

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

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ГЕНДЕРНО АНГАЖОВАНІ МИСТЕЦЬКІ СТРАТЕГІЇ
ЖІНОК-ХУДОЖНИЦЬ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,
Спеціальності
034 Культурологія

Шуміліна Анастасія Олександрівна

Керівник Тимчук Н.В.

доцент, канд. культурології

Рецензент Щербенко М. П.

(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

« _____ » _____ 2024 р.

Київ – 2024

ЗМІСТ

Вступ	3
РОЗДІЛ I: ПЕРЕДТЕЧА ПРОЯВІВ ГЕНДЕРУ В РОБОТАХ ХУДОЖНИЦЬ ДО ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРІОДУ (КІН. ХІХ – СЕР. ХХ СТ.)	5
I.1 Вступ до розділу	5
I.2 Проблематика мистецтва ХІХ століття	8
I.3 Революціонерки-імпресіоністки	11
I.4 Перше затвердження жінки, як самостійної художниці.....	14
I.5 Соціальні умови мистецтва першої половини ХХ століття та перші усвідомлені прояви гендеру в роботах художниць.....	17
I.6 Гендерний прорив у жіночому мистецтві	20
I.7 За межами стилю ар-деко	24
I.8 Висновок розділу	26
РОЗДІЛ II: ПАНУВАННЯ ГЕНДЕРУ В РОБОТАХ ХУДОЖНИЦЬ У МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРІОДУ (СЕР. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.)....	29
II.1 Вступ до розділу	29
II.2 Соціальні умови мистецтва в другій половині ХХ століття	31
II.3 Арт-фемінізм	32
II.4 Особистісні переживання, як спосіб саморефлексії	43
II.5 Соціальні умови мистецтва в ХХІ столітті	49
II.6 Тілесність, гендер і війна	51
II.7 Тілесність, як спосіб дослідження	54
II.8 Гендер і ЛГБТК+ мистецтво	56
II.9 Висновок розділу	61
ВИСНОВКИ	65
БІБЛІОГРАФІЯ	68
ДЖЕРЕЛА	71
ДОДАТКИ	73

ВСТУП

Актуальність. У сучасності питання ролі жінок в мистецтві стоїть досить гостро, і хоча ця тема є досить популярною, але все ж таки вимагає детальнішого дослідження. Шлях, який пройшли мисткині від заборони будувати кар'єру до повної свободи, був досить тернистим та стрімким і тривав більше, ніж сто років. Художниці часто акцентували увагу суспільства на проблемі тілесності, як на одному з найтабуованіших для жінки зображень. Важливим аспектом є і те, що саме жіноче тіло часто було і є об'єктом дискримінації та насилля. Тож гендерні стратегії жінок в мистецтві є певною формою супротиву.

Ступінь наукової розробки. Величезний внесок в дослідженнях гендерної ролі жінки художниці зробили Лінда Нохлін, Джудіт Батлер та Розалінда Краус, які досліджували жінку-мисткиню та її шлях мало не від самого виникнення арт-світу. Саме на їх роботи спираються багато подальших досліджень даної тематики, як на базові джерела.

Об'єкт дослідження: гендерно ангажована творчість жінок-мисткинь кінця ХІХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження: прояви гендерно-ангажованих рис у творах жінок-художниць від кінця ХІХ до початку ХХІ століття, які торкалися питань жіночих проблем, фемінізму та тілесності.

Мета та завдання. Прослідкувати, як гендерно ангажовані стратегії у творчості художниць вплинули на розвиток жінки-мисткині від суспільного осуду, заборони на навчання живопису та неможливість побудови кар'єри художниці до нормалізації жіночого мистецтва в будь яких його проявах та відкриття якісно нових можливостей.

Завдання:

- виділити найбільш яскравих представниць гендерного мистецтва обраного періоду та проаналізувати творчість обраних мисткинь;

- визначити вплив жінок на розвиток «жіночої» тематики у образотворчому мистецтві.

- проаналізувати соціокультурні умови, у яких розвивалась творчість видатних мисткинь, та простежити їх взаємозв'язок з «жіночим» мистецтвом, висвітлити питання малої кількості жінок-мисткинь в арт-світі;

- проаналізувати вплив фемінізму;

простежити проблему жіночого тіла та його станів у мистецтві сучасних художниць України та світу.

Метод. У роботі були використані загальнонаукові методи дослідження, а саме абстрагування, індукції, спостереження, порівняльного аналізу, синтезу та вивчення літератури та статистичних даних.

Структура роботи. Робота складається з вступу, 2 розділів та 17 підрозділів, висновку, бібліографії та додатків. В першому розділі наведено історичні передумови для появи гендерно ангажованого мистецтва у період, що передував постмодерній епосі. У другому розділі описується розвиток гендерно ангажованого мистецтва в період постмодерну.

РОЗДІЛ І: ПЕРЕДТЕЧА ПРОЯВІВ ГЕНДЕРУ В РОБОТАХ ХУДОЖНИЦЬ ДО ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРІОДУ (КІНЕЦЬ ХІХ-ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТ.)

I.1 Вступ до розділу

Жінки в мистецтві були в усі часи, але здебільшого в якості муз, натурщиць чи об'єктів натхнення, і у меншій кількості в ролі самих мисткинь. Протягом довгого періоду часу мистецтво та жінки вважались не сумісними, оскільки це була негідна робота: ремісничка, брудна, навіть аморальна. Окрім того, жінкам, яких все-таки допускали до навчання в Академіях мистецтв, заборонялось відвідувати заняття з анатомії та оголеної натури, адже це суперечило всім нормам суспільної моралі та могло привести її до розпусних дій. У таких умовах стати професійною мисткинею могла хіба що привілейована жінка, якій давали на це дозвіл батьки чи опікуни. І зазвичай вони працювали в жанрах не пов'язаних з зображенням тілесності, як такої: портрет, натюрморт, пейзаж тощо.

І хоча існували такі художниці, як Артемзія Джентілескі (1593–1653), Софонісба Ангіссоло (1532–1625) та Лавінія Фонтана (1552–1614), вони жодним чином не можуть зрівнятись у популярності з такими митцями-чоловіками, як, наприклад, Мікеланджело, Рафаель чи Да Вінчі. Можна спостерегти, що коли ми говоримо слово «художник», на згадку приходять десятки найгучніших імен. Коли ми говоримо слово «художниця», ми можемо пригадати хіба що Фріду Кало (1907–1954), а дехто більш обізнаний пригадає ще Берту Морізо (1841–1895) чи Марину Абрамович (нар. 1946). Тому, існує хибна думка, що жінки в мистецтві це явище майже не існуюче.

Розвиток мистецтва у ХІХ столітті – це складне і багатогранне питання, яке охоплює різні аспекти художнього розвитку, соціальних та культурних змін, а також реакції на ці зміни в художніх колах. У ХІХ столітті академічне мистецтво, яке дотримувалося суворих канонів і правил, домінувало в офіційних художніх установах, таких як Паризька академія мистецтв.

Академічні художники створювали роботи, що відповідали встановленим стандартам краси та техніки, часто звертаючись до класичних, релігійних та історичних сюжетів. Однак до кінця століття ця традиція все частіше піддавалася критиці як застаріла та обмежувальна. Художники, такі як Гюстав Курбе (1819–1877) та Едуар Мане (1832–1883), почали підважувати і відкидати академічні норми, що часто сприймалися як стагнація через відсутність інновацій у межах академічного стилю.

XIX століття було періодом значних соціальних і політичних змін, включаючи індустріалізацію, урбанізацію, зростання робітничого класу та рухи за права жінок. Академічне мистецтво часто не встигало реагувати на ці зміни, залишаючись занадто прив'язаним до минулого. У цьому контексті можна говорити про стагнацію, оскільки офіційне мистецтво не відображало нові реалії та запити суспільства.

Соціальні умови XIX століття суттєво вплинули на розвиток мистецтва, визначаючи як тематику, так і стилі художніх творів. Індустріальна революція, що розпочалася наприкінці XVIII століття і тривала протягом XIX століття, кардинально змінила соціальну та економічну структуру суспільства. Поява фабрик, залізниць і нових технологій сприяла швидкому зростанню міст. Урбанізація створила нові теми для мистецтва: сцени міського життя, робітничих кварталів, індустріальних пейзажів. Художники, такі як Гюстав Курбе і Оноре Дом'є, зображали соціальні проблеми, пов'язані з урбанізацією, включаючи бідність і трудові конфлікти.

XIX століття було періодом значних соціальних і політичних потрясінь, включаючи революції 1830 і 1848 років у Франції, а також національні рухи в Німеччині, Італії та інших країнах. Ці події впливали на художників, багато з яких підтримували революційні ідеї та відображали їх у своїх роботах. Ежен Делакруа зобразив дух революції у своїй відомій картині «Свобода, що веде народ» (*додаток 1*). Зростання буржуазії як соціального класу мало значний вплив на мистецтво. Буржуазні колекціонери і меценати ставали основними замовниками художніх творів, що сприяло розвитку певних жанрів, таких як

портретний живопис і сцени побуту. Художники, такі як Едуард Мане і Едгар Дега, зверталися до тем буржуазного життя, зображуючи кафе, театри, опери та інші місця розваг.

У другій половині XIX століття почався феміністичний рух, який виступав за права жінок і їхню рівноправність у суспільстві. Це вплинуло на тематику і перспективу в мистецтві. Жінки-художниці, такі як Мері Кассат і Берта Морізо, почали зображати сцени з жіночого життя і жіночий досвід, надаючи голос тим, хто раніше був малопомітним у мистецтві.

Академічне мистецтво, яке домінувало на початку XIX століття, визначалося строгими правилами і канонами, що підтримувалися художніми академіями і офіційними салонами. Це мистецтво часто було орієнтоване на великі історичні, релігійні та міфологічні сюжети. Проте, до кінця століття академізм став об'єктом критики з боку нових художніх рухів, таких як реалізм та імпресіонізм. Реалізм, імпресіонізм і постімпресіонізм виникли як реакція на обмеження академічного мистецтва. Ці рухи прагнули передати реальність такою, якою вона є, або експериментували з новими техніками та підходами до зображення світла і кольору. Художники, такі як Клод Моне, Поль Сезанн і Вінсент ван Гог, досліджували нові форми і способи самовираження. Поява різних художніх рухів наприкінці XIX століття, таких як символізм, прерафаелітизм та Арт Нуво, відображала прагнення художників відійти від академічної традиції та знайти нові форми вираження. Ці рухи сприяли подоланню стагнації, оскільки вони шукали нові способи вираження індивідуальності та внутрішнього світу людини.

Розвиток фотографії та нові технічні можливості впливали на мистецтво. Фотографія, з одного боку, кинула виклик традиційному живопису, а з іншого – надихала художників на нові експерименти з композицією і перспективою. Художники, такі як Едгар Дега, використовували фотографічні прийоми у своїх роботах. Фотографія могла точніше та швидше відтворювати реальність, ніж живопис, що змушувало художників переглядати свої методи та цілі. Нездатність деяких художників адаптуватися до цих нових технологій і

використовувати їх у своїй творчості також може розглядатися як ознака стагнації.

Соціальні умови XIX століття значно вплинули на мистецтво, сприяючи виникненню нових тем, стилів і технік. Індустріалізація, урбанізація, соціальні рухи, зростання буржуазії, феміністичний рух, академічні традиції і технічні нововведення взаємодіяли, створюючи динамічне середовище, в якому розвивалося мистецтво цього періоду. Художники активно реагували на ці зміни, що призвело до багатства і різноманітності художніх творів XIX століття.

I.2 Проблематика мистецтва XIX століття

Чоловічий погляд на мистецтво та жінок у XIX столітті значною мірою формувався культурними, соціальними та політичними умовами того часу. Він виявлявся у творчості художників, критиці мистецтва, а також у суспільних очікуваннях щодо ролі жінок у мистецтві. Цей погляд вплинув як на зображення жінок у мистецтві, так і на можливість самих жінок брати участь у художньому процесі.

Чоловічий погляд часто домінував у зображенні жінок у мистецтві XIX століття. Жінки часто зображувалися як об'єкти чоловічого бажання, втілення краси і чистоти або, навпаки, гріховності. Відомі художники, такі як Жан-Леон Жером і Вільям Бугро, створювали ідеалізовані образи жіночого тіла, часто акцентуючи увагу на еротичності та чуттєвості.

У XIX столітті жінки часто стикалися з обмеженнями в доступі до художньої освіти. Чоловічі художні академії і школи, такі як Паризька академія мистецтв, переважно не приймали жінок або надавали їм обмежені можливості для навчання. Навіть ті жінки, які змогли отримати освіту, рідко мали можливість брати участь у виставках на рівних умовах з чоловіками. Навіть досягнувши професійного визнання, жінки-художниці часто стикалися з дискримінацією з боку чоловічих колег і критиків. Їхні роботи часто

недооцінювали або відкидали як менш важливі, ніж роботи чоловіків. Наприклад, Берта Морізо, одна з провідних імпресіоністок, часто згадувалася в контексті її зв'язків із чоловічими художниками, такими як Едуард Мане, замість того, щоб визнавати її власний внесок у розвиток імпресіонізму. Чоловіки у XIX столітті часто мали контроль над мистецькими інституціями, що давало їм можливість визначати, які роботи заслуговують на увагу і визнання. Це підкріплювало гендерну нерівність і утримувало жінок у підпорядкованому становищі.

Чоловічий погляд також впливав на фемінізацію певних жанрів мистецтва. Жінки часто обмежувалися в тематиках своїх робіт, які відповідали традиційним гендерним ролям, таких як побутові сцени, портрети дітей і жінок, натюрморти. Чоловіки-художники, навпаки, мали більше свободи у виборі тем, зокрема історичних, міфологічних та релігійних сюжетів.

Незважаючи на ці обмеження, багато жінок-художниць знаходили способи протистояти чоловічому погляду і виражати власне бачення світу. Вони використовували свої роботи для критики суспільних норм, зображення жіночого досвіду і дослідження власної ідентичності. Мері Кассат та Елізабет Віже-Лебрен є прикладами художниць, які, незважаючи на перешкоди, досягли значного визнання і впливу. Феміністичні ідеї, які почали набувати популярності у другій половині XIX століття, вплинули на мистецтво і сприяли зростанню інтересу до робіт жінок-художниць. Це привело до поступових змін у суспільних уявленнях про роль жінок у мистецтві та визнання їхнього внеску.

Стагнація мистецтва у XIX столітті була явищем, яке мало багато аспектів і проявлялося у різних формах. Вона була пов'язана з домінуванням академічних канонів, недостатньою реакцією на соціальні та технологічні зміни, а також із боротьбою між традицією та інноваціями. Проте саме ці виклики і кризи сприяли народженню нових художніх рухів і технік, які врешті-решт допомогли мистецтву подолати періоди застою і продовжити свій розвиток.

Можливість становлення жінки, як художниці почалась після другої науково-технічної революції (XIX століття). В цей період дещо похитнулись традиційні норми суспільства і стали дещо м'якшими. Також науково-технічний прогрес сприяв бажанню змін в багатьох сферах суспільства.

І лише з кінця XIX століття жінки-мисткині почали відвойовувати своє право на творчість. Великий внесок в це зробив рух суфражисток.

Передтечі проявів гендеру в роботах художниць XIX століття знаменують собою початкові етапи боротьби за гендерну рівність та вираження жіночості та ідентичності через мистецтво. Хоча XIX століття було періодом, коли суспільні і культурні норми суворо регламентували ролі статей, з'являється чимало жінок-художниць, чия робота випереджала свій час, викликаючи ці норми і пропонуючи новий погляд на гендерні ідентичності.

Гендерні питання та їх відображення в мистецтві художниць XIX століття є важливою темою для розуміння соціальних і культурних процесів того часу. Художниці XIX століття часто працювали в умовах, де гендерні ролі та очікування були жорстко регламентовані, і їхні роботи нерідко відображали або протистояли цим обмеженням. Декілька важливих аспектів цієї теми можна виділити на прикладі робіт різних художниць.

Художниці також використовували свої роботи для дослідження гендерної ідентичності та її соціальних наслідків. Елізабет Віже-Лебрен, відома портретистка, не тільки досягла успіху в традиційно чоловічій сфері, але й створювала образи жінок, які відображали силу та інтелект, часто вдягнені в сукні, що демонстрували їхню елегантність і жіночність, але при цьому підкреслювали їхню незалежність та індивідуальність.

Частина художниць XIX століття переосмислювала традиційні релігійні та міфологічні сюжети, зображуючи їх з нової, феміністичної точки зору. Наприклад, Елізабет Джейн Гарднер Бугро, працюючи в академічному стилі, часто зображала міфологічних героїнь, надаючи їм більшої глибини та сили, ніж це було прийнято в роботах її чоловічих колег.

Художниці також експериментували з різними техніками та стилями, які дозволяли їм виразити свої унікальні погляди на світ і власну гендерну ідентичність. Вони часто використовували нові художні прийоми для передачі своїх ідей про жіночу природу та її місце в суспільстві. Ева Гонсалес, наприклад, навчалася у Едуарда Мане і використовувала його імпресіоністичну техніку для створення своїх картин, що відображали повсякденне життя жінок.

