексизму. Такі соціально-політичні питання порушили у своєму перфомансі американські активістки, мисткині, які працювали у жанрі перфомативного мистецтва – Леслі Лейбовітц-Штарус (Leslie Labowitz-Starus, 1946) і С’юзан Лейсі (Suzanne Lacy, 1945).

У 1977 р. мисткині, у колаборації з іншими феміністками, створили перфоманс у Лос-Анджелесі під назвою «У траурі та в люті» (“In mourning and in rage”). Підґрунтям цього стали, так звані, «Хілдсайдські душителі», або «Душителі з пагорбів» (“Hillside Stranglers”). Це були двоє братів, засуджені за серійні вбивства та зґвалтування, зокрема 10 жінок. Тож активістки організували медіа-івент, до якого залучили членкинь жіночих організацій, міське управління, медіа [17, с. 52]. Протест полягав у тому, щоби до будівлі мерії під’їхали 9 жінок у чорному вбранні і 1 з них у червоному (символи трауру та люті відповідно), у катафалку, піднялися сходами будівлі та виступили з гучними твердженнями. «У пам’ять наших сестер, ми боремося!» (“In memory of our sisters, we fight back”) – саме ця фраза стала лейтмотивом цього протесту [17, с. 52].

Важливим було звернути увагу на те, що медіа, як телебачення, журнали, реклама висвітлює цю проблему як віктимізацію – репрезентує жінку як жертву, беручи до уваги її унікальну ідентичність, але ту, яка невідворотно, часом зовсім випадково потрапила б у таку ситуацію. Натомість варто наголошувати на проблемі фізичного, морального насильства, дискримінації жінок, і не замовчування, що в подальшому допоможе запобігти цьому. Пам'ятати, що медіа – це потужний інструмент вираження і артикуляції приватних і соціальних проблем. Тож під час цього протесту феміністки звернулися до медіа, аби вони оголосили перелік номерів гарячих ліній у випадку зґвалтування, звернулися до влади задля фінансування програм захисту районів міста [17, с. 55]. Черговий раз ми переконуємося у тому, що «особисте – це політичне», і функціонування однієї з частин напряду залежить від успішності іншої. Ось чому було так важливо говорити, влаштовувати протести, мітинги, виставки, продукувати перші феміністичні журнали (як, наприклад, *New York's Feminist Art Journal*, 1972), перформанси, комітети для допомоги одна одній, залучувати чимдуж більше людей до створення і розбудови гендерно-чутливого суспільства.

Зі свого боку, Леслі і С'юзан у тому ж 1977 р. заснували “ARIADNE: A Social Art Network” – спільноту, де мисткині мали змогу створювати і презентувати свої твори, а також цей проект об'єднував мистецтво, медіа, активізм і політику воєдино. Завдяки ARIADNE було успішно втілено ще декілька перформансів, як «Три тижні в травні» (“Three Weeks in May”, 1977) С'юзан Лейсі у колаборації з Леслі Лейбовітц, він також стосується насилля щодо жінок, та ще мисткині до цієї проблеми 1978 р. створили проект «Повернути ніч» (“Take Back the Night”). Цей вид протестного феміністичного мистецтва виходив за рамки галерей або культурних центрів, апелював не просто до споглядацьниць(-ків) а до широкого суспільства, представників владної верхівки, що було радикальним, але справді ефективним методом.

Наразі розгляньмо останню в цій роботі американську мисткиню, яка працювала переважно з візуальною сферою феміністичного мистецтва – Ненсі

Сперо (Nancy Spero, 1926-2009). У своїх роботах художниця об'єднувала культурну, феміністичну, соціальну та політичну проблематику. Її цікавило мистецтво етрусків, римські фрески, що яскраво простежується у її роботах 70-х рр. Вона була учасницею багатьох феміністичних рухів і організацій, зокрема - "Ad Hoc Committee of Women Artists" під керівництвом Люсі Ліппард, A.I.R. Gallery, про які йшла мова вище та інших. Загалом, мисткиня репрезентувала аб'юзивне ставлення до жінок, їхній травматичний досвід в історичному, культурному контекстах. Відтак, вона брала за основу катування жінок у Нікарагуа, єврейок під час Голокосту, війну в В'єтнамі, цим темам вона присвячувала окрему серію своїх робіт, і сама називала своє мистецтво протестним [19]. Провідними темами її робіт є насильство над жінками, сексизм, знову ж таки, ми звертаємося до соціополітичної проблематики. Ненсі Сперо доносила у своїх роботах образ сильної, звільненої від чоловічого домінування жінки.