Деякі роботи художниць XIX століття відображали їхні внутрішні конфлікти і суперечності, пов'язані з власною гендерною ідентичністю та роллю в суспільстві. Ці художниці часто опинялися між традиційними очікуваннями та власними прагненнями до самовираження та професійного визнання. Роботи Анни Мері Робертсон Мозес, відомої як Grandma Moses, хоча й здобули популярність на схилі її років, відображали прагнення до мистецтва, що йшло врозріз з її традиційною роллю домогосподарки та матері.

Феміністичні ідеї кінця XIX століття також знайшли відображення в творчості багатьох художниць. Вони все частіше ставали учасницями феміністичних рухів та використовували свої роботи для висловлення підтримки жіночим правам. Сюзан Валадон була однією з перших художниць, яка відверто зображувала жіночу наготу та сексуальність з жіночої точки зору, кидаючи виклик традиційним уявленням про жіноче тіло як об'єкт чоловічого бажання.

I.3 Революціонерки-імпресіоністки

Одною великих змін стала поява імпресіоністів, які перевернули своєю появою світ тогочасного мистецтва Франції. Хоча й не одразу, з величезним небажанням, але арт-світ піддався їх революційним ідеям та напору. І до кого ж, як не до революціонерів приєднуватись жінкам, що хочуть, відійшовши від старих устоїв мати своє право на професійну творчість.

Імпресіонізм, який виник у другій половині ХІХ століття, став реакцією на стагнацію академічного мистецтва. Імпресіоністи, такі як Клод Моне, П'єр-Огюст Ренуар та Каміль Піссарро, прагнули передати миттєві враження та гру світла, використовуючи нові техніки та експериментуючи з кольором і композицією. Цей рух став важливим кроком у подоланні стагнації, привносячи інновації та нові перспективи у мистецтво.

В гурт імпресіоністів входила відома мисткиня Берта Морізо. Її батьки ніяким чином не перешкоджали творчим талантам дівчини, а навпаки давали їй та її сестрі змогу займатись мистецтвом. Поворотним моментом в долі Берти Морізо стало навчання у відомого художника-барбізонця Каміля Коро. Вона вперше виставила свої роботи в Паризькому салоні у 1864 році. А вже в 1874 році вона знайшла своє місце серед салону "відхилених" поряд з іншими імпресіоністами та взяла участь в найпершій виставці в студії їх прихильника фотографа Надара. Її роботи не вирізняються особливим гендерним наголосом. Так, вони просякнуті ніжністю та жіночністю, але вони цілком вписуються в загальні імпресіоністські мотиви, що майже не вирізняє їх з-поміж інших, чоловічих робіт того напрямку та періоду. Проте в моменті це була певна перемога, що поставила жінку-художницю на один рівень з митцями-чоловіками. Єдине, що вирізняє картини Морізо як жіночі це чутлива ніжність з якою вони написані. В її творчості відобразились заборони та обмеження, що стосувались її статі та положення у ХІХ столітті. Творчість Морізо найчастіше стосувалась портретів оточуючих людей та домашнього життя. Її моделями були всі імпресіоністи, сестра, чоловік та дочка Жулі. Тож можна сказати, що вона втілювала саму жіночність в картинах. Її сестра Едма Морізо також була художницею, проте не такою успішною. Оскільки галузь мистецтва в ті часи вважалась ганебною для жінок, вона не стала йти на перекір та чоловіку. І після одруження картин вона створила досить мало. У Берти історія склалась по іншому, адже вона вийшла заміж за брата свого друга і колеги Едуарда Мане Ежена Мане. Тож він ніяк не перешкоджав творчості мисткині. Окрім того, відома художниця, феміністка та

письменниця Джуді Чикаго відзначила її в своїй великій композиції «Поверх спадщини» (додаток 9). Багато художниць XIX століття використовували свої роботи для того, щоб зобразити жіночі образи, які виходили за межі традиційних уявлень про жіночність. Вони часто підкреслювали силу, незалежність і інтелект жінок, протиставляючи їхній загальноприйнятій ролі як пасивних і залежних істот. Наприклад, Роза Бонер здобула визнання за свої реалістичні зображення тварин, зокрема коней, які традиційно асоціювалися з чоловічою силою та владою.

Деякі художниці свідомо відмовлялися від суспільних очікувань щодо своєї творчості та особистого життя. Берта Морізо, одна з найвідоміших імпресіоністок, часто зображала жінок у їхньому повсякденному житті, але робила це з інтимністю та чуттєвістю, яка кидала виклик звичним уявленням про жіночу роль у мистецтві.

Те саме можна сказати і про Мері Кассат. Хоча на відміну від батьків Морізо, яку ті підтримували в бажанні стати художницею, батьки Кассат навпаки були незадоволені її прагненням бути мисткинею. Тож вона розвивала це бажання всупереч ним. Велику частину життя вона прожила у Франції та дружила з Едгаром Дега та Бертою Морізо. А живопису вчилася разом з Камілем Пісарро. Після критики журі Паризького салону, вона познайомилася з Дега та приєдналась до гурту імпресіоністів. Аналогічно з творчістю Морізо в її картинах відображалось жіноче життя. Багато картин було присвячено материнству й відношенню матері та дитини. Важливим, також, є те, що вона брала участь у суфражизмі та русі за виборчі права для жінок. А в 1915 році взяла участь в експозиції присвяченій руху суфражисток, де було представлено 18 її картин.

Марі Бракмон найменш відома з цих трьох мисткинь. Але її творчість теж заслуговує на окрему увагу. Так само, як і попередні художниці була добре відомою в свій час імпресіоністкою. Вона не мала професійної освіти, тож здебільшого вчилася живопису сама. Їй пощастило, коли Жан Огюст Домінік Енгр побачив її картини. Також справедливо заслужила відгук критика Філіпа

Бурті, як одної з найрозумніших учеників «Енгрівської студії». Нажаль, її шлюб з художником Феліксом Бракмоном був не дуже щасливим. Він заздрив успіху та таланту дружини. Постійно її критикував та забороняв брати участь у виставках. Під його тиском вона була вимушена кинути живопис. І саме через це вона не стала настільки відомою, як і інші її колежанки. Єдиним, хто підтримував її творчість був її син.

Загалом, всі «три гранд-дамі імпресіонізму» (Берта Морізо, Мері Кассат та Марі Бракмон) зробили великий внесок в початок визнання жінок, як професійних художниць. Вони вивели жіночий живопис на одному рівні з чоловічим. Брали участь у тих самих виставках, що й чоловіки.

1.4 Перше затвердження жінки, як самостійної художниці

Проте не тільки імпресіоністки зробили великий внесок у феміністичне мистецтво. Деякі мисткині інших напрямків теж жадали знайти своє місце на мистецькій арені.

Роза Бонер, художниця XIX століття, яка мала значний вплив на феміністичне мистецтво через свій професійний успіх та вибір творчої кар'єри, що відповідав викликам гендерних стереотипів і норм її епохи. Навіть у часи, коли жінкам було важко отримати визнання у мистецтві, Бонер відстоювала своє право на творчість та професійне самовизначення. Роза Бонер стала однією з перших жінок-художників в Європі, яка здобула професійне визнання. Її вибір мистецтва як кар'єри виявився сміливим і відвертим викликом традиційним гендерним ролям. Мисткиня демонструвала велику самостійність у своєму творчому процесі та в особистому житті. Вона активно працювала над власним стилем та технікою, використовуючи свої роботи для висловлення власних ідей і емоцій. Художниця відзначалася вибором незвичайних для жінок тем у своїй творчості. Вона спеціалізувалася на зображенні тварин, що в той час було несподіваним для жіночого художника. Цей вибір дозволив їй відокремитися від конвенційних жіночих тем і зайняти

своє місце у світі мистецтва. Творчість Рози Бонер і її успіх в мистецтві послужили важливим прикладом для наступних поколінь жінок-художників. Її успішний шлях відкривав нові можливості для жінок у цій сфері та спонукало їх до самореалізації. Бонер активно використовувала жанр портрету для висловлення своїх ідей та поглядів на світ, що було невід'ємною частиною її феміністичної агенди. Її портрети відображали не тільки зовнішню красу, але й внутрішню силу та індивідуальність жінок, що було новаторським для її часу. Отже, Роза Бонер визначала себе не лише як художницю, але й як феміністичну фігуру, яка вплинула на розвиток гендерної рівності та самовираження жінок у мистецтві.

Камілла Клодель, французька скульпторка з кінця XIX – початку XX століття, відіграла важливу роль у розвитку феміністичного мистецтва, хоча цей аспект її творчості не завжди очевидний через її складну історію та взаємозв'язки з іншими художниками, зокрема з Огюстом Роденом. Тематика її робіт і її життя демонструють боротьбу за гендерну рівність та самовираження жінок у мистецтві. Клодель була однією з небагатьох жінок-художників свого часу, яка змогла досягти високого професійного статусу і визнання в мистецтві. Її самостійність та впевненість у праці сприяли зміцненню ідеї про рівність статей у мистецтві. У своїх скульптурах мисткиня часто зверталася до теми жіночого досвіду та ідентичності. Вона зображувала жінок як сильних, емоційних та незалежних суб'єктів, а не лише об'єктів для погляду. Клодель боролася за визнання своєї творчості у світі, де скульптура вважалася головною справою чоловіків. Вона вступала в конфлікти зі своїм вчителем та коханим Огюстом Роденом через нерівність у визнанні своєї праці. Скульпторка впроваджувала новаторські техніки та ідеї у свої скульптури, що викликало зацікавлення та захоплення як серед співробітників, так і серед глядачів. Її творчість та боротьба за визнання залишили слід у мистецтві, надихаючи наступні покоління жінок-художниць на зміцнення свого місця у світі мистецтва.

Тож Камілла Клодель може бути розглянута як феміністична фігура, яка внесла значний внесок у розвиток гендерної рівності та самовираження жінок у мистецтві. Вона боролася за визнання своєї праці та виразно демонструвала жіночу силу та ідентичність у своїх роботах.

Вайолет Оклі хоча і належить вже до кінця XIX - початку XX століття, її робота відображає перехідний період у гендерних питаннях. Оклі була художницею і ілюстраторкою, яка зображувала жінок з великою гідністю та силою, відстоюючи ідеали миру і соціальної справедливості. Вона, грає важливу роль у феміністичному мистецтві через свої роботи, що відображали сильних та незалежних жінок, а також через свою сама творчість, яка виражала власність ідеї жіночого самовираження. У своїх ілюстраціях та картинних полотнах Оклі часто зверталася до теми жіночого досвіду та повсякденного життя. Вона зображувала жінок у різних соціальних та культурних контекстах, що відображало багатогранність жіночого досвіду. Жінки на її полотнах зазвичай представлялися сильними та незалежними суб'єктами, а не просто об'єктами для погляду. Оклі часто зображувала жінок у ролі активних учасниць життя, що відображало її віру у жіночу силу та здатність. Сама творчість Оклі відображала ідеї жіночого самовираження. Її ілюстрації та картини стали засобом для вираження власних думок, ідей та емоцій, а також для висловлення підтримки прав жінок та рівноправ'я. Художниця була активною учасницею жіночих рухів свого часу, а також підтримувала інші соціальні та політичні ініціативи. Вона використовувала свої твори як засіб для висловлення своїх думок та ідеалів.

Її цілком можна розглядати, як феміністичну фігуру, яка внесла значний внесок у розвиток гендерної рівності та самовираження жінок у мистецтві. Її роботи відображали силу та незалежність жінок та надихали на боротьбу за рівноправ'я і соціальну справедливість. Окрім того, вона стала першою жінкою, яка отримала Золоту медаль Відзнаки Пенсильванської академії витончених мистецтв. Що теж відіграло свою роль на визнанні мисткині на рівних з чоловіками.

I.5 Соціальні умови мистецтва першої половини XX століття та перші усвідомлені прояви гендеру в роботах художниць

З початком XX століття під впливом фемінізму дещо змінилось і відношення до жінок. Злам епохи знаменує також і злам цінностей та парадигм. Це зачепило всі сфери суспільства і, звісно, не оминуло і сферу мистецтва.

Першою мисткинею, що створила оголений автопортрет стала Лаура Найт (*додаток 2*). Хоча це й здійняло хвилю обурення в суспільстві Великої Британії, але це також мало великий вплив на жіноче мистецтво. Відтак поступово мисткині перестають боятись малювати оголені тіла.

Окрім того з'явився новий стиль ар-деко. Як стиль в мистецтві та дизайні, він виник у період між Першою та Другою світовими війнами, особливо популярним ставши в 1920-30-х роках. Цей стиль відображав динамізм, розкіш та сучасність епохи, але щодо фемінізму, його зв'язок є менш очевидним. Проте, деякі аспекти ар-деко можна розглядати у контексті руху за права жінок та гендерної рівності. Цей період співпадав із поширенням руху за емансипацію жінок, особливо в містах. Жінки почали активніше виступати за свої права, в тому числі за право на роботу та участь у суспільному житті.

Ар-деко відображав новаторський підхід до моди та дизайну, що можна було розглядати як позитивний вплив на самовираження жінок. Він пропагував ідею незалежності та стилю, що могло бути сприйнято як форма особистої свободи для жінок. Більше популяризувалась підтримка жіночої активності. Деякі жінки-художниці та дизайнерки епохи ар-деко, такі як Ельза Скіапареллі або Тамара де Лемпицька, втілювали свої ідеї про жіночість та сили у своїх творчих роботах.

Стиль мав великий вплив на суспільство. Хоча ар-деко не був прямим феміністичним рухом, його новаторські ідеї та стиль можуть вважатися частиною більш широкого контексту суспільної зміни, що включала в себе і рух за права жінок. І хоча ар-деко не можна вважати прямим продуктом

феміністичного руху, деякі аспекти цього стилю можуть бути розглянуті у контексті підтримки жіночої незалежності та індивідуальності.

Враховуючи зміни в світі, все більше і більше жінок заявляли про себе в якості художниць. Серед них були Герда Вегенер, яка знаходилась на зламі епох, Тамара де Лемпицька, чиє мистецтво добре впізнаване за стилістикою стало її візитівкою та символом жіночої емансипації.

Соціальні умови мистецтва в першій половині ХХ століття були надзвичайно динамічними та складними, значною мірою визначаючи розвиток художніх рухів та напрямків. Перша світова війна (1914-1918) і Друга світова війна (1939-1945) мали величезний вплив на мистецтво. Війни викликали глибокі зміни в суспільстві, привели до руйнувань і великих людських втрат. Вони також спонукали художників відображати жахи та трагедії конфліктів, що можна побачити в роботах таких художників, як Отто Дікс і Джордж Грос. Війни також стимулювали розвиток нових художніх напрямків, таких як дадаїзм і сюрреалізм, які ставили під сумнів традиційні цінності та способи вираження.

Велика депресія 1929-1939 років суттєво вплинула на суспільство і мистецтво. Економічна криза призвела до масового безробіття, бідності та соціального напруження. Художники реагували на ці умови, звертаючись до тем соціальної несправедливості і зображуючи тяжке становище робітничого класу. Дієго Рівера і Бен Шан створювали роботи, що відображали соціальні проблеми та політичні рухи.

Перша половина ХХ століття була часом великих ідеологічних змін. Комунізм, фашизм і націоналізм значною мірою впливали на мистецтво. Наприклад, радянське мистецтво в 1920-х і 1930-х роках було тісно пов'язане з ідеями соціалістичного реалізму, який пропагував героїзм праці та позитивні образи робітників і селян. У нацистській Німеччині мистецтво було використано як пропагандистський інструмент для підтримки ідеології фашизму. Політичні та економічні умови сприяли міграції багатьох художників. Наприклад, під час і після Першої світової війни багато

європейських художників емігрували до Сполучених Штатів, де вони знаходили нові можливості для самовираження та впливали на розвиток американського мистецтва. Нью-Йорк став важливим центром мистецтва, зокрема після приїзду таких художників, як Марсель Дюшан та Фернан Леже.

Перша половина XX століття стала періодом бурхливого розвитку нових художніх рухів. Кожен з цих рухів відповідав на соціальні та політичні зміни свого часу:

- Кубізм розпочатий Пабло Пікассо і Жоржем Браком, намагався відобразити сучасний світ через нові форми і перспективи.
- Футуризм – італійський рух, що прославляв технології, швидкість і динамізм сучасного життя.
- Дадаїзм це реакція на жахи Першої світової війни, цей рух відкидав логіку і розум, наголошуючи на абсурдності та хаотичності життя.
- Сюрреалізм виник з дадаїзму і фокусувався на дослідженні підсвідомості і снів. Сюрреалісти, такі як Сальвадор Далі та Рене Магрітт, використовували символічні образи для вираження глибинних психологічних станів.

Перша половина XX століття також побачила зростання ролі жінок у мистецтві. Багато жінок-художниць, таких як Фріда Кало і Лі Кразнер, здобули визнання за свої роботи і внесли значний вклад у розвиток мистецтва. Хоча вони все ще стикалися з дискримінацією і гендерними обмеженнями, їхні досягнення прокладали шлях для майбутніх поколінь жінок-художниць.

Технологічний прогрес вплинув на мистецтво, відкриваючи нові можливості для експериментів і самовираження. Наприклад, розвиток кіноіндустрії відкрив нові шляхи для художників. Авангардне кіно, зокрема роботи Луїса Бунюеля і Ман Рея, поєднувало мистецтво та нові технології, створюючи унікальні візуальні враження.

Соціальні умови першої половини XX століття були багатограними і часто нестабільними, що значною мірою вплинуло на розвиток мистецтва. Війни, економічні кризи, політичні ідеології, міграція, нові мистецькі рухи,

роль жінок і технологічні інновації створили складне середовище, в якому художники реагували на виклики свого часу, створюючи твори, які залишили глибокий слід в історії мистецтва.

I.6 Гендерний прорив у жіночому мистецтві

Герда Вегенер, датська художниця, що жила на початку ХХ століття, здобула визнання завдяки своїм портретам, ілюстраціям та особливо роботам, що порушують тему гендерної ідентичності. Вона була однією з перших художниць, яка відкрито досліджувала трансгендерність через своє мистецтво, зокрема через серію портретів своєї дружини Лілі Елбе, однієї з перших відомих трансгендерних жінок, яка пройшла операцію зі зміни статі. 1930 року Герда підтримала свого чоловіка у його рішенні здійснити трансгендерний перехід і стати жінкою – як фізично, так і юридично. Проте за рік після останньої операції Лілі Ельбе померла через ускладнення. Її вплив на мистецтво та суспільство був досить вагомим.

Вегенер зіграла ключову роль у викликанні традиційних гендерних норм і стереотипів через мистецтво. Її роботи, що зображують Лілі Елбе, відображають глибоке розуміння і відчуття гендерної ідентичності, що було далеко попереду їх часу. Вегенер допомогла внести тему трансгендерності у візуальне мистецтво, показуючи трансгендерних людей у гідному та поважному світлі. Її роботи стали одними з перших візуальних документацій трансгендерного досвіду, що відіграли важливу роль у збільшенні видимості трансгендерних людей в мистецтві та культурі.

У своїй творчості Герда Вегенер була глибоко зачарована людськими іграми з ідентичністю, перевдяганнями, масками та театральністю. Читачі журналів *La Vie Parisienne*, *Vogue*, та *Le Rire* милувалися її технічними чудовими та часом відвертими малюнками (додаток 3). Для них найчастіше позував Ейнар/Лілі – у макіяжі, різних перуках, сукнях, туфлях і з екзотичними

віялами. Кохання та дружба художниці та її музи виходили далеко за межі стосунків.

Живучи в Парижі, Герда Вегенер брала участь у найважливіших щорічних виставках і навіть була представлена у французькому павільйоні на Всесвітній виставці 1925 року, де виграла дві золоті медалі. Вона робила ілюстрації (особливо для еротичної літератури) та створювала скляну мозаїку для паризьких магазинів та заможних будинків.

Її творчість також важлива з точки зору виклику конвенційним уявленням про портретну живопис та ілюстрацію. Використовуючи витончені та еротичні мотиви, Вегенер розширила можливості для художниць висловлювати сексуальність, гендер і ідентичність через мистецтво.

Вегенер і її робота надихали та продовжують надихати майбутні покоління художників, особливо тих, хто займається питаннями гендеру, сексуальності та ідентичності. Вона показала, що мистецтво може бути могутнім інструментом для особистого вираження та соціальних змін.

Герда створила цілу серію портретів чоловіка в образі рокової красуні. Сам Ейнар Вегенер настільки увійшов у роль, що мав приголомшливий успіх у чоловіків і навіть отримав кілька пропозицій руки і серця.

Історія Вегенер і Елбе здобула широке культурне визнання, зокрема через книгу і фільм «Дівчина з портрета» («The Danish Girl»), що ще більше підвищило інтерес до їхніх життів та мистецтва Вегенер, вказуючи на важливість їхнього внеску в історію мистецтва та культуру. Серед них особливо відомим став «Портрет Лілі Елбе» (додаток 4) 1928 року.

Таким чином, Герда Вегенер залишила помітний слід у мистецтві, особливо в контексті дослідження гендерних ідентичностей, викликаючи стереотипи та розширюючи горизонти для наступних поколінь художників.

Тамара Лемпицька була видатною представницею арт-деко, і її творчість нерозривно пов'язана з образами жінок. Вибір жінок як основних об'єктів її мистецтва можна пояснити декількома ключовими факторами. Лемпицька жила та працювала у період міжвоєнної Європи, час, коли почала

зростати соціальна та культурна видимість жінок. Після Першої світової війни багато жінок стали активнішими у суспільному житті, що відобразилося у мистецтві, моді, та літературі того часу. Тамара Лемпицька, будучи частиною цього суспільства, відображала ці зміни у своїх роботах.

Важливим було те, що спонукало її до живопису не любов до нього а бажання вижити в еміграції. Для цього вона, навіть, поступила в Академію де ля Гранд-Шомьєр. Там вона познайомилась з художником Андре Лотом, який допоміг їй опанувати популярний тоді стиль кубізму та «м'яку» його версію. Під впливом кубізму та ар-нуво у 1920-х склався стиль ар-деко, що поєднував холодні, жорсткі текстури та механічні образи з чуттєвими лініями. Її успіх був стрімким та приголомшливим. Все на початку 1920-х років її картини, особливо портрети стали добре продаватись. Але справа тут не тільки удачі, а й неймовірній працездатності та особливому таланту. Спираючись на нього, а також під враженням від робіт старих майстрів Тамара незабаром виробила власний унікальний почерк. Вона була біженкою два рази. Спочатку тікаючи з Варшави від більшовицької революції в Париж, а потім в Америку після того, як до влади прийшов Гітлер.

Лемпицька була відома своїм яскравим особистим стилем та незалежним способом життя. Вона виражала свою власну ідентичність і вільні погляди через своє мистецтво, часто зображуючи жінок сильними, незалежними, і сексуально вільними. Її портрети жінок відбивали новий тип жіночності та емансипації. Вона писала портрети жінок різних соціальних груп, від королівських осіб до проституйованих жінок і ніжних дівчаток з гордовитими обличчями.

Також, стиль ар-деко, що панував у той час, характеризувався гладкими лініями, сміливими кольорами та певною театральністю. Жінки у творах Лемпицької часто представлені як ікони цієї епохи, з акцентом на моду, красу та незалежність. Її зображення жінок відповідали естетичним ідеалам ар-деко і водночас критично переосмислювали роль жінки у суспільстві.

Лемпицька також була практичною у своєму підході до мистецтва. Портрети заможних і впливових жінок Європи того часу були затребувані та добре оплачувані. Вона розуміла, що це дозволяє їй утримувати високий стандарт життя. Її унікальний стиль досить швидко зробив її мільйонеркою – випадок, справді унікальний навіть для чоловіків-художників.

Через свої портрети жінок Лемпицька, можливо, шукала способи самовираження та підкреслення власної незалежності та сили. Вона могла ідентифікувати себе зі своїми суб'єктами або бачити в них ідеал, до якого прагнула. Тож частим жанром живопису для неї був автопортрет. Через них вона намагалась дослідити саму себе. Один з найвідоміших автопортретів «Автопортрет в зеленому Бугатті» (додаток 5). Проте машина в якій ситить Тамара не зелений бугатті, а жовто-чорний рено, який належав Лемпицькій. Стильна та розкішна жінка за кермом привернула увагу редакторки німецького жіночого журналу Die Dame. Тож вона попросила написати автопортрет мисткині для обкладинки журналу. Суспільство парижу сприйняло цей образ рокової жінки-автомобілістки, як втілення образу жінки сучасної. Сильної, незалежної та вільної. Жінки, яка може себе відстояти у суспільстві та не бути за чоловічою спиною. Звісно, що така незалежна жінка неминуче привертала увагу чоловіків. Проте після розлучення з Тадеушем Лемпицьким, довго не бажала виходити заміж боючись обмежень шлюбу. Лише барон Рауль Куффнер, який пообіцяв їй збереження її богемного життя (друзів, коханців, студію та кар'єру) став другим чоловіком. Відомо, що вона була бісексуальною, тож вона є вагомим прикладом втілення ідеалу жінки епохи ар-деко.

Таким чином, через свої роботи Лемпицька досліджувала та відображала широкий спектр жіночих ідентичностей та емоцій. Гендерна спрямованість мисткині на жінках зробила великий поштовх у фемінізмі.

I.7 За межами стилю ар-деко

Враховуючи те, що перша половина ХХ століття була часом значних змін і випробувань, а також періодом, коли жінки в мистецтві почали отримувати більше визнання і можливостей за межами стилю ар-деко було й інших самостійних мисткинь. Це був час розвитку модернізму, експресіонізму, абстракціонізму та інших художніх рухів. Серед них можна згадати Фріду Кало та Джорджію О'Кіф. Ці жінки внесли непересічний внесок у мистецтво ХХ століття, кожна у своєму жанрі чи стилі, розширюючи межі того, що могло бути зображено у візуальному мистецтві.

Фріда Кало була винятковою фігурою в світі мистецтва, і її творчість значно вплинула на розвиток гендерних аспектів у мистецтві. Її роботи і особисте життя стали символом сили, страждання та самовираження, і вони часто відображали глибокі гендерні та феміністичні теми. Мисткиня була відома своїми нестандартними та експериментальними образами, які часто відхилялися від традиційних стереотипів статевої ролі. Вона носила чоловічий одяг і макіяж, а її твори часто включали мотиви мужності і жіночості. Також вона активно приймала участь в соціальному житті, пробувала себе в журналістиці.

Багато робіт Фріди Кало є автобіографічними та особистими. Вона використовувала свої твори, зокрема автопортрети, як спосіб висловлювати свої власні досвіди, включаючи страждання, біль і боротьбу зі своїми фізичними та емоційними труднощами. Фріда вирішує свої внутрішні конфлікти не словами, а через мистецтво. Вона знаходить спосіб знову встановити зв'язок з глибинним світом самості через творчість. Шлях, яким вона виражає свої травми, відображається у її творіннях, які стають своєрідною картою її внутрішньої подорожі. Через свій особистий досвід, Фріда виявила архетипічну тенденцію розвитку жіночості у своєму мистецтві.

У своїх роботах Фріда Кало часто використовувала феміністичну символіку, яка відображала її віру в силу та солідарність жіночого досвіду.

Наприклад, вона часто зображувала материнство, родючість та материнську любов як теми своїх картин. Також художниця відкрито порушувала табу щодо сексуальності, тіла та страждання. Її автопортрети часто відображали травми та фізичні вади, а також сексуальність та еротичність, що було великою відмінністю від традиційних мистецьких стандартів.

Важка хвороба на поліомієліт, яка все життя супроводжувала її яскраво відбилась в творчості мисткині. Одночасно вона робила Фріду і сильною, і слабкою. Як пише про неї Вілл Гомперц: «Фріда Кало поєднала особисте з політичним задовго до того, як феміністки 1960-х забрали цю ідею собі. Вона перетворила себе на уособлення своєї улюбленої Мексики, нації, що перебувала в процесі творення нової ідентичності після закінчення колоніального правління та наступної десятирічної революції (1910–1920 рр.)» [4, 29 с.].

Картина, відома як «Дві Фріди» (*додаток б*), створена Фрідою Кало у 1939 році, де вона зображує дві версії самої себе. Вона стала першою великомасштабною роботою, виконаною Кало, і вважається однією з її найзначніших картин. Мисткиня відтворює дві різні ідентичності Фріди: одна у традиційному мексиканському одязі, а інша у весільному європейському вбранні, виражаючи її багатовимірну особистість та конфлікт щодо її ідентичності. Картина має важливе значення для історії мистецтва загалом з кількох причин. Стиль Фріди Кало, який поєднує символізм, магічний реалізм і автопортрет, відрізняється від традиційних мистецьких напрямків. «Дві Фріди» демонструють її унікальний підхід до мистецтва. Картина висвітлює тему самовідчуття та жіночості, що стала характерною для творчості Кало. Це сприяло розвитку феміністичного напрямку в мистецтві. Зображення мексиканської та європейської культурної спадщини у картині віддзеркалює багатозаровість культурного спадку Кало та її відношення до свого народу та ширшого світу. У цілому, «Дві Фріди» Фріди Кало відіграють важливу роль у розвитку сучасного мистецтва, а також у відображенні складних аспектів ідентичності, жіночості та культурної спадщини.

За словами Вілла Гомперца, деякі експерти з мистецтвознавства мали припущення, що ці дві фігури на картині можуть відображати подвійне походження Фріди [4, 33 с.]. Адже батько Фріди, Гільєрмо Кало, був німцем, тоді як її мати, Матильда Кальдерон, була метиской, нащадком шлюбів іспанців та індіанців. Інша інтерпретація полягає в тому, що техуанська Фріда представляє ту, яку полюбив її чоловік Дієго Рівера, в той час як європейська Фріда відображає ту, яку він відкинув. На користь останнього припущення працює те, що в руках техуанської Фріди мініатюрний портрет Дієго, а в руках європейської ножиці. До того ж в рік написання картини вона перший раз розлучилась з Дієго не витримавши його безкінечних зрад.

Фріда Кало стала символом міцності, самовираження та боротьби з гендерними стереотипами у мистецтві. Її творчість відкривала нові шляхи для висловлення жіночого досвіду та створення простору для діалогу про гендерні та феміністичні питання в мистецтві та суспільстві. Історія Фріди Кало це історія сильної, незалежної та незламної жінки. Жінки, що не дивлячись на величезні вади зі здоров'ям рухається вперед в своєму житті не дивлячись ні на що. Вона пила текілу, курила, вживала обценну лексику та мала велику кількість коханців, хоча душею була завжди вірна Дієго Рівері. За її словами: «Я ніколи не малювала свої мрії, я малювала свою власну реальність.» [Цит. за 4, 34-35 с.]

I.8 Висновок розділу

Отже, передтеча проявів гендеру в роботах художниць у XIX столітті відбувалася в умовах традиційних стереотипів та обмежень, які часто пригнічували жінок у сфері мистецтва. Однак, певні мисткині зуміли пробитися через ці обмеження і створити важливі та значущі роботи.

У цей період, багато жінок-художниць працювали у жанрі портрету, натюрморту та пейзажу, оскільки ці жанри вважалися відповідними для

жіночого таланту. Вони також часто навчалися у чоловічих майстрів або дістали освіту через приватні уроки.

Чоловічий погляд на мистецтво та жінок у ньому в XIX столітті значно вплинув на формування мистецьких канонів і можливості жінок у цій сфері. Однак, незважаючи на обмеження і дискримінацію, жінки-художниці змогли знайти способи виразити себе і сприяти еволюції мистецтва, прокладаючи шлях для майбутніх поколінь.

Хоча багато робіт художниць того часу можуть здаватися консервативними або відображати загальноприйняті на той час теми, деякі з них все ж вдало висловлювали свої особисті досвіди та переживання через свої твори. Наприклад, Берта Морізо прославилася своїми дослідженнями сімейного життя та жіночого досвіду у своїх портретах.

Художниці XIX століття працювали в період великих соціальних і політичних змін, таких як боротьба за права жінок та початок феміністичного руху. Це відображалось в їхніх роботах через теми боротьби, рівності та жіночої солідарності. Мері Кассат, наприклад, своїми зображеннями матерів і дітей привертала увагу до важливості жіночого досвіду і материнства, роблячи акцент на їхній значущості у суспільстві.

В цілому, роботи художниць XIX століття стали важливим кроком у розвитку гендерних уявлень у мистецтві. Вони не тільки відобразили зміни у суспільних поглядах на роль жінок, але й сприяли їх формуванню, надаючи жінкам голос і простір для самовираження в умовах, де їхня творчість часто недооцінювалася.

У цілому, хоча жінки-художниці XIX століття стикалися зі значними перешкодами у своїй професійній діяльності, їхні внески в мистецтво були важливими передтечами подальших рухів за гендерну рівність та виразними свідченнями про важливість ролі жінок у мистецтві.

У першій половині XX століття художниці почали усвідомлювати та висловлювати свою гендерну ідентичність та досвід через свої роботи. З'явилося кілька ключових проявів гендеру в їхніх творах.

Феміністичні теми набули певної гучності. Деякі художниці активно висловлювали феміністичні погляди та теми у своїх роботах. Серед яких яскравим прикладом є Тамара де Лемпицька.

Представлення тіла набуло особливого поширення, оскільки звертало суспільство до теми тілесних питань, які були актуальні в цей період. Хтось з мисткинь, як, наприклад, Фріда Кало, використовували представлення свого власного тіла у своїх роботах як засіб виразності та вираження своєї ідентичності. Кало стала відомою своїми автопортретами, які відображали її фізичні та емоційні страждання.