Так, у 1976 р. вона створює художній твір – «Катування жінок» ("Torture of Women") (Див. Додаток 5). У ньому мисткиня відтворила жінок-жертв різних часів, культур, які постраждали від катувань, цю жорстокість і максимальні прояви мізогінії у патріархатній свідомості, а також виразила своє обурення щодо насильства над жінками. Ця робота відтворена на майже ста «сторінках» панорамної роботи, колажу завдовжки 38 м, з історіями та зображеннями тортур. У її міфологічних картинах ми спостерігаємо вплив етрусського мистецтва, а підписані ці зображення безпосередньо цитатами жінок, які постраждали, так, наприклад: «я висіла напівоголеною і вони били мене дубинками», або «вони змушували мене приймати ліки. У мене йшла кров» [19]. Роботи Ненсі Сперо ми чітко характеризуємо як висвітлення травматичного й правдивого мистецтва, як надзвичайно емоційний біль і унікальний політичний протест, який побачать тисячі жінок, а також політичний істеблішмент, який має повноваження поліпшити це.

Таким чином, вищезазначені мисткині та їхні художні роботи дають нам можливість свідчити про бурхливий та потужний розвиток феміністичного

мистецтва в 70-х рр. в Сполучених Штатах Америки, та й поза її межами. Це було десятиліття провокацій, сотень демонстрацій, гучних інсталяцій і перформансів, які викликали шалений резонанс у суспільства. Представниці феміністичного мистецтва обирали нагальні теми для своїх робіт – культурні, соціальні, політичні, гендерні, і звичайно – феміністичні. Та детальніше про важливість і здобутки ми поговоримо в останньому підрозділі нашої роботи.

II.3. Кореляція арт-фемінізму з феміністичною філософською системою 70-х рр.

Розглянувши найбільш фундаментальні твори та перформанси, варто звернутися до питання зв'язку такого мистецтва з філософським феміністичним дискурсом. Зважаючи на те, що фемінізм – це певна система цінностей, тому важливим є дослідити, чи репрезентували їх у повній мірі мисткині в своїх роботах, чи подібні вони за формою передачі, або навпаки – не завжди дотримувалися цих тез.

Очевидним є те, що в залежності від напрямку фемінізму – цінності та методи будуть різнитися, де ми це побачили на прикладі ліберального та радикального фемінізму. Так, наприклад, у контексті ліберальної, класичної системи рушійною стратегією є зміна законів, які дискримінують жінок, унаслідок цього ми отримаємо гендерно-рівне суспільство [3, с. 685]. Якою формою це відображено в мистецтві? Вірогідно, концепт єднання, певного суспільного ритуалу, кооперативна робота – що ми спостерігаємо в колективних перформансах Леслі Лейбовітц-Штарус і С'юзан Лейсі (хоча достатньо ліберальна форма вираження, але проблематика, характерна для радикальної віхи фемінізму – теж цікаве та розповсюджене явище). Через протестне мистецтво здійснюється вплив на владну верхівку, намагаючись так змінити систему законів. Окрім цього, у ліберальному фемінізмі яскраво простежується переоцінка індивідуальної свободи та цінностей, які мають бути однаково рівними для чоловіків та жінок. Мисткині, як Ханна Вільке чи Ненсі

Сперо висвітлюють цей аспект у фотороботах, тобто взаємодіють із реципієнтками(-ами) через візуальні образи, пробуджуючи соціальну усвідомленість [4, с. 169-170].

Проте, більшість мисткинь були прихильницями не ліберальної форми, а радикальної, і саме у цій парадигмі ми говоримо про, так зване, звільнення від чоловічої емансипації. Отже, ця система призводить до створення альтернативи, феміністської альтернативи погляду на цю проблему, у мистецтві зокрема [3, с. 686]. У радикальному контексті мають артикулюватися питання сексуальності, дихотомії матері-дитини, почуттів, порнографії, насилля над жінками. Це відображалось у значної частини художниць і перфомерок, яких ми зазначали раніше. Джуді Чикаго – абсолютно новаторське, реформативне і рефлексивне відтворення соціоісторичного положення жінки в інсталяціях, у перформансах Марини Абрамович з артикуляцією проблеми об'єктивації та насилля над жінками. У рамках радикального фемінізму необхідним є визнання онтологічних відмінностей жінки та чоловіка, де останні домінують [3, с. 687]. Одна з найяскравіших представниць радикальної віхи – це, безперечно, Лінда Бенгліс і доводить саме останню тезу.