Також деякі художниці використовували свої роботи для висловлення соціальної критики щодо гендерних норм та нерівностей у суспільстві.

Багато мисткинь тільки почали експериментувати з формою та стилем у своїх роботах, щоб виразити свої гендерні погляди та ідентичність. Ці прояви гендеру в роботах художниць першої половини ХХ століття поклали основи для подальших рухів за гендерну рівність у мистецтві та стали важливими кроками у визнанні ролі та значущості жінок-художниць у світовій культурі.

РОЗДІЛ II: ПАНУВАННЯ ГЕНДЕРУ В РОБОТАХ ХУДОЖНИЦЬ У МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРІОДУ (СЕР. ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.)

II.1 Вступ до розділу

Мистецтво постмодерного періоду (середина ХХ – початок ХХІ ст.) відзначається різноманітністю стилів, підходів та ідей. Однією з найважливіших тем, яка проникла у мистецтво цього періоду, є гендер. Жінки-художниці активно досліджували і виражали гендерні питання у своїх роботах, кидаючи виклик традиційним уявленням про роль жінок у суспільстві та мистецтві.

Феміністичний рух 1960-х і 1970-х років значно вплинув на мистецтво, привертаючи увагу до питань гендерної нерівності і ролі жінок у мистецтві. Художниці почали використовувати свої роботи як засіб боротьби проти патріархальних структур.

Художниці постмодерного періоду часто досліджували питання тілесності, сексуальності та ідентичності, використовуючи своє мистецтво для розширення меж традиційних гендерних ролей. Деякі художниці використовували свої роботи для критики гендерної дискримінації у суспільстві та мистецтві.

Панування гендеру в роботах художниць постмодерного періоду відзначається різноманітністю підходів і тем. Жінки-художниці використовували свої роботи для дослідження і вираження гендерних питань, кидаючи виклик традиційним уявленням і сприяючи розвитку феміністичного мистецтва. Їхній внесок не лише змінив мистецький світ, але й допоміг сформувати сучасне розуміння гендеру та ідентичності. З остаточною перемогою та пануванням фемінізму, змінились і засоби виразності мисткинь. Зник страх перед публічним осудом та навпаки з'явилося бажання спонукати глядачів до дій, емоцій чи бурхливих дискусій. Тож багато мисткинь почали створювати роботи досить провокативного характеру.

Гендерно ангажоване мистецтво – це напрям у сучасному мистецтві, що акцентує на гендерних питаннях, вивчає та критикує соціальні норми і стереотипи, пов'язані з гендером. Цей напрямок часто торкається таких питань, як гендерна рівність, ідентичність, сексуальність, владні відносини між статями та руйнування традиційних гендерних ролей. Художники, які працюють в цьому напрямку, намагаються викликати дискусії, спонукати до рефлексії та сприяти змінам у суспільному сприйнятті гендерних питань.

У сучасному ж мистецтві прояв гендеру в роботах художниць може бути виявлений через широкий спектр аспектів. Художниці сьогодення можуть експериментувати з різноманітними темами, які відображають їхні власні досвіди, переживання, погляди на сучасне суспільство. Це може включати в себе теми гендерної ідентичності, сексуальності, тіла, сім'ї, політики тощо.

Отже, сучасні художниці використовують різноманітні стилі та техніки, щоб виразити свої ідеї та концепції. Вони можуть використовувати традиційні медіа, такі як живопис або скульптура, а також сучасні технології, такі як цифрове мистецтво, інсталяції або відеоарт.

Багато сучасних мисткинь використовують свої роботи, щоб висловити активну позицію щодо різних гендерних, соціальних та політичних питань. Вони можуть використовувати мистецтво як засіб боротьби за рівність, протистояння стереотипам або просування феміністичних ідей.

Сучасні художниці часто використовують своє тіло як засіб виразності або політичного висловлення. Вони можуть створювати роботи, що досліджують тему тіла, його прийняття або відмову від ідеалізації краси.

У сучасному мистецтві роль жінок-художниць набуває все більшого значення, а їхні роботи відображають різноманітність голосів та перспектив, які збагачують культурний діалог та сприяють розширенню горизонтів мистецтва.

Постмодернізм також включав дослідження гендерних питань у контексті культурних і етнічних ідентичностей. На початку XXI століття

художниці продовжують активно досліджувати гендерні питання, звертаючи увагу на нові виклики і проблеми.

II.2 Соціальні умови мистецтва в другій половині XX століття

Соціальні умови мистецтва в другій половині XX століття значно вплинули на його розвиток і форму. Після Другої світової війни світ зазнав значних змін, що відобразилося в мистецтві.

Період холодної війни між Сполученими Штатами та Радянським Союзом створював атмосферу постійної напруги, що відображалось в мистецтві. Художники реагували на політичні конфлікти, загрозу ядерної війни та боротьбу за права людини. Антивоєнні настрої знаходили відображення у творах таких художників, як Роберт Раушенберг. Абстрактний експресіонізм, представлений такими митцями, як Джексон Поллок і Марка Ротко, також відображав почуття тривоги і напруги, характерні для цього періоду.

Друга половина XX століття була часом активних соціальних рухів, таких як рух за громадянські права, фемінізм, антиколоніалізм та екологічний рух. Ці рухи мали великий вплив на мистецтво, сприяючи появі нових тем і підходів. Наприклад, рух за права темношкірих у США знайшов відображення в роботах художників, таких як Джейкоб Лоуренс і Мішель Баскія. Феміністичне мистецтво, представлене такими митцями, як Джуді Чикаго та Барбара Крюгер, зосереджувалося на темах гендерної рівності та жіночого досвіду.

Розвиток технологій та масової культури суттєво вплинув на мистецтво другої половини XX століття. Поп-арт, який використовував образи масової культури і реклами, став одним із найвпливовіших рухів цього періоду. Художники, такі як Енді Воргол і Рой Ліхтенштейн, досліджували взаємодію між високим мистецтвом і популярною культурою, часто іронічно відображаючи комерціалізацію суспільства.

Постмодернізм став важливим рухом у мистецтві другої половини ХХ століття, відкидаючи строгі правила модернізму і акцентуючи на еkleктизмі, іронії та самоусвідомленні. Постмодерністи, такі як Сінді Шерман і Джефф Кунс, використовували різноманітні стилі і техніки, часто змішуючи високе мистецтво з популярними культурними елементами, щоб підкреслити відносність усіх культурних форм. Глобалізація вплинула на мистецтво, сприяючи зростанню культурного обміну і взаємодії між художниками з різних країн. Це призвело до появи глобальних художніх ринків, міжнародних виставок і бієнале, що дозволило художникам з різних регіонів представити свої роботи широкій аудиторії. Митці, такі як Йоко Оно і Ай Вейвей, активно використовували глобальний контекст у своїй творчості.

Друга половина ХХ століття також характеризується зростанням інституційної критики. Художники ставили під сумнів роль музеїв, галерей і ринку мистецтва у визначенні цінності та значущості мистецтва. Представники руху концептуального мистецтва, такі як Йозеф і Ганс Хааке, зосереджували увагу на ідеях та процесах, а не на матеріальних об'єктах, ставлячи під сумнів традиційні уявлення про мистецтво. Нові медіа, такі як відеоарт, інсталяція та цифрове мистецтво, стали важливою частиною художнього процесу у другій половині ХХ століття.

Соціальні умови другої половини ХХ століття суттєво вплинули на розвиток мистецтва, визначаючи його теми, стилі і техніки. Політичні конфлікти, соціальні рухи, технологічні інновації, глобалізація і нові медіа створили складне і багатогранне середовище, в якому художники реагували на виклики і можливості свого часу, створюючи роботи, що відображали дух епохи.

II.3 Арт-фемінізм

Арт-фемінізм це мистецтво, що було свідомо створене заради того, аби служити певним феміністичним цілям. Він зачіпає питання не рівноправ'я

жінок та чоловіків у соціо-політичних аспектах. З'явилося феміністичне мистецтво в кінці 1960-х – на початку 1970-х років, як відповідь на домінування чоловіків в культурі модернізму. Також на його появу вплинув фемінізм другої хвилі та протестні громадські рухи того періоду.

До 1960-х років не існувало мистецтва, яке б пропагувало ідеї фемінізму. Більше того, жінки частіше за все були допоміжними в мистецтві, а не його авторами. А жіноче тіло об'єктивізувалось, розглядалось лише як предмет бажання та чоловічого задоволення. Особливо, якщо мова йде про такі жанри як пінап. Тож на таке мистецтво прийшла протилежна йому відповідь. К кінцю 1960-х років з'явилося багато робіт створених жінками в яких вони не були об'єктами сексуальності.

К кінцю 1960-х років з'являються судження про утиск жінок в правах, дещо змінюється вектор розвитку суспільної моралі. З цим змінюється і погляд на жіноче тіло. Відтепер воно може виступати не лише як сексуальний об'єкт, а й зброя в боротьбі проти чоловічого шовінізму. Окрім того, виникає таке явище, як перформанс. І центром цього явища неодмінно стає тіло. Мисткині тепер мають змогу через нього висловити свої думки та ідеї. Адже жіноче тіло це те, що найчастіше зіштовхується з протиправними діями: насиллям, гвалтуванням, жорстокістю чоловіків. І саме тому воно стало своєрідним інструментом задля привертання уваги до цих проблем.

У 1964 році Йоко Оно створила перформанс «Відріж шматок» (додаток 7). Після цього перформанс, як явище став набирати популярність в арт-фемінізмі, оскільки це було новим та яскравим способом заявити про проблеми суспільства. Зміст перформансу «Відріж шматок» був таким: Йоко Оно сиділа на сцені, а глядачі могли відрізати довільні шматки її сукні. Врешті решт хтось обрізав лямки бюстгальтеру. Завершилось це тим, що вона сиділа напівоголена та в лахміттях. Цей експеримент яскраво довів наскільки жіноче тіло може бути сексуалізовано.

Набагато далі зайшла мисткиня Марина Абрамович. Стратегія її мистецтва це задіяння свого тіла в ролі арт-об'єкту. Саме на цьому будується

переважна більшість її перформансів. Серед них найвідомішим став перформанс «Ритм 0» (додаток 8) 1974 року в Неаполі. На ньому художниця розмістила на столі 72 різноманітних предмети серед яких були: виноград, троянда, ніж, батіг, фотокамера, олівець, свічка та, навіть, пістолет з одним патроном. Протягом шести годин мисткиня стояла нерухомо, а глядачі могли самі обирати який предмет застосувати на ній. Абрамович стояла посеред кімнати з табличкою на грудях, яка говорила: «Інструкції: на столі лежать 72 предмети, які можна застосовувати до мене, як хочеться. Перформанс. Я – предмет. У цей час я несучу повну відповідальність. Тривалість: 6 годин (8 годин вечора - 2 години ночі)» [1, 77 с.]. І якщо перші три години глядачі побоювались вчиняти художниці біль, то після того, як хтось ножицями зрізав їй одяг, вони разом втратили сором'язливість і страх. Глядачі почали завдавати їй болю предметами, встромляти шпильки, колоти шипами троянди, різати лезом. Врешті решт, один з чоловіків взяв в руки пістолет та приставив його до шиї художниці. Коли галерист сповістив про закінчення шести годин, Абрамович зійшла зі свого місця і стала ходити по залі й дивитись на учасників перформансу. Проте ті відводили очі, раптово ставши несміливими та боязливими. В них наче почалось пробиватись усвідомлення того, що вони тільки що накоїли. Люди не хотіли жодного конфлікту з нею. Вони не хотіли, щоб їх вважали за відповідальні або засуджували за те, що вони робили. Здавалося, вони хочуть забути, з яким задоволенням завдавали їй болю. Власні враження Абрамович від того, що люди з нею робили були жахливими. Художниця згадує: «Я була вичавлена, однак свідомість все не могла заспокоїтись, знову і знову програючи епізоди дикого вечора. Біль, який я не відчувала, коли мене штрикали голками і різали шию, тепер пульсував. Зрештою я забилася у напівсон. Зранку я глянула в дзеркало, цілий жмуток волосся посивів.» [1, 79-80 с.]. Цей перформанс показує жінку, як беззахисне перед людськими жаданнями та емоціями створіння. В своїх перформансах власне тіло художниця використовує, як інструмент привернення уваги до гостросоціальних питань та до питань особистісних переживань. Її мистецтво

наразі має культове значення для сучасного світу мистецтва, зокрема особливе місце воно посідає в жанрі перформансу.

У 1970-му році, коли мистецька коаліція виступила з 13 вимогами до музеїв. Вона вказала на необхідність подолання довгострокової нерівності щодо жінок-художниць. Вони закликали встановити рівні квоти для обох статей при формуванні виставок, покупці нових експонатів та формуванні відбіркових комітетів. Це викликало реакцію художниці Фейт Рінголд у лютому 1970 року, коли вона протестувала проти виставки в Школі образотворчих мистецтв у Нью-Йорку через домінування чоловіків серед учасників. Вона попередила, що без включення принаймні 50% жінок у склад виставки розпочнеться «війна». До цього руху приєдналася критик Люсі Ліппард, і так утворилася група «Революція художниць» (англ. Women Artists in Revolution, WAR). Ця група протестувала проти дискримінації жінок на щорічних виставках у Музеї Вітні та вимагала збільшення участі жінок до 50%. Пізніше вони розпочали організовувати власні виставки та галереї.

Джуді Чикаго, американська художниця, відома своїми революційними та провокативними роботами, грає ключову роль у розвитку феміністичного мистецтва. Вона визначила себе як феміністку та активістку, і її творчість стала символом боротьби за гендерну рівність та визнання жіночого досвіду у суспільстві. Найвідомішим та впливовим твором Чикаго є інсталяція «The Dinner Party» («Званий обід») (додаток 9), створена в 1974-1979 роках. «The Dinner Party»

Інсталяція складається з великого трикутного столу, довжина кожної сторони якого становить 14,63 метра. На столі розташовані 39 місць, кожне з яких присвячене видатній жінці з історії та міфології. Кожне місце містить вишитий скатертину та індивідуальну тарілку, оформлену у стилі, що символізує досягнення та значення жінки, якій це місце присвячене.

Кожна сторона трикутного столу представляє різні епохи історії:

1. Стародавні часи до християнської ери.
2. Раннє Середньовіччя до Відродження.

3. Від Реформації до сучасності.

Під столом розташовані плитки з іменами ще 999 жінок, які зробили значний внесок в історію, таким чином підкреслюючи колективний жіночий досвід і спадщину.

«The Dinner Party» ставить за мету визнати та відзначити вклад жінок в історію та культуру, кинути виклик традиційним уявленням про жіночність і місце жінок в суспільстві, надихнути дискусії щодо гендерної рівності та ролі жінок в історії.

Хоча інсталяція викликала суперечки та критику з боку деяких мистецтвознавців та громадських діячів за її яскраво виражену феміністську позицію і відвертість, вона також здобула широке визнання як потужний твір мистецтва. «The Dinner Party» була вперше представлена у 1979 році в Сан-Франциско, а з 2007 року є постійною експозицією в Музеї Бруклін в Нью-Йорку.

Ця робота є важливим символом феміністського руху і продовжує надихати художників і активістів по всьому світу. Ця інсталяція відзначала внесок жінок у світову історію та культуру, представляючи символічні «тарілки» для 39 відомих жінок. Вона стала символом феміністичного мистецтва і підкреслила важливість жіночого досвіду у суспільстві.

Джуді Чикаго була активною учасницею феміністичних рухів свого часу. Вона боролася за права жінок та використовувала свої роботи як засіб для висловлення своїх думок та ідеалів. Поза «The Dinner Party», Чикаго працювала над численними іншими проектами, які досліджували гендерні теми, сексуальність та владу. Вона активно співпрацювала з іншими художниками, письменниками та активістами для створення робіт, що стимулювали глибокі дискусії про гендерну ідентичність та соціальну справедливість.

Чикаго не лише створювала мистецтво, а й була активною пропагандисткою прав жінок та феміністичних ідей. Її внесок у сучасне мистецтво і боротьбу за гендерну рівність визнаний та широко високо

оцінений в мистецьких колах та за їх межами. Коли художниця вирішила змінити ім'я (на народження вона – Джудіт Сільвія Коен), вона зіткнулася з тим, що для цього їй потрібен дозвіл чоловіка. У результаті художниця досягла свого. У жовтневому номері журналу Artforum за 1970 рік було надруковано оголошення: «Джуді Чикаго відмовляється від усіх імен, накладених на неї чоловіками, і сама обирає собі ім'я» [Цит. за 44, пер. Шуміліна А.О.]. Окрім цього, художниця відсвяткувала подію, позуючи у боксерській формі, на якій було написано її нове прізвище.

У своїй творчості Чикаго часто зверталася до теми жіночого досвіду та ідентичності. Вона досліджувала питання жіночого тіла, сексуальності, та впливу гендерних ролей на індивідуальний досвід. Роботи Джуді Чикаго часто відзначалися провокаційністю та розчленованістю, що допомагало привернути увагу до її ідей та позицій. Вона не боялася викликати суспільні норми та стереотипи через свої роботи. Джуді Чикаго стала однією з ключових фігур феміністичного мистецтва, яке активно досліджувало гендерні проблеми та боролася за гендерну рівність у мистецтві та суспільстві.

Отже, Джуді Чикаго є однією з найвидатніших феміністичних художниць свого часу, чия творчість відзначається не лише естетичною цінністю, але й важливим внеском у розвиток феміністичного руху та боротьбу за гендерну рівність. У 1970-х роках ім'я Джуді Чикаго стало відомим. Вона почала активно говорити про «феміністське мистецтво» і запровадила цей термін. Також вона розпочала викладання у коледжі Фресно, де проводила курс виключно для жінок, намагаючись навчити їх виражати жіночий погляд у своїх роботах, не зважаючи на чоловічу думку. Пізніше Джуді Чикаго очолила Програму феміністського мистецтва у Каліфорнійському університеті.

«Womanhouse» (додаток 10) – це історичний інсталяційний проект, що відбувся в 1972 році в Лос-Анджелесі, який став одним з ключових моментів у феміністичному мистецтві. Цей проект був створений колективом

художниць, що вивчали в Каліфорнійському інституті мистецтва (CalArts), під керівництвом художниць Джуді Чикаго та Міріам Шапіро.

Це був перший великий мистецький проект, який фактично став програмою, що досліджувала тему самоідентифікації жінок у США. Його суть полягала в тому, що група з 25 студенток Каліфорнійського інституту мистецтва, на чолі з Дж. Чикаго та М. Шапіро, тимчасово переїхала у занедбаний маєток, де кожна з них працювала над власним мистецьким проектом. Фактично, дозволялося робити все, що завгодно. Проте кожен проект мав досліджувати вплив мистецтва на жіночий досвід, створювати нові моделі жіночості, які були нестачею в суспільстві, і відтворювати жіночий контекст у середовищі, де працювали художниці. Він був першим великим колективним проектом, присвяченим вивченню жіночого досвіду та висвітленню проблем, що стикалися жінки у суспільстві. В рамках цього проекту була створена серія інсталяцій та арт-об'єктів, які досліджували теми жіночого тіла, сексуальності, сімейного життя, домашнього простору та ролі жінки у суспільстві. Цей проект відзначався різноманіттям тематики та форм, від реалістичних до абстрактних, від драматичних до гумористичних. Він відкривав нові шляхи для вираження феміністичних ідей та перетворення жіночого досвіду в мистецьке вираження.

Протягом року учасниці програми працювали разом, розмірковуючи і створюючи, щоб пізніше представити свої роботи на показах і презентаціях перед тисячами інших студентів, науковців та митців. Мешканки Womanhouse згадують, що розуміли важливість своєї місії і відчували постійну відповідальність та психологічний тиск. Більшість представлених арт-об'єктів були інсталяціями, які вважалися найбільш прогресивною формою мистецтва. Їх роботи, такі як яскраві образи манекенів, що виходять з шафи, ляльковий будиночок, кімната, обклеєна яйцями, або полиці з сотнями губних помад, відображали світ, який позбавляє жінку її індивідуальності та віддушує її однотипністю, а часто й насильством.

З 25 резиденток проєкту, приблизно половина продовжила свою творчу кар'єру, і деякі з них обрали фемінізм як центральну тему у своєму подальшому мистецькому житті.

«Womanhouse» став важливим кроком у розвитку феміністичного мистецтва та відкрив нові можливості для висловлення гендерних ідентичностей та проблем. Його вплив на подальший розвиток мистецтва був значним, а його спадщина продовжує впливати на художників та активістів у сучасному світі.

Окрім того, він став своєрідним першообразом сучасний арт-резиденцій, які працюють за схожими принципами.

Барбара Крюгер – американська художниця та фотографка, відома своїми провокаційними і політично зарядженими роботами, які поєднують фотографію з графічним дизайном та текстом. Її роботи часто досліджують теми споживацтва, гендерної рівності, влади та ідентичності.

Характерний стиль Барбари Крюгер це чорно-білі фотографії, часто взяті з архівів, на які вона накладає короткі тексти в червоних, чорних та білих кольорах. Головний елемент її робіт– це сміливі тексти, часто надруковані великим шрифтом, що звертаються безпосередньо до глядача. Вони підкреслюють соціальні, політичні та гендерні питання.

«Your Body is a Battleground» («Твоє тіло – це поле битви») (додаток 11) (1989) створена під час Маршу за права жінок у Вашингтоні, який проходив на підтримку прав на аборт та проти антиабортних законів.. Вона містить зображення обличчя жінки, розділене на дві частини, одна з яких інвертована, з накладеним текстом, що ставить питання про жіноче тіло та контроль над ним. Робота стала символом феміністського руху та боротьби за права жінок на власне тіло. Твір критикує суспільний контроль над жіночими тілами, висвітлюючи питання репродуктивних прав, сексуальної автономії та гендерної рівності.

Текст підкреслює, що жіноче тіло стало полем битви для різних політичних, соціальних та культурних сил, які намагаються контролювати та

маніпулювати ним. Розділене і інвертоване обличчя символізує роздвоєність і конфлікт, що переживають жінки, коли їхнє тіло стає об'єктом суспільної боротьби.

«Your Body is a Battleground» стала іконою арт-фемінізму, що візуально передає сильне повідомлення про права жінок та їхню боротьбу за автономію над власними тілами. Хоча робота була створена у 1989 році, її послання залишається актуальним і сьогодні, оскільки питання репродуктивних прав і гендерної рівності продовжують бути важливими соціальними та політичними темами. Ця робота надихнула багатьох сучасних митців, які використовують текст і зображення для висловлення соціальних та політичних коментарів.

«Your Body is a Battleground» Барбари Крюгер є потужним прикладом того, як мистецтво може слугувати засобом соціальної критики та активізму. Її здатність поєднувати візуальні та текстові елементи для створення сильних політичних послань зробила її роботи важливими інструментами у боротьбі за права жінок та гендерну рівність.

Барбара Крюгер є однією з провідних фігур в контекстуальному мистецтві, що активно критикує суспільні структури та норми. Її роботи часто включають феміністичні теми, піднімаючи питання гендерної рівності та жіночих прав. Ця художниця була новаторкою у використанні графічного дизайну як основного елемента мистецької практики. Вона інтегрувала комерційні техніки в художнє вираження, що вплинуло на подальший розвиток візуального мистецтва та реклами. Її роботи вплинули на покоління митців, які використовують текст і зображення для соціальної та політичної критики.

Мисткиня піднімає питання гендерної ідентичності, ролі жінок у суспільстві та медійному представленні. Вона кидає виклик стереотипам та конструє нові, альтернативні наративи про жіночий досвід. Її роботи включають сильні феміністичні гасла, що привертають увагу до проблем дискримінації, об'єктивації та насильства над жінками.

Барбара Крюгер є впливовою фігурою в сучасному мистецтві, відомою своєю здатністю поєднувати зображення і текст для створення потужних соціально-політичних меседжів. Її роботи активно залучають глядачів до роздумів про важливі суспільні питання, а її внесок у феміністське мистецтво робить її однією з ключових постатей у цій галузі. Крюгер продовжує впливати на сучасних митців та залишається актуальною фігурою у дискусіях про мистецтво та суспільство.

Guerrilla Girls – це анонімна група феміністських активісток і художниць, заснована у 1985 році в Нью-Йорку. Група відома своїми протестами, плакатами та перформансами, які викривають гендерну та расову дискримінацію в мистецтві, а також в інших галузях культури та суспільства.

Guerrilla Girls були засновані у відповідь на виставку в Музеї сучасного мистецтва (MoMA), в якій було представлено лише 13 жінок з 169 художників. Це підштовхнуло групу до акцій протесту проти гендерної нерівності в арт-світі. Члени групи залишаються анонімними, використовуючи псевдоніми на честь померлих жінок-художниць та одягаючи маски горил під час публічних виступів і акцій, щоб зосередити увагу на своїх повідомленнях, а не на своїх особистостях. Гурт створює плакати та білборди, що викривають дискримінацію жінок та меншин у галереях, музеях та аукціонах. Вони використовують гумор, іронію та статистику, щоб підкреслити несправедливість.

Одним із найбільш впізнаваних плакатів є «Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?» («Чи повинні жінки бути оголеними, щоб потрапити на зустріч. Музей?») (додаток 12) (1989), який порівнює кількість оголених жіночих тіл у мистецтві з кількістю робіт жінок-художниць у Метрополітен-музеї. Це один з найвідоміших плакатів Guerrilla Girls, який є яскравим прикладом їхнього стилю, що поєднує гумор, іронію та статистику для висвітлення гендерної нерівності в мистецькому світі.

На плакаті зображено жінку з картини Жана-Огюста-Домініка Енгра «Велика Одаліска» (додаток 13) (1814), але з головою горили – символічною

маскою, яку носять члени Guerrilla Girls. Надпис на плакаті свідчить: «Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female.» («Чи повинні жінки бути оголеними, щоб потрапити до Метрополітен-музею? Менше 5% художників у відділі сучасного мистецтва – жінки, але 85% оголених зображень – жіночі»).

Плакат висвітлює значний дисбаланс у представленні жінок в художніх музеях. Жінки-художниці складають меншість серед представлених робіт, в той час як жінки як об'єкти мистецтва, особливо оголені, домінують. Guerrilla Girls критикують політику відбору робіт у великих художніх інституціях, таких як Метрополітен-музей, підкреслюючи, що жінки частіше представлені як об'єкти, ніж як авторки.

Використання відомого зображення «Велика Одаліска» з маскою горили створює вражаючий візуальний ефект, який привертає увагу глядачів і змушує їх задуматися про питання гендерної нерівності. Guerrilla Girls використовують іронію та гумор для досягнення своїх цілей, що допомагає зробити їхні повідомлення більш доступними та ефективними. Плакат став символом феміністського руху в мистецтві, підштовхуючи музеї та галереї до перегляду своєї політики та більш справедливого представлення жінок-художниць. Він також сприяв підвищенню обізнаності про проблему гендерної нерівності серед широкої публіки, допомагаючи змінити громадську думку і підштовхуючи до соціальних змін.

Ця робота Guerrilla Girls стала частиною ширшого культурного діалогу про гендерну та расову рівність у мистецтві, вплинувши на розвиток сучасного мистецтва та культурної політики. Плакат «Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?» залишається актуальним і сьогодні, продовжуючи надихати нові покоління художників та активістів.

«Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?» є потужним прикладом ефективного використання мистецтва як інструменту соціальної критики та активізму. Guerrilla Girls вдалося привернути увагу до важливої

проблеми гендерної нерівності в мистецтві, використовуючи візуальні та текстові елементи, що роблять їхнє повідомлення зрозумілим і впливовим. Цей плакат продовжує бути важливою частиною дискусій про рівність і справедливість у культурному середовищі.

Група Guerrilla Girls проводить перформанси, лекції та акції протесту, привертаючи увагу до проблем гендерної нерівності та расової дискримінації, виступають у навчальних закладах, музеях та галереях по всьому світу. Вони також займаються освітніми проектами, публікують книги та проводять воркшопи, метою яких є підвищення обізнаності та боротьба з дискримінацією.

Guerrilla Girls стали важливою частиною феміністського руху в мистецтві, сприяючи підвищенню обізнаності про гендерну нерівність та дискримінацію у культурній сфері. Їхні методи та повідомлення надихнули інші групи та окремих осіб боротися з дискримінацією у своїх галузях. Guerrilla Girls продемонстрували, що мистецтво може бути потужним інструментом соціальних змін.

Робота Guerrilla Girls вплинула на політику багатьох художніх інституцій, змушуючи їх переглянути свої практики та збільшити представництво жінок та меншин у своїх колекціях і виставках. Група розпочала важливі дискусії про расизм, сексизм та елітарність у мистецтві, сприяючи більш інклюзивному та справедливому культурному середовищу.

Guerrilla Girls є однією з найбільш впливових феміністських груп у сучасному мистецтві, відомою своїм гострим соціальним коментарем і непохитною боротьбою за рівноправність. Їхні акції та творчість продовжують впливати на мистецьку спільноту та суспільство в цілому, сприяючи більшій справедливості та інклюзивності в культурі.

II.4 Особистісні переживання, як спосіб саморефлексії

Аби досягти рівноцінного з чоловіками успіху, мисткині намагались прибрати будь-які ознаки гендерної належності в роботі. Адже вони не хотіли виділятися в «чоловічому» світі мистецтва. Тоді роботу будуть оцінювати максимально об'єктивно, не зважаючи на стать творця.

Але були й ті, хто навпаки прагнув висвітлити свою жіночу роль. І саме тут й зароджується гендерно-ангажовані прояви в арт-об'єктах. Таким чином 1963 року, Яйой Кусама створила роботу *Oven-Pan (додаток 14)*. Це було частиною великої серії робіт, яка отримала назву «агрегаційні скульптури». Це скульптури, що транслювали собою предмети, які пов'язані з традиційно жіночими заняттями. І *Oven-Pan* це, як раз таки, металева жарівня, що заповнений витягнутими, немов би фалічними об'єктами того ж кольору й матеріалу, що й жарівня. Цим мисткиня, так би мовити, руйнує традиційну функціональність речей. Робить звичний для жінки предмет не придатним до використання. Окрім того, вона позбавляє предмет стереотипної гендерної ролі.

В 1965 році вона представила свій проєкт «Дзеркальна кімната нескінченності – Фалічне поле» (*додаток 15*). Вона являла собою дзеркальну кімнату площею 25 квадратних метрів, яка наповнена тканинними фалосами в горошок. В цій кімнаті створюється відчуття безкінечного поля, яке заповнене червоно-білими пенісами чудернацьких форм. В цій роботі Яйой рефлексує над власними переживаннями на тему сексу та тривожними галюциногенними епізодами. Втілюючи свої травми та психічні особливості здоров'я в фізичному світі, вона робить їх менш страшними та більш зрозумілими. Що дає кращу змогу їх пережити.

Мистецтво Яйой Кусама довгий час було певного роду рефлексією над подіями Другої світової війни. В той час вона працювала на японському військовому заводі та шила парашути та форму для солдатів своєї країни. Коли вона переїхала в США, доволі швидко та стрімко увірвалась в переважно чоловічий світ американського мистецтва. Її стиль, який поєднував японські та європейські ідеї неодмінно привертав увагу публіки та ЗМІ. Вона

використала власні особливості аби заявити про себе, свої відчуття та бути почутою на загал.

Загалом, Яйої Кусама, японська художниця-поп-арт-дівчина, відіграла важливу роль у формуванні сучасного мистецтва та феміністичного руху. Її роботи відображають її боротьбу з психічними проблемами, а також стигматизацією, яку вона відчувала через своє жіноче тіло в мистецькому світі. Інтерес до її творчості зростає завдяки її унікальному стилю і виразними роботами, які включають в себе психоделічні мотиви, повторюючіся малюнки і полотна, заповнені крапками. Ці елементи можуть бути розглянуті як метафора для повторюваної боротьби із стигматизацією, а також символізувати власне психічне хаос. Кусама стала важливим символом для феміністичного руху, оскільки вона відверто говорить про свої власні досвіди з психічними хворобами, сексуальним насильством та статевою дискримінацією, створюючи твори, які виражають її силу та волю до життя. Вона допомогла підняти увагу до проблем, які часто ігнорувалися в суспільстві, та показала, як мистецтво може слугувати засобом вираження особистої болі і вибору.

Також гучними автобіографічними роботами стала відома сучасна британська художниця Трейсі Емін. Вони часто дотикаються теми особистого життя, сексуальності, травм та втрат. Вона використовує різноманітні медіа, включаючи живопис, скульптуру, фотографію, відео та тексти, щоб висловлювати свої ідеї та емоції. Емін стала відомою завдяки своїй роботі «Моє ліжко» (*додаток 16*), яка була показана на виставці Тернера і викликала значні обговорення та контраверсії. Вона продовжує активно створювати та експериментувати з формами виразності, провокуючи глядачів і спонукуючи їх до роздумів про складні аспекти людського існування.

«Усі з ким я коли-небудь спала з 1963 по 1995 рік» (*додаток 17*) це інша відома творча робота Трейсі Емін, яка викликала значний резонанс. Це інсталяція, що складається з низки вишитих на тканині чи написаних на папері імен або псевдонімів людей, з якими художниця мала інтимні стосунки у

своєму житті. Вишивка та папір були розвішані в середині на стінах похідної палатки. Всього там налічувалось 102 імені. Проте, не всі ці імена пов'язані з коханцями. Деякі з них належать людям, які залишили вагомий слід в житті мисткині: друзі, двійнята з якими художниця зростала живучі в бідності. Але найсумнішими були, навіть, не імена, а надписи «Плід I» та «Плід II». Це ще одна трагічна сторінка її життя. За п'ять років до створення інсталяції їй було проведено аборт. Але в силу того, що лікар не розпізнав, що вона вагітна двійнею, аборт був травматичним для Емін. Вона довго та болісно переживала цю подію. Кожна вишивка представляє собою ім'я або псевдонім, розміщений на тканині у різних стилях та кольорах. Окрім того, кожна вишивка виготовлена в різних стилях, кольорах та шрифтах, що надає їй унікальний характер. В інсталяції також можуть бути включені інші елементи, такі як фотографії або розповіді, які розширюють інтерпретацію теми сексуальності та особистих відносин. Ця інсталяція є відкритим відображенням інтимних зв'язків художниці та викликає роздуми про поняття сексуальності, інтимності та особистої ідентичності. Вона створює можливість для глядачів переосмислити стандарти і прийняття щодо особистих відносин та сексуальної ідентичності.