Аналізуючи сучасний феміністичний дискурс, ми можемо стверджувати, що цінності, а відтак і їхня репрезентація є інакшою, вона на часі та актуальна. Відповідно простеживши тенденцію наслідування постулатам, нагальним для 70-х рр. – доволі симптоматичним для мистецтва є концептуалізація жіночого досвіду, беручи теорію, цінності фемінізму за методологічну основу. Таким чином, ми бачимо, що хоча мисткині брали за основу різні феміністичні питання: чи то ліберальної, чи то радикальної (найчастіше) віхи, що було розрізненням у їхніх роботах, проте вони справді висвітлювали цю ідеологію та цінності в своїх творах.

II.4. Вагомість арт-фемінізму

Не можна не зазначити, що всі мистецькі процеси відбувалися в контексті соціополітичної ситуації в Сполучених Штатах Америки. Тобто такі зрушення ще 60-х років, як загибель 35 президента США Джона Кеннеді (John Fitzgerald Kennedy, 1917-1963), війна у В'єтнамі (1955-1975), а відтак і перебіг розвитку 70-х рр., як гедоністична, сексуальна революція, звільнення мистецтва і жінки, не могли не вплинути на становлення і розвиток феміністичного мистецтва. Відтак, з огляду на представлені роботи, і беручи до уваги соціальний фактор, виникає питання - чи існувала межа в арт-фемінізмі між мистецтвом і політикою, а часом і між мистецтвом та еротикою? Очевидно, ця грань дещо стирається і виникає інтеграція одного в інше, ці форми нібито переплітаються, утворюючи здебільшого радикальне, новаторське мистецтво, яке свідчить дедалі про його міждисциплінарний характер. Як говорили представниці арт-фемінізму: «особисте ставало політичним, а занадто особисте – мистецтвом» [22, с. 34]. Чи могло тоді суспільство сприймати це феміністичне, сильне, радикальне, соціополітичне мистецтво в такій концентрації?

Попри те, що на сьогодні ми вважаємо це мистецтво досить канонічним, імовірно, деякі розглядали реакцію на представленість жінок у світі мистецтва – як справжню революцію, на межі з пропагандою в мистецькому світі [13]. Очевидним є те, що для соціуму це був виклик, при чому таке новаторське явище як арт-фемінізм викликав багато звинувачень і критики.

Зокрема, деякі критики арт-фемінізму переконані в тому, що це мистецтво певною мірою есенціалістське [5, с. 34]. Тобто жіноча сутність, чи досвід не був індивідуальним, особистісним, а його можна накласти на концепцію універсальності – нібито він незмінний і для всіх однаковий. Здебільшого його протиставляють чоловічому досвідові, унаслідок цього виникають уявні універсальні характеристики, які нав'язуються обом статям і яких варто дотримуватися, зокрема в мистецьких процесах. Безперечно, частково колективний жіночий досвід частково можна розглядати як істинний концепт у рамках постулатів, які сповідували та пропагували представниці

феміністичного мистецтва, проте, беручи до уваги кожен твір окремо – навряд чи його варто розглядати в категорії універсальності.

Не є дивним те, що феміністичне мистецтво ставило перед собою певні питання, а в своїх роботах мисткині відповідали на них. Феміністок цікавило, чим відрізняється жіночий погляд і досвід від чоловічого, як обидві статі розглядають мистецтво, у яких формах вони його уявляють. Також, споглядаючи відверті фотороботи чи перформанси, мистецтвознавці цікавилися: що в даному контексті означає непристойність і порнографія, яка їхня роль в мистецтві та чи можна певні прояви арт-фемінізму вважати трансгресивним мистецтвом [13].

Насамперед, слід пам'ятати, що репрезентувати оголену жінку, при цьому не об'єктивуючи її – надзвичайно складно. Саме тому в теорії фемінології загалом, а відтак і у феміністичному мистецтві зокрема, важливим є дихотомія біологічного детермінізму та диференційної соціалізації. Жіночі студії підкреслюють, що біологічна диференціація статей не є доцільною, досліджуючи універсальну рівність між жінками та чоловікам, через те, що формування гендерних ролей у суспільстві не залежить від біологічної статі. Тож на, так зване, формулювання «чи обумовлюється соціальна стать біологічною?» [19, с. 41] – феміністичні дослідження, очевидно, дали б заперечну відповідь. Відтак, в арт-фемінізмі це проявляється в амбівалентному ставленні до проявів жіночої біології у мистецтві – чи представниці апелюють у своїх творах до звільнення від чоловічих упереджень щодо їхньої біології, чи це спосіб обмеження жінок біологічною ідентичністю [19, с. 46]. Тож через те, що ще в 70-х рр. тіло розміщувалося в дихотомії мистецтво чи об'єкт, саме фемінізм знайшов спосіб звільнення від біологічної диференціації, частково об'єктивації, соціальних стереотипів саме у формі арт.