Інсталяція «Усі з ким я коли-небудь спала з 1963 по 1995 рік» є однією з найбільш відомих робіт Трейсі Емін і представляє собою інтимну та відверту рефлексію про її особисте життя та сексуальні відносини. Ця робота була створена в 1995 році і з тих пір стала іконічною в сучасному мистецтві. Вона викликає різноманітні реакції у глядачів, від захоплення та співчуття до обурення та неприйняття. Цей арт-об'єкт відкриває двері для обговорення складних питань сексуальності, особистої ідентичності та відносин, а також стимулює глядачів задуматися про свої власні досвіди і переконання щодо цих тем.

«Моє ліжко» одна з найвідоміших і, можливо, найсуперечливіших робіт Трейсі Емін, створена в 1998 році. Це інсталяція, яка відтворює реальне ліжко, на якому авторка прожила кілька днів в депресії маючи напівпритомний стан,

в цей час вона переживала складні емоції, пов'язані з особистими травмами та життєвими випробуваннями. На ліжку розташовані всі ці предмети, які оточували її під час депресії: згорнуті простирадла, вживані труси та презервативи, порожні пляшки алкоголю та інші особисті речі. Ця інсталяція символізує безпорадність, самотність і вразливість художниці, а також викликає роздуми про сучасні проблеми жіночої ідентичності. Депресію, яку більшість людей воліють приховати, як найінтимніше в їх житті, вона навпаки оприлюднює в самому неприглядному та прямолінійному вигляді. І тим, що мисткиня її показує, вона немов би перемагає її в такий спосіб. Робота «Мое ліжко» стала символом сучасного мистецтва і викликала значні дискусії щодо її сенсу і значення.

Сама по собі ідея виставити неприбране ліжко не є новою ідеєю. До неї вже звертались Делакура «Неохайна постіль» (*додаток 18*) чи Роберт Раушенберг «Ліжко» (*додаток 19*). Але робота Емін набуває іншого сенсу, ніж просто неприбрана постіль. Не дивлячись на те, що «Мое ліжко» це по-суті «ready made», робота несе в собі глибинний сенс. Це не просто переосмислення канонів традиційного мистецтва, подібно Марселю Дюшану, а занурення в особистість саму мисткині. Вона відображає теми травми, інтимності, самоідентифікації та сексуальності, які часто зустрічаються в творчості Трейсі Емін.

Саме сексуальність була одним з провідних мотивів художниці. В цьому є її особиста трагедія, яку вона намагається відрефлексувати все своє життя. Коли Трейсі було 13 років, її згвалтували. На певний період, ця подія відвернула її геть від чоловіків. Але згодом вона навпаки перестала цуратись їх і мала безліч коханців.

Гендерне мистецтво Трейсі Емін відображає її особистий досвід, травми та емоції, пов'язані з її статевою ідентичністю та жіночістю. Її мистецтво це певний автопортрет, в якому вона вивчає себе саму. У своїх роботах вона часто досліджує складні аспекти жіночої сексуальності, стереотипи статевої ролі, а також теми самоідентифікації та взаємодії із суспільством. у своїй творчості,

що робить її роботи вражаючими та емоційно зарядженими. Мисткиня змушує глядачів розглядати й обговорювати гендерні проблеми, а також викликає їхні власні рефлексії про сучасне суспільство і статеві стереотипи.

Луїза Буржуа – одна з найвпливовіших фігур у сучасному мистецтві, чия творчість значно вплинула на розвиток скульптури, інсталяційного мистецтва та фемінізму в мистецтві. Вона відома своїми психологічно насиченими роботами, що досліджують теми дитячих травм, жіночності, пам'яті та сімейних відносин.

Мисткиня прославилась своєю скульптурою «Маман» (*додаток 20*). Ця гігантська бронзова павучиха стала символом її творчості та глибоких тем, які вона досліджувала протягом свого життя. Вона є одною з найвідоміших робіт Буржуа та символізує материнство, захист і складні відносини з матір'ю. Назва «Маман» французькою мовою означає «мама». Ця робота є даниною пам'яті матері Буржуа, яка була ткалею. Як павук плете павутину, так і мати Луїзи займалася лагодженням старовинних гобеленів, що для Луїзи стало символом захисту і творчості. Також павук уособлює подвійність – він є і захисником, і хижаком. Скульптура символізує одночасно силу і вразливість, які характерні для материнства і жіночності. Мармурові яйця, заховані в черевці павука, підкреслюють тему захисту і турботи про потомство.

«Маман» Луїзи Буржуа є вражаючим прикладом того, як мистецтво може передавати складні емоційні та психологічні переживання. Її здатність поєднувати особисті спогади з універсальними символами робить цю скульптуру потужним засобом самовираження та рефлексії, що продовжує надихати і захоплювати аудиторію по всьому світу.

В зв'язку з тим, що ткацтво для мисткині мало велике значення в її творчості, Луїза використовувала тканини та інші текстильні матеріали, які були для неї символічно важливими. Вона створювала м'які скульптури та текстильні інсталяції, що часто нагадували анатомічні форми.

Буржуа експериментувала з різноманітними матеріалами, включаючи бронзу, мармур, латекс, текстиль та дерево. Її робота характеризується увагою

до деталей, текстури та форми, що дозволяє передати глибокі емоційні та психологічні стани.

Луїза Буржуа була новаторкою у використанні нових форм та матеріалів. Її здатність поєднувати скульптуру з інсталяцією створила нові можливості для художнього самовираження. Її роботи відкрили шлях для багатьох сучасних митців, які досліджують особисті та емоційні теми у своїй творчості.

Роботи Буржуа часто розглядають крізь призму фемінізму, оскільки вони досліджують питання жіночої ідентичності, сексуальності та ролі жінки в суспільстві. Її відвертість у вираженні особистих переживань і травм, пов'язаних з жіночим досвідом, стала важливим внеском у розвиток феміністського мистецтва. Буржуа активно боролася за визнання жінок-мисткинь, виступала проти гендерних стереотипів та упереджень у мистецтві. Вона стала натхненником для багатьох художниць, демонструючи, що особисті переживання можуть бути джерелом потужного художнього висловлювання.

Луїза Буржуа залишила глибокий слід у світі мистецтва завдяки своїм новаторським і глибоко особистим роботам. Її внесок у розвиток сучасного мистецтва та фемінізму важко переоцінити. Вона продовжує надихати нові покоління митців і мисткинь своїм безстрашним підходом до дослідження людської психології та досвіду.

II.5 Соціальні умови мистецтва в XXI столітті

Соціальні умови мистецтва в XXI столітті визначаються низкою факторів, які впливають на створення, поширення та сприйняття мистецьких творів.

Інтернет дозволив митцям з різних куточків світу демонструвати свої роботи широкій аудиторії, незалежно від місця проживання. Соціальні мережі стали платформами для самовираження, маркетингу та продажу мистецтва. Нові технології, такі як VR, AR та цифрові інструменти, розширили

можливості для створення нових форм мистецтва, включаючи цифрові картини, відеоігри, інтерактивні інсталяції тощо.

Завдяки глобалізації, митці мають змогу вивчати різні культури та традиції, що збагачує їхні роботи новими ідеями та стилями. Глобалізація сприяє організації міжнародних виставок, бієнале та художніх резиденцій, де митці можуть обмінюватися досвідом та надихатися різноманіттям.

Художники все частіше звертаються до соціально-політичних тем, таких як права людини, екологія, гендерна рівність, расова справедливість. Мистецтво стає засобом для привернення уваги до актуальних проблем та боротьби за зміни. Посилена увага до гендерної рівності та представництва меншин привела до ширшого визнання жінок-мисткинь та митців з різних етнічних груп.

Арт-ринок став великим бізнесом, де ціни на твори мистецтва можуть досягати мільйонів доларів. Це створює можливості, але також і виклики для митців, які прагнуть зберегти свою незалежність. Фонди, гранти, стипендії та інші форми фінансової підтримки стали важливими для митців, особливо для тих, хто працює поза комерційним мейнстримом. У багатьох країнах існують програми державної підтримки мистецтва, включаючи фінансування музеїв, галерей, театрів та інших культурних установ.

У деяких країнах митці стикаються з обмеженнями та цензурою, що впливає на їхню здатність вільно висловлювати свої ідеї.

Зростаюча увага до екологічних проблем призвела до розвитку напрямку екологічного мистецтва, яке звертає увагу на зміни клімату, забруднення та втрату біорізноманіття.

Зростаючий мультикультуралізм сприяє збагаченню мистецтва новими темами і підходами. Художники досліджують свої етнічні корені та культурну спадщину, інтегруючи традиційні мотиви і сучасні ідеї у свої роботи. Питання культурного привласнення і етичні аспекти використання культурних елементів стають важливими частинами мистецького дискурсу.

Зростання кількості мистецьких шкіл та програм по всьому світу сприяє розвитку нових талантів і надає молодим митцям необхідні знання та навички. Завдяки новітнім технологіям та ініціативам з підтримки культури, мистецтво стає доступнішим для ширшої аудиторії, включаючи людей з обмеженими можливостями.

Ці фактори разом формують сучасний мистецький ландшафт, де технології, соціальні зміни, економічні та політичні умови взаємодіють і впливають на те, як мистецтво створюється, поширюється і сприймається. Соціокультурні умови XXI століття створюють складний і динамічний контекст для розвитку мистецтва. Глобалізація, технологічні інновації, гендерні питання, соціальна та політична активність, економічні фактори, екологічні виклики, мультикультуралізм та інституціональні зміни впливають на те, як мистецтво створюється, сприймається і поширюється. Сучасне мистецтво відображає і реагує на ці умови, пропонуючи нові перспективи і виклики для майбутніх поколінь.

II.6 Тілесність, гендер і війна

Коли йдеться про тілесність у культурі, вона може набувати різноманітних виявів. Один із них - це використання тіла як способу виразу протесту чи передачі певного повідомлення. Це стає особливо актуальним в Україні під час війни, оскільки конфлікт прямо торкнувся тіл людей, як живих, так і мертвих.

Таким чином, тілесність відіграє важливу роль у творчих процесах мистецтва. Одна з провідних сучасних художниць, Марія Куліковська, активно використовує тілесність у своїх перформансах, привертаючи увагу до важливих проблем, які вона висвітлює у своїй творчості. Її перформанси завжди мають політичне забарвлення і відображають актуальні події через її емоційний стан. Марія Куліковська неодноразово проводила проекти в різних

країнах Європи, таких як Німеччина, Швеція, Швейцарія, Велика Британія та інші, де вона досліджувала тему війни за допомогою свого тіла.

Серед перформансів дуже відомим став «Омовіння / Lustration» (додаток 21), що відбувся 8 березня на Міжнародний жіночий день. За словами самої Куліковської, «Люстрація – це очищення, омовіння за допомогою жертвопринесення». Протягом 2 годин вона приймала ванну з крижаної води на сцені Мистецького Арсеналу, а поряд з нею у ванні знаходилась точна копія її тіла - клон. Вона власноруч змивала, зчищала, здирала мильну шкіру зі свого тіла, обтиралась, намилювалась, терлась всім своїм тілом об своє ж тіло, спостерігаючи за ліквідацією свого образу і образу жінки в патріархальному контексті. Перформанс «Омовіння / Lustration» став метафорою її висновків про крихкість тіла, життя та смерть, становище жінки та війну. Цей перформанс вона запланувала здійснити 88 разів до кінця свого життя і наразі вже відбувся чотири рази: у 2018 році у Києві в Мистецькому Арсеналі, для Vogue Ukraine, у Мюнхені в культурному парку Ebenbockhouse та наприкінці листопада 2020 року в «Щербенку Арт Центрі» у рамках персонального проекту «Від акції до перформативної скульптури».

Одним з найвідоміших проектів її стало акція «254» (додаток 22) 2014 року, коли мисткиня лежала вкрита прапором України на сходах Ермітажу в позі полеглої воїни. За цей вчинок влада РФ внесла її до списку заборонених митців. Назва перформансу «254» відповідає її номеру кримської переселенки після анексії Криму, оскільки сама художниця з Керчі. Пізніше цей перформанс повторювався в кількох містах світу. Цим вона привертає увагу світу до війни в Україні та до того, що ця війна не абстрактна, а реальна, відбувається прямо зараз у нашому світі, а «абстрактний полеглий воїн», якого вона зображує, є реальною людиною.

Тема російської агресії присутня у скульптурі «Складки часу / Складки пам'яті» (2016) (додаток 23), що була представлена Марією Куліковською у культурному просторі MOTT. Ці скульптури відтворюють зліпки тіла художниці зі склопластику та парафіну, які, наче просідають усюди навколо.

Цей твір передає емоції художниці, породжені постійними військовими діями та стражданням мирних людей у війні Росії проти України. Згідно з Мішелем Фуко, зовнішнє можна розглядати як живу матерію, що набуває форми та структури через рухи, складки та вигини, що виникають всередині. Аналогічно, складки на скульптурних роботах Марії Куліковської відтворюють вигини на поверхні тіла, форма якого змінюється залежно від зовнішніх факторів. Художниця глибоко переживала події, пов'язані з військовими конфліктами. Вона дуже сильно сприймала поранення та загибель людей, яких не знала особисто, і це викликало у неї особисте відчуття втрати. Через цей несвідомий страх фігури в проєкті «Складки часу / Складки пам'яті» дещо пошкоджені та покриті складками. Це візуалізація її страхів та емоцій

Усі ці три роботи глибоко переплетені з особистими враженнями авторки, викликаними війною в Україні. Її гендерна ідентичність відіграє важливу роль у створенні цих мистецьких творів. Вона представляється тут як ніжна, але міцна жінка, яка викликає події навколо себе і має за мету донести своє повідомлення до якомога більшої аудиторії.

Загалом, тілесність виявляється ключовим аспектом у роботах Марії Куліковської, яка часто експериментує з використанням тіла як основного засобу виразу. Вона використовує рухи, жести та вираз обличчя для передачі різноманітних емоцій та настроїв. Тіло стає виразним інструментом для спілкування з глядачами. У своїх перформансах Куліковська часто взаємодіє з іншими учасниками або об'єктами, використовуючи тілесність як спосіб комунікації та взаємодії. Вона використовує тіло для вираження складних повідомлень та метафор, а також для відображення ідей, становищ та концепцій. Свідомість власного тіла та фізична присутність в просторі є ключовими аспектами багатьох робіт Куліковської. Це дозволяє їй акцентувати увагу на тілесності як способі відчуття та сприйняття навколишнього середовища.

Крім того, створення мистецтва для Марії Куліковської є способом вивільнення важких емоційних та психологічних переживань. Вона ділиться ними з глядачами, тим самим роблячи їх співучасниками. Отже, тілесність в роботах цієї художниці відіграє важливу роль у створенні зв'язку з глядачами, вираженні емоцій та ідей, а також дослідженні складних тем та концепцій через мову тіла.

II.7 Тілесність, як спосіб дослідження

Марія Прошковська – відома українська художниця, яка прославилася своїми перформансами. Вона відзначається своєю сміливістю та експериментами у своїй творчості, в особливості у створенні перформансів.

Перформанс «Анорексія» (*додаток 24*), створений Марією Прошковською, є потужним виразом теми психологічних та фізичних боротьб жертв цього розладу харчування. Свій перформанс мисткиня розділила на три частини:

- «Гордість» – це невелика фотографічна виставка, яка намагається зрозуміти естетику анорексії та викликати питання про те, які справжні почуття викликають у глядачів ці зображення..
- «Сором» – це абстрактні твори, виконані у змішаній техніці, на сторінках чеської кулінарної книги з 1960 року. Кожен твір - це мовчазний крик, який візуалізує відносини з навколишнім світом і їжею через призму анорексії.
- «Гнів» – це перформанс, у якому жіночне тіло розглядається як матеріал для роздумів про сучасне розуміння жіночості і про те, чому поняття «бути голою» і «відчувати себе голою» може вже не мати такого великого значення.

При дослідженні природи анорексії, художниця не може залишити свої власні переживання осторонь, оскільки сама зазнала подібного розладу харчування і продовжує боротьбу з ним донині. Проте, проект не спрямований

на засудження, а на розуміння. Зважаючи на те, що близько 97% випадків анорексії стосується жінок та дівчат, як і в разі самої художниці, проект має виражено фемінінний характер. Це щире відображення багатьох жіночих досвідів, доповнене коментарями від самої художниці. Проект описує широкий спектр почуттів: від гордості і радості до гіркоти і розпачу, від самокатування до заздрості та сорому. Це свідчення про те, як жінки сприймають свою зовнішність у сучасному світі і як вони намагаються відповідати стандартам, щоб уникнути засудження власними думками.

У проекті мисткиня прагнула відобразити широкий спектр досвіду, який вона ділила з іншими людьми і сама пережила. Після вагітності вона почала займатися спортом і змінила свій раціон, але не змогла зупинитися на час. Також у віці 15 років Маша розпочала кар'єру в модельному бізнесі і працювала в ньому з перервами протягом більше десяти років. Вона працювала як модель на подіумі, багато років поспіль брала участь в Українському тижні моди та знімалася в рекламних кампаніях у різних країнах. Досвід моделінгу навчив її сприймати своє тіло як матеріал, який повинен відповідати певним стандартам. Їй пощастило мати підтримку чоловіка, що допомогло уникнути глибокого падіння. Часто анорексію важко виявити, оскільки дівчата приховують свої проблеми від близьких. Часто цей розлад починається з правильного харчування і занять спортом, але з часом порції їжі зменшуються до 500-700 калорій на день. Психологічні зміни також відбуваються, і здається, що будь-яка їжа може псувати фігуру та анулювати всі попередні зусилля. В Україні існує лише один приватний центр, де допомагають хворим на анорексію за західними протоколами. У державних клініках пацієнтам переважно призначають сильнодіючі препарати для зниження тривожності та стимулювання апетиту. Однак після лікування особа повертається до звичайного життя, і цикл боротьби за ідеальне тіло починається знову.

Каарі Упсон – це американська художниця, відома своєю експериментальною роботою в області скульптури, інсталяцій та малюнка. У

своїй творчості вона досліджує теми особистої ідентичності, психології та споглядання масової культури. Її роботи часто відображають та перетворюють повсякденні об'єкти та матеріали, створюючи загадкові інсталяції, які заохочують до рефлексії та інтроспекції. Упсон використовує різні медіа, включаючи скульптуру, малюнок, фотографію та відео, для вираження своїх ідей та концепцій. Інсталяція «Материнські ноги» (додаток 25) – стовбури дерев, за її задумом, має викликати у глядача асоціацію з дитячими роками, коли хотілося сховатися за мамині ноги. Але Каарі Упсон не ставить за мету викликати тільки позитивні емоції. Її робота нагадує і про матері-жертву та тягар відповідальності жінки, яка народила дитину. Багато хто бореться з почуттям, що вони повинні відповідати недосяжним вимогам і не можуть дозволити собі робити помилки.

Глядачам представиться можливість пережити інтенсивні емоції та пережити реалії боротьби з цим станом. Перформанс «Анорексія» може викликати глибоку співчуття та заохочення до співпраці в розумінні та підтримці людей, які стикаються з цим важким розладом.

II.8 Гендер і ЛГБТК+ мистецтво

Гендер і ЛГБТК+ мистецтво є важливою складовою сучасної культурної сцени і включає в себе різноманітні твори, які висловлюють гендерну ідентичність, сексуальну орієнтацію та вираження ідентичності та досвіду ЛГБТК+ спільноти. Таке мистецтво може включати в себе різні форми, такі як живопис, фотографія, скульптура, відеоінсталяції, перформанс і багато іншого.

Мистецтво може виступати як засіб боротьби за рівність та просування прав ЛГБТК+ спільноти, викриття та протистояння стереотипам і дискримінації. Окрім того, художники можуть використовувати свої роботи для висловлення своєї власної гендерної ідентичності та відобразити

різноманітність гендерних досвідів. Мистецтво, також, досліджує теми сексуальності, сексуальних орієнтацій та вираження сексуальної ідентичності.

Важливим є і створення безпечних просторів і спільнот. Мистецькі спільноти можуть служити місцями, де люди можуть виражати свою ідентичність та знайти підтримку та спільноту.

Дженні Савіль, відома своїми масштабними і потужними зображеннями людських тіл, також займає значне місце в обговореннях щодо ЛГБТК+ спільноти в сучасному мистецтві. Її роботи досліджують питання ідентичності, гендеру і сексуальності, що робить її важливою фігурою в контексті ЛГБТК+.

Савіль часто зображує тіла, які виходять за межі традиційних гендерних норм. Її роботи можуть включати інтерсекційні аспекти гендерної ідентичності, підкреслюючи спектр між чоловічим і жіночим, а також проблематизуючи саме поняття бінарного гендеру. Через свої роботи Савіль пропонує бачення людського тіла, яке не відповідає звичним гендерним категоріям, створюючи візуальне представлення небінарних ідентичностей.

Мисткиня зображує людські тіла з реалістичністю і відвертістю, що кидає виклик ідеалізованим уявленням про красу і сексуальність. Це відображає різноманітність людського досвіду і сприяє більш інклюзивному сприйняттю тілесності. Її роботи уникають традиційних сексуальних стереотипів і представляють тіла у всій їхній складності, що допомагає підвищити видимість ЛГБТК+ осіб.

«Passage» («Проходження») (додаток 26) (2004) це масштабне полотно, що зображує людське тіло у стані перехідності, розтягується і змінюється. Робота досліджує тему гендерної трансформації та ідентичності. Ця робота може бути інтерпретована як візуалізація трансгендерного досвіду, що відображає фізичну і психологічну трансформацію, з якою стикаються багато трансгендерних осіб. Робота є виразним прикладом її стилю і тем, які вона досліджує.

«Passage» є великомасштабною картиною, що дозволяє глядачам зануритися в деталі зображення і відчутти його фізичність. Савіль використовує масляні фарби на полотні, створюючи густі, багатошарові текстури, які підкреслюють об'ємність і масу тіла. На картині зображене тіло у незвичній позі, що передає відчуття руху і трансформації. Тіло здається розтягнутим, розмитим і перебуває у стані перехідності.

Її можна інтерпретувати як візуальну метафору трансгендерного досвіду. Тіло на картині ніби змінюється і перетворюється, відображаючи фізичну і психологічну трансформацію, яку переживають трансгендерні люди. Картина підкреслює складність і багатогранність людської ідентичності, кидаючи виклик бінарним уявленням про гендер.

«Passage» резонує з досвідом ЛГБТК+ спільноти, особливо трансгендерних осіб, які стикаються з фізичними і соціальними викликами під час своєї трансформації. Робота Савіль також вписується у феміністський контекст, оскільки вона досліджує і проблематизує традиційні уявлення про жіночність і тілесність.

Мисткиня відмовляється від ідеалізованих зображень тіла, притаманних класичному мистецтву, і зосереджується на реалістичних, іноді навіть гротескних аспектах людського тіла. Її роботи відзначаються вражаючим реалізмом, що підкреслює вразливість і складність людського досвіду.

«Passage» є важливим об'єктом дослідження у сферах гендерних і культурних досліджень, оскільки вона пропонує нові перспективи на тілесність і ідентичність. Робота Савіль включена в критичний дискурс про сучасне мистецтво і гендер, сприяючи розширенню уявлень про роль і місце жінок і ЛГБТК+ осіб у мистецтві.

Дана картина Дженні Савіль є важливою роботою, що продовжує її дослідження людського тіла, гендеру і ідентичності. Картина пропонує потужну візуальну метафору трансформації і перехідності, резонуючи з досвідом ЛГБТК+ спільноти і викликаючи важливі питання про гендерну ідентичність і тілесність. Завдяки своїй технічній майстерності і глибоким

темам, «Passage» залишається значущою і впливовою роботою у сучасному мистецтві.

Багато інших робіт Савіль також розширюють уявлення про людське тіло і гендерну ідентичність, зображуючи тіла в незвичних ракурсах, формах і контекстах. Вони можуть включати аспекти трансформації, які резонують з досвідом ЛГБТК+ спільноти.

Савіль є однією з художниць, яка сприяє підвищенню обізнаності про різноманітність людських тіл і ідентичностей. Її роботи надають голос маргіналізованим спільнотам і сприяють більшому прийняттю та розумінню ЛГБТК+ осіб. Внесок Савіль в сучасне мистецтво можна розглядати в контексті феміністського та квір-арту, де вона виступає проти традиційних норм і сприяє інклюзивності.

Її роботи досліджуються в академічних колах і виставляються в провідних музеях і галереях, що сприяє ширшому визнанню проблем, пов'язаних з гендером і сексуальністю. Савіль допомагає створювати простір для більш інклюзивного мистецтва, яке визнає і відзначає різноманітність людського досвіду.

Дженні Савіль займає важливе місце у сучасному мистецтві, впливаючи на обговорення питань гендерної ідентичності та сексуальності. Її роботи сприяють видимості та прийняттю ЛГБТК+ спільноти, пропонуючи нові перспективи на тіло і ідентичність. Вона продовжує бути важливою фігурою в контексті феміністського та квір-арту, сприяючи більш інклюзивному та справедливому мистецькому середовищу.

Мікалене Томас – американська художниця, відома своїми витонченими і експресивними портретами, які часто відображають жіночу красу, силу і індивідуальність. Її роботи використовують широкий спектр медіа, включаючи фотографію, пігменти, тканини та колажі, для створення вражаючих і виразних композицій. Тематика її творчості часто зосереджена на афроамериканській культурі, гендерній ідентичності та сексуальності.

Творчість Мікалене Томас відзначається яскравими кольорами, візуальною насиченістю і силою виразності.

Томас відома своїми витонченими комбінованими картинами, що складаються зі страз, акрилу та емалі, які представляють «складне бачення того, що означає бути жінкою, і розширюють загальні визначення краси». Стрази слугують додатковим шаром значення та метафорою штучності. Вони підкреслюють певні елементи кожної картини, водночас тонко протиставляючи наші уявлення про те, що є жіночим і що визначає жінку, зокрема чорних жінок. Томас і куратори її робіт бачать статус Томас як темношкірої лесбійки як частину того, що відрізняє її погляд від погляду білих чоловіків-митців в історії.

Суб'єкти Томас – практично завжди кольорові жінки; засіб для зображення та розширення прав і можливостей жінок і відзначення їхньої культури та краси, інколи шляхом включення їх у культові західні картини. Будучи членом і натхненним рухом Post-Black Art, Томас переосмислює уявлення про расу, стать і сексуальність. Фома стирає різницю між об'єктом і суб'єктом, конкретним і абстрактним, реальним і уявним. Її сюжети часто дивляться прямо на глядача, кидаючи виклик домінуванню чоловічого погляду в мистецтві. Це наполегливе зображення вказує на те, що моделі почуваються невимушено у власній шкурі, таким чином кидаючи виклик стереотипу мовчазної та неповноцінної жінки, об'єктивованої поглядом глядача. Крім того, на перший погляд незначні рішення (наприклад, не поправляти волосся фігур) мають важливий ефект, заохочуючи кольорових жінок приймати себе такими, якими вони є, і не відповідати певній ідеології краси, нав'язаній суспільством.

Роботи Томас також вирізняються тим, що на перший план виділяють квір-ідентичність; вона дивна кольорова жінка, яка представляє кольорових жінок у спосіб, який підкреслює їх свободу волі та еротичну красу. Підкреслюючи вражаючу присутність і чуттєвість жінок разом із їхніми наполегливими поглядами, Томас надає цим суб'єктам сили, представляючи

їх стійкими, приголомшливими жінками, які привертають увагу глядача. Сидячі мають контроль і силу погляду, і коли цей обмін відбувається між жінками, він руйнує традиційне домінування чоловічого погляду в мистецтві та візуальній культурі.

Квір-ідентичність Томас висвітлюється, наприклад, у її живописі та друкованому виданні під назвою *Sleep: Deux femmes noires (додаток 27)*, де ми бачимо два жіночі тіла, переплетені в обіймах, на дивані, таким чином підкреслюючи для її аудиторії жіночність, краса і сексуальність закоханих жінок. *Sleep: Deux Femmes Noires* спершу виникло на основі невеликого колажу, який Томас використала як основу як для принту, так і для створення великого полотна з такою ж назвою. Ця картина зайняла важливе місце на її особистій виставці «Походження Всесвіту». Відома мандрівна виставка, організована Художнім музеєм Санта-Моніки, відбулася в Бруклінському музеї на початку цього року. Назва «Сон» не лише посилається на картину «*Le Sommeil*» Гюстава Курбе 1866 року з еротичною тематикою, але й відтворює внутрішню сцену, де лежать оголені фігури на тлі колажованого пейзажу з яскравими кольорами і візерунками. Робота вражає своєю оригінальністю та силою, а також вказує на вплив таких художників, як Ромаро Бірден та Девід Хокні. Томас майстерно поєднує теми чорношкірої жіночої краси, влади та сексуальності в класичних жанрах портрету та пейзажу, створюючи вражаючі твори мистецтва.

ЛГБТК+ мистецтво часто провокує, викликає обурення або незручність, примушуючи глядачів переосмислити свої уявлення про гендер, сексуальність та ідентичність. Цим воно спонукає до дій та роздумів над актуальними темами питання. Тож, гендерне і ЛГБТК+ мистецтво відіграє важливу роль у сприянні включеності, розумінні та заохоченні відкритих діалогів про різноманітність людських досвідів і ідентичностей.

II.9 Висновок розділу

У мистецтві ХХ століття прояв гендеру в роботах художниць відображається через різноманітні аспекти, включаючи теми, стилі, техніки та способи представлення. Багато художниць ХХ століття обирають теми, пов'язані зі сферою приватного життя та інтимними моментами, такими як сімейні сцени, портрети жінок та дітей, внутрішні пейзажі тощо.

В багатьох випадках, художниці використовували подібні стилі та техніки, що і чоловіки-художники свого часу, однак вони також активно експериментували з новими техніками та підходами. У багатьох випадках, роботи жіночих художниць відображали їхнє власне бачення світу, їхні унікальні переживання та досвід. Це може бути виявлено через вибір сюжетів, обраний стиль малювання, або навіть через спосіб відображення власного образу у портретах. Наприклад, Джуді Чикаго використовувала нестандартні матеріали та форми для створення своїх абстрактних та експресіоністських творів.

У цілому, хоча жіночі художниці ХХ століття часто мали обмежені можливості порівняно з чоловіками у світі мистецтва, вони продовжували активно впливати на культурний ландшафт того часу і залишали за собою значний слід у мистецькій спадщині.

Починаючи з 1970-х років, жінки почали активно досліджувати безмежний світ мистецтва, ставлячи себе у контрасті до чоловіків. Цей період співпав з сексуальною революцією та боротьбою проти сегрегації у США, а також з формуванням другої хвилі фемінізму, яка визнала мистецтво як важливу сферу для вираження своїх ідеалів. Часто відбувалось через шокову терапію, використовуючи образність мистецтва. Ця тенденція продовжується, і сучасні художниці продовжують епатувати, провокувати та збуджувати емоції, зосереджуючись на потребах жінки як в середині, так і ззовні.

Окрім феміністичних мотивів, в мистецтві цього періоду, також, прослідковується і рефлексія власного досвіду та життєвих переживань. Художниці Яйої Кусама та Трейсі Емін використовували своє мистецтво, як терапію та прийняття самих себе та своїх психологічних станів.

У мистецтві ХХІ століття прояв гендеру в роботах художниць може бути виявлений через різноманітні аспекти. Наприклад, художниці сьогодення активно використовують свої роботи для висловлення різних аспектів гендерної ідентичності, включаючи трансгендерність, невизначеність гендера та інші форми гендерної різноманітності. Вони досліджують питання та стереотипи, пов'язані з гендером, та створюють роботи, які викликають розмову про ці теми.

Багато художниць використовують свої твори для висловлення феміністичних поглядів та боротьби за гендерну рівність. Вони створюють роботи, які висвітлюють проблеми жіночого досвіду, боротьби зі стереотипами, сексизмом та насильством щодо жінок.

Так, багато художниць активно беруть участь у боротьбі за права ЛГБТК+ осіб через свої творчість та громадську діяльність. Вони використовують мистецтво як засіб висловлення та обговорення питань гендерної рівності, сексуальної орієнтації та ідентичності. Їхні роботи можуть відображати різноманітні аспекти ЛГБТК+ життя, включаючи боротьбу за права, стереотипи, дискримінацію та пошук ідентичності. Таким чином, вони створюють простір для діалогу, розуміння та підтримки гей, лесбійської, бісексуальної, трансгендерної та інших осіб, що належать до різних сексуальних та гендерних меншин.

Сучасні художниці активно експериментують з представленням тіла в своїх роботах. Вони можуть використовувати тіло як засіб виразності, або, навпаки, використовувати його для підкреслення проблем тіла, сексуальності та краси.

В сучасному світі не обійтись без використання нових медіа та технологій. Художниці ХХІ століття використовують сучасні медіа та технології, такі як цифрове мистецтво, відеоінсталяції та інтерактивні роботи, щоб виразити свої ідеї про гендер та сучасність.

У цілому, сучасні художниці використовують свої роботи, щоб висловити свої думки та переживання про гендерні питання, сприяти розмові про ці теми та сприяти розширенню горизонтів мистецтва.