Наразі мистецтвознавиці(-ці) вагаються, чи вважати арт-фемінізм послідовним етапом в історії мистецтва, чи лише суспільним рухом, настроєм. Інші зі свого боку наголошують на тому, що це цікавий спосіб створення мистецтва. У будь-якому разі, феміністки артикулюють важливі соціальні,

політичні проблеми, наголошують у своїх творах на маргінальному положенні жінок в суспільстві, а головне – намагаються це змінити. Це була боротьба за соціально справедливе суспільство, за рівні права для обох статей у кар’єрному, особистісному розвитку.

Ми можемо стверджувати, що світ певною мірою розпочав фемінізуватися. Нарешті здавалося, що загалом ситуація в країні поліпшується, жінки були помічені, феміністичне мистецтво досягало свого піку та продовжувало розвиватися. Проте, на жаль, не так стрімко, оскільки з того моменту 1981 році як посаду президента Сполучених Штатів Америки обійняв Рональд Рейган (Ronald Wilson Reagan, 1911-2004), з установами «рейганоміки», у соціальному становищі жінок не відбувалося значного прогресу, на відміну від подальшого розповсюдження сексизму, насилля та дискримінації на робочих місцях.

Незважаючи на це, 1970-і рр. у США ми можемо без сумніву вважати «золотим десятиліттям», розквітом у сфері арт-фемінізму. Коли завдяки плюралізму, лібералізації, феміністки мали змогу вільно транслювати свою позицію, цінності, погляди, порушувати гострі соціальні питання в своїх інсталяціях, перформансах, фотороботах, відеороботах, картинах.

Основними матеріалами, якими користувалися мисткині були – фотокамера, відеокамера, скляні предмети, сцена, стіни, полотна, і залучення нових, цікавих предметів у свої інсталяції та перформанси.

Отже, основною ціллю арт-фемінізму є трансляція фемінних цінностей, гендерної рівності, жіночого досвіду, форми, ідентичності, незалежності, незгоди з соціальними очікуваннями, мізогінією та сексизмом через мистецтво. А відтак, мисткиня мала сприйматися як частина колективного мистецтва, суспільства, а не окрема його одиниця. Жінки виступали здебільшого не проти чоловіків, а за рівноправ’я та рівність у правах, можливостях. Це мистецтво за права жінок, оскільки допоки рівної мірою і жінки, і чоловіки не будуть представлені в мистецькому світі – це залишиться прерогативою влади та сили.

Чому це було важливим? Жінки-мисткині отримали змогу творити певною мірою без чоловічого натиску та утисків, важливим було не порівнювати мистецтво, створене жінками, з чоловічим, оскільки це окремий, самобутній, незалежний продукт діяльності мисткинь. Жінки отримали свободу вибору на чому зосередитися в своєму житті – на домогосподарстві чи на кар'єрі. Суспільство нарешті почало активно порушувати ці питання, проаналізувавши проблему безоплатної хатньої праці, об'єктивації жінок у рекламі та творах мистецтва, впливу індустрії моди та краси на чоловічі упередженості по відношенню до жінки. Ось чому було так необхідно залучити і викарбувати більше талановитих жіночих постатей до історії мистецтва, продукувати велику кількість резонансних творів і викликати увагу загалу до всезагальної проблеми людства.

Набувши активного розвитку та розповсюдження у 1970-х рр., представниці арт-фемінізму і сьогодні активно та успішно продукують нові художні твори.

ВИСНОВКИ

Здійснений аналіз феміністичних художніх творів, зазначених на попередніх сторінках роботи, дає змогу дійти висновку, що арт-фемінізм у 1970-х рр. в Сполучених Штатах Америки стрімко та дуже успішно розвився.

У ході роботи були виконані передбачені завдання. Таким чином, було досліджено становище жінки в 1960-1970х рр. в США. Унаслідок цього було з'ясовано, що пригнічений стан жінки в суспільстві, неможливість професійної реалізації та знецінення жіночого досвіду призвели до масових зрушень, протестів і виникнення феміністичного мистецтва.

Розкрито причини, історію виникнення такого феномену як арт-фемінізм та проаналізовано важливі для цього контексту наукові роботи, зокрема Лінди Нохлін. Відтак, ми з'ясували, що це був невідворотний процес, оскільки будь-які суспільні, радикальні настрої мають свою репрезентацію в мистецькому світі. Разом з цим, було узагальнено діяльність феміністичних організацій, наприклад, «Комітету жінок мисткинь» чи «Жінок у мистецтві», які допомагали мисткиням транслювати їхні роботи. А також дійшли висновку, що більшість із цих робіт можна віднести до радикального мистецтва, завдяки активному впливу на свідомість, трансляції травматичного досвіду через перформанси, до прикладу, навмисної об'єктивації, провокаційним елементам і, очевидно, апеляції до соціальних і політичних проблем.

Найголовнішим у роботі є те, що було систематизовано то проаналізовано витвори представниць арт-фемінізму. Інсталяції Джуді Чикаго, Мері Бет Едельсон, перформанси Ханни Вільке, Марини Абрамович, Леслі Лейбовітц-Штарус і С'юзан Лейсі, фотороботи Джуді Датер, Барбари Крюгер, Лінди Бенгліс, Ненсі Сперо. Загалом, було розглянуто 10 мисткинь американського авангардного феміністичного мистецтва. Також було досліджено вплив фемінізму як ідеологічної системи на мистецтво, якою мірою це проявляється і чи всі питання артикулюються в роботах вищезазначених мисткинь.

І наостанок було сформульовано значення і важливість арт-фемінізму, розглянуто як він вдало з одного боку інтегрувався в мистецькі процеси 70-х рр. з одного боку, і який шквал критики він викликав – з іншого.

У перспективі планується подальший розгляд і детальне вивчення проблематики арт-фемінізму в мистецтві, як цей напрям формувався в наступних роках, оскільки дана робота розглядає лише один з аспектів – лише одне десятиліття в його історичному розвитку.

У процесі написання роботи ми прояснили для себе ще одну мистецьку течію, яка зародилася у другій половині XX століття і по-новому розглянули суспільно-політичну течію – фемінізм, яка призвела до появи арт-фемінізму.

БІБЛІОГРАФІЯ:

1. Бовуар С. Второй пол / пер. с фр. С. Айвазова. Москва, 1997. 832 с.
2. Брайсон В. Политическая теория феминизма: Введение / пер. с англ. О. Липовский, Т. Липовская. Москва, 2001. 304 с.
3. Введение в гендерные исследования / под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков : ХЦГИ, 2001; СПб. : Але-тейя, 2001. 708 с.
4. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. Москва : РОССПЭН, 2005. 592 с.
5. Коган И.Л. Гендерная культурология: культура пола и пол культуры. Минск : Ковчег, 2003. 336.
6. Марценюк Т. О. Чому не варто боятися фемінізму. Київ : Комора, 2018. 328 с.
7. Феміністичне мистецтво. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%BC%D1%96%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE (останній перегляд: 03.12.2019).
8. Фридан Б. Загадка женственности / пер. с англ. Задорнова В. М.: Прогресс, 1963. URL: <https://www.e-reading.life/book.php?book=1019773> (дата звернення: 02.12.2019).
9. Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss. *The New York Times* : web-site. URL: <https://www.nytimes.com/2009/07/25/arts/design/25benglis.html?mtrref=www.google.com&gwh=36BA587752F3E0DA3E2DF1130D445223&gwt=pay&assetType=REGIWALL> (Last accessed: 12.02.2020).
10. Astell, M. (1706). *Reflections upon Marriage*. Printed for R. Wilkin, at the Kings's Head in St. Church-Yard. URL: <https://www.bl.uk/collection-items/mary-astells-reflections-upon-marriage> (Last accessed: 03.12.2019).

11. Chicago, J. (2007). *The Dinner Party: From Creation to Preservation*. London: Merrell.
12. Cole, E. (1998). *Women's Work: A Survey of Scholarship By and About Women*. New York and London: Routledge.
13. Feminism & Feminist Art. *The Art History Archive* : web-site. URL: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/> (Last accessed: 26.02.2020).
14. Hannah Wilke. URL: <https://www.moma.org/collection/works/102432> (Last accessed: 10.02.2020).
15. Harper, P. The First Feminist Art Program: A View from the 1980s. *Communities of Women*. 1985. Vol. 10, № 4. P. 762-781. URL: <https://www.jstor.org/stable/3174313> (Last accessed: 02.02.2020).
16. Jones, A. (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. New York: Routledge. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Feminism_and_Visual_Culture_Reader.html?id=nge6bJ-hP8kC&redir_esc=y (Last accessed: 02.02.2020).
17. Labowitz-Starus, L., Lacy, S. In Mourning and in Rage. *Frontiers: A Journal of Women Studies*. 1978. Vol. 3, № 1. P. 52-55. URL: https://www.jstor.org/stable/3345993?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (Last accessed: 15.02.2020).
18. Lynda Benglis. URL: <https://www.moma.org/artists/471> (Last accessed: 12.02.2020).
19. Nancy Spero's Torture of Women. *Art21* : web-site. URL: <http://magazine.art21.org/2010/04/16/nancy-speros-torture-of-women/#.Xt0k1EUzZPZ> (Last accessed: 20.02.2020).
20. Nochlin, L. (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?* URL: http://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf (Last accessed: 20.01.2020).
21. Robinson, H. (2015). *Feminism Art Theory: An Anthology 1968-2014*. UK: John Wiley&Sons, Ltd.

22. Schor, G. (2015). *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s: the Sammlung Verbund Collection, Vienna*. Munich, London, New York: Prestel.
23. Sykes, C. Judy Dater. Seeing and Being Seen. *Photographer's Forum*. 2012. P. 10-20. URL: <https://web.archive.org/web/20160303225828/http://static.squarespace.com/static/51dc7e6ee4b02bbec3257efd/t/522e248ee4b06bf96fa2190e/1378755726308/Photographer's%20Forum%20Magazine,edit.pdf> (Last accessed: 10.02.2020).

ДОДАТКИ

Додаток 1.



The Dinner Party by Judy Chicago, 1974-1979. Brooklyn Museum. URL: <https://www.theattic.space/home-page-blogs/judychicago>

Додаток 2.



Hannah Wilke. S.O.S. – Starification Object Series, 1974-1982. New York: The Museum of Modern Art. URL: <https://www.moma.org/collection/works/102432>

Додаток 3.



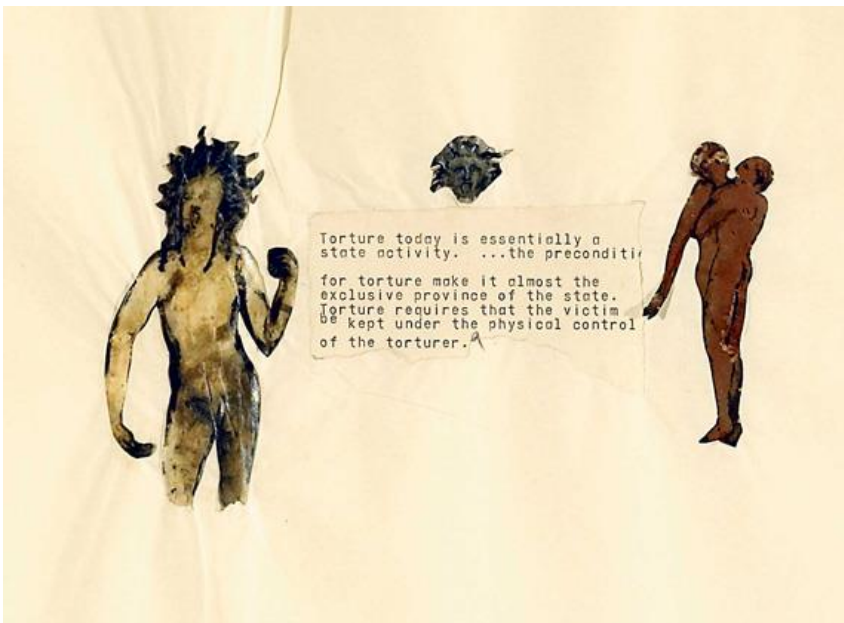
Judy Dater. Imogen and Twinka at Yosemite, 1974. J. Paul Getty Museum. URL: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/242036/judy-dater-imogen-and-twinka-at-yosemite-american-1974/>

Додаток 4.



Lynda Benglis. Artforum ad, 1974. Consortium Museum. URL: <https://www.artforum.com/print/previews/200907/lynda-benglis-23595>

Додаток 5.



Nancy Spero. Torture of Women, 1976. URL: <http://magazine.art21.org/2010/04/16/nancy-speros-torture-of-women/#.Xt5LmEUzZPY>