ВИСНОВКИ

У роботі було прослідковано, як гендерно ангажовані стратегії художниць вплинули на розвиток творчості жінки-мисткині і її сприйняття суспільством від осуду, заборони на навчання живопису та неможливість побудови кар'єри художниці до нормалізації жіночого мистецтва в будь-яких його проявах і навіть якісно нові його можливості.

Було виділено найбільш яскравих представниць гендерного мистецтва обраного періоду: Бертю Морізо, Тамару де Лемпицьку, Герту Вегенер, Фріду Кало, Марину Абрамович, Марію Куліковську, Марію Прошковську та інших. Також було проаналізовано творчість обраних мисткинь і визначено їх вплив на розвиток жіночого мистецтва. Усі названі в роботі мисткині зробили величезний внесок в розвиток статусу жінки на мистецькій арені. В їхніх роботах неодмінно прослідковуються гендерно ангажовані стратегії, завдяки яким їхні твори стали вагомими для мистецького світу. Причини цього явища є різними: шок, тиск на болісні для певного кола суспільства питання, відвертість, що привертала до себе увагу або незвичне та оригінальне виконання мистецького твору.

У роботі також проаналізовано соціокультурні умови, їх взаємозв'язок з жіночим мистецтвом та вплив фемінізму на творчість художниць. За ними становище жінки завжди вимагало певних позицій. Якщо раніше цією позицією була «друга роль» та тінь чоловіка, то з початком руху фемінізму ця позиція почала мінятись на самостійну. Відтак, прояв гендеру в мистецтві чи й не єдине, що мало акцентну роль на самостійній персоні жінки, як повноцінного громадянина суспільства та так само повноцінного актора мистецтва.

Проаналізовано творчість сучасних художниць України та світу, зокрема прояви тілесного в їхньому мистецтві. Серед авторок: М. Куліковська, М. Прошковська, Дж. Савіль та М. Томас. Їхню сучасну творчість важливо порівнювати з творчістю мисткинь до постмодерної епохи,

адже саме сучасні художниці найбільш вільно почувають себе в мистецькому колі, ніж будь-коли до цього. І хоча у сучасного суспільства ще залишилось багато проблем пов'язаних з жіночими правами, але все-таки, той факт, що зараз жінка має набагато більше прав ніж колись, дає нам розуміння, що феміністичні рухи мали великий успіх. Це так само сильно відображається і в питанні свободи самовиразу мисткинь.

Також, важливим у межах даного дослідження було питання, чому в історії мистецтва так мало визнаних великих художниць-жінок. Воно вимагає розгляду безлічі факторів, включаючи соціальні, культурні та інституційні перешкоди. Спостерігаємо, що протягом багатьох століть жінки були обмежені у своїх правах та можливостях. Патріархальні структури суспільства диктували, що роль жінок обмежується домашніми обов'язками та турботою про сім'ю. Освіта та професійний розвиток для жінок були доступні в обмеженій мірі, що ускладнювало їм можливість займатися мистецтвом на професійному рівні.

До кінця XIX-го та початку XX-го століття жінки практично не мали доступу до художньої освіти. Академії та школи мистецтв часто не приймали жінок, а ті, які все ж наважувалися вчитися, стикалися з дискримінацією та упередженістю. Навіть якщо жінка здобувала художню освіту, їй було складно знайти наставників, замовлення та виставкові можливості, які були доступні чоловікам.

Історія мистецтва, як і багато інших галузей знань, писалася чоловіками і для чоловіків. Жінки-художниці, які все ж таки змогли пробитися через соціальні та освітні бар'єри, часто не визнавалися і не включалися до канону великих художників. Їхні роботи не купувалися музеями, не виставлялися в галереях і не досліджувалися мистецтвознавцями. Вони стикалися з дискримінацією та на ринку мистецтва. Їхні роботи оцінювалися нижче, ніж роботи їхніх колег-чоловіків, і вони не отримували таких же значних комісій чи заступництва. Ця фінансова нерівність також перешкоджала їхньому професійному розвитку та видимості.

У суспільстві існували стійкі стереотипи про те, що мистецтво – це чоловіча професія, і що жінки не можуть бути настільки ж талановиті чи креативні, як чоловіки. Ці упереджені погляди посилювали дискримінацію та зменшували шанси жінок на визнання. Незважаючи на всі ці перешкоди, деякі жінки-художниці змогли досягти успіху та визнання. Наприклад, такі постаті, як Фріда Кало, Джорджія О'Кіф, Марина Абрамович та інші, стали визнаними іконами у світі мистецтва. Їхні успіхи були результатом як особистого таланту, так і боротьби за свої права та визнання.

Останні десятиліття ми спостерігаємо значні зміни. Рухи за гендерну рівність та феміністські ініціативи, такі як Guerrilla Girls, відіграли важливу роль у підвищенні поінформованості про гендерну дискримінацію у мистецтві та просуванні жінок-художниць. Сучасні музеї та галереї все частіше включають роботи жінок у свої колекції та виставки, що допомагає виправити історичні несправедливості.

Отже, питання, історії художниць-жінок, є відображенням ширших соціальних, культурних та інституційних проблем, пов'язаних з гендерною дискримінацією. Однак сьогоднішні зусилля зі визнання та просування жінок у мистецтві вселяють надію на справедливіше майбутнє, де таланти оцінюватимуться незалежно від гендеру.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Абрамович М. Пройти крізь стіни : книга. Київ : Фамільна друкарня huss, 2018. 384 с.
2. Годенко-Наконечна О. П. Жінка як суб'єкт і об'єкт мистецтва: гендерний вимір. // Основи теорії гендеру: юридичні, політологічні, філософські, педагогічні, лінгвістичні та культурологічні засади: монографія / кол. авт.; ред. Л. Р. Наливайко, І. О. Грицай. К.: «Хай-Тек Прес», 2018. С. 312–346.
3. Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней книга. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. 320 с.
4. Гомперц В. Поглянь, що ти пропустив. Нові способи бачити світ крізь мистецтво : книга. Київ Фамільна друкарня huss, 2024. 271 с.
5. де Корнанз Ж. Фріда Кало. Безжальна врода : книга. Київ : Нора-друк, 2016. 192 с.
6. Демпсі А. Сучасне мистецтво : книга. Київ : Bookchef, 2021. 176 с.
7. Жеребкина И. Женщины и искусство: политики репрезентации / Ирина Жеребкина // Введение в гендерные исследования. Учебное пособие / Ирина Жеребкина. – Харьков: Харьковский центр гендерных исследований, 2001. – С. 465–492.
8. Квін Б. Неймовірні. П'ятнадцять жінок, які творили мистецтво та історію : книга. Київ : Фамільна друкарня huss, 2018. 256 с.
9. Мельник Т. Проблематика жіночої образності у творчості марії куліковської. // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2020. – №34. – С. 18–22.
10. Томпсон Д. Как продать за \$12 миллионов чучело акулы. Скандальная правда о современном искусстве и аукционных домах : книга. СПб : Азбука-Аттикус, 2017. 440 с.
11. Фостер Х. Искусство с 1900 года : книга. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.

12. Ходж А. Н. Історія мистецтва : книга. Харків: Фактор, 2012. 208 с.
13. Ходж С. Современное искусство в деталях: почему пятилетнему ребёнку не под силу сделать подобное : книга. Москва : Мagma, 2014. 224 с.
14. Чепелик О. Арт+фемінізм 2020: український і світовий контексти. *Мистецтвознавство України*. 2020. № 20. С. 96–113.
15. Чешир Л. Ключові події в мистецтві : книга. Київ : Book Chef, 2021. 176 с.
16. Butler C., Schwartz A. Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art. NY: MoMA, 2010. 512 p.
17. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 2011. 272 p.
18. Broude N. The power of feminist art: emergence, impact and triumph of the American feminist art movement / N. Broude, M. Garrard. – New York: Abrams, 1994. – 440 p.
19. Chadwick W. Women, Art, and Society : книга. New York : Thames & Hudson, 2012. 536 с.
20. Claridge L. Tamara de Lempicka: A Life of Deco and Decadence : книга. New York : Clarkson Potter, 1999. 448 с.
21. Freeland C. Gender, genius, and Guerrilla Girls. // Freeland C. But Is It Art? An Introduction to Art Theory. Oxford University Press, 2021. PP. 122–147.
22. Gosling L. Art of Feminism: Images that Shaped the Fight for Equality, 1857-2017 : книга. San Francisco : Chronicle Books, 2018. 272 с.
23. Greer G. The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work : книга. London, New York : Tauris Parke Paperbacks, 2001. 373 с.
24. Hayden H. Frida: A Biography of Frida Kahlo : книга. New York : Harper Perennial, 2002. 528 с.
25. Heartney E. After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art : книга. Munich : Prestel, 2013. 352 с.
26. Kusama Y. Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama : книга. London : Tate Publishing, 2013. 240 с.

27. McKenzie L. Women in unity: re-imagining the female body in art / Laurel McKenzie. // ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics. – 2016. – №15. – Pp. 123–141.
28. Neret G. De Lempicka : книга. Cologne : Taschen, 2000. 80 с.
29. Nochlin L. Why are there no great women artists? *Aesthetics*. Routledge, 2017. P. 46–51.
30. Parker R. . Old Mistresses: Women, Art and Ideology : книга. London : Bloomsbury Academic, 2020. 256 с.
31. Reckitt H. Art and Feminism : книга. New York : Phaidon Press, 2001. 304 с.
32. Reilly M. Women Artists: The Linda Nochlin Reader : книга. New York : Thames & Hudson, 2015. 472 с.
33. Robinson H. (Ed.) Feminism – art – theory: an anthology 1968 – 2000 / H. Robinson. – Malden: Blackwell Publishing, 2001. – 440 p.
34. The Guerrilla Girls. The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art. книга. London : Penguin Books, 1998. 96 с.

ДЖЕРЕЛА

35. Арт-проект Марії Куліковської для «Мистецького арсеналу». URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavky/podia/perfomans-mariyi-kulykovskoyi-omovinnya-lustration/> (дата звернення: 07.05.2024).
36. Інтерв'ю з Марією Куліковською від «Громадського». URL: <https://hromadske.ua/posts/nepriyemno-koli-govoryat-u-vas-krimska-reyestraciya-tomu-vi-ne-rezydentka-ukrayini-hudozhnicya-mariya-kulikovska> (дата звернення: 08.05.2024).
37. Про Марію Куліковську від Щербенко Арт центру. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/artists/marija-kulikovska/> (дата звернення: 07.05.2024).
38. Про Марію Прошковську від Щербенко Арт центру. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/publications/marija-proshkovska/marija-proshkovska-z-boku-cheskoi-art-sceni-ie-interes-do-ukrainskih-mitciv/> (дата звернення: 07.05.2024).
39. Сайт художниці Марії Куліковської «Maria Kulikovska». URL: <https://www.mariakulikovska.net/> (дата звернення: 07.05.2024).
40. Феміністичне мистецтво : веб-сайт. URL: https://ukrayinska.libretexts.org/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%96%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%96_%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B8/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE/%D0%A1%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0_%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%97_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0%3A_1400_%D1%80.%D0%B4%D0%BE_%D0%A5%D0%A5%D0%86_%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F_(Gustlin_%D1%96_Gustlin)/07%3A_%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D1%81%D0%B2%D1%96%

[D1%82%D1%83_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0_\(1970-1999\)/7.06%3A_%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_\(1970-2000\)](#)

(дата звернення: 20.04.2024).

41. Les délassements de l'Éros : веб-сайт. URL: <https://honesterotica.com/portfolios/243> (дата звернення: 30.10.2023).

42. The Female Impressionists – A Study in a Gendered Art : веб-сайт. URL: <https://www.coursesidekick.com/finance/708197> (дата звернення: 28.10.2023).

43. Про Джуді Чикаго в онлайн журналі Artforum : веб-сайт. URL: <https://www.artforum.com/events/judy-chicago-4-207689/> (дата звернення: 16.05.2024).

44. Про Джуді Чикаго в онлайн журналі Financial Times : веб-сайт. URL: <https://www.ft.com/content/3c7d6e36-2f34-11e2-b88b-00144feabdc0> (дата звернення: 16.05.2024).

45. Barbara Kruger – Your body is a battleground : веб-сайт. URL: <https://publicdelivery.org/barbara-kruger-battleground/> (дата звернення: 18.05.2024).

46. Feminism & Feminist Art, The Art History Archive. URL: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/> (дата звернення: 16.05.2024).

ДОДАТКИ

Додаток 1

Ежен Делакруа (1798–1863)

Свобода, що веде народ. 1830 р.

Полотно, олія.

260 × 325 см.

Лувр, Париж, Франція.



Додаток 2

Лаура Найт (1877-1970)

Автопортрет оголеною. 1913 р.

Полотно, олія.

152,4 см × 127,6 см.

Національна портретна галерея. Лондон. Велика Британія.



Додаток 3

Герда Вегенер (1886-1940)

Ілюстрація до еротичної книги Les Délassés De L'Éros. 1925 р.

Ілюстрація в книзі.



Додаток 4

Герда Вегенер (1886-1940)

Портрет Лілі Елбе. 1928 р.

Полотно, акварель.

76.2 × 53.8 см.

«Інститут сексології», Wellcome Collection, Лондон, Велика Британія.



Додаток 5

Тамара Лемпицька (1898-1980)

Автопортрет в зеленому Бугатті. 1928 р.

Полотно, олія.

35 см × 27 см.

Приватна колекція. Швейцарія.



Додаток 6

Фріда Кало (1907-1954)

Дві Фріди. 1939 р.

Полотно, олія.

173,5 × 173 см.

Музей сучасного мистецтва, Мехіко, Мексика.



Додаток 7

Йоко Оно (1933-наш час)

Відріж шматок. 1964 р.

Перформанс. Токіо, Японія



Додаток 8

Абрамович Марина (1946 – наш час)

Ритм 0. 1974 р.

Перформанс. Неаполь, Італія.



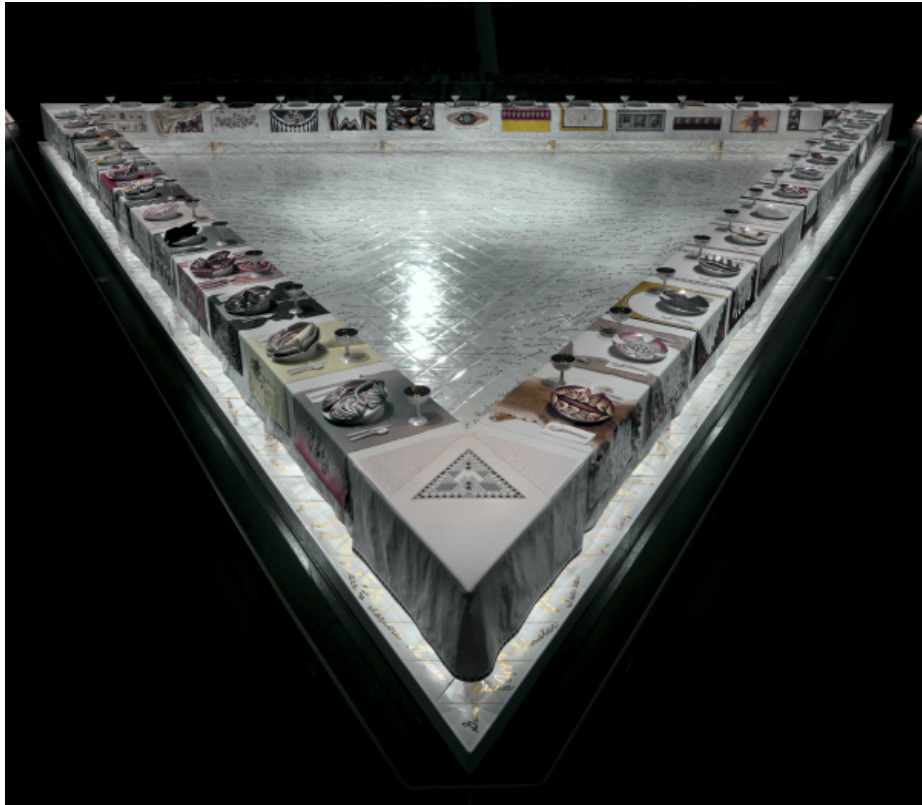
Додаток 9

Чикаго Джуді (1939-наш час).

Звана вечеря (Поверх спадщини). 1974–1979 р.

Текстиль, порцеляна, інші матеріали. 14,63 × 14,63 м.

Бруклінський музей, Нью-Йорк.



Додаток 10

Джуді Чикаго (1939-наш час), Міріам Шапіро (1923-2015).
Womanhouse. 30 січ. 1972 р. – 28 лют. 1972 р.. Арт-проект.
Голлівуд, Лос-Анджелес, Каліфорнія, США



Додаток 11

Крюгер Б. (1945 р. – наш час).

Your Body is a Battleground. 1989 р.

Фотографічний шовкотрафарет на вінілі. 284,5 × 284,5 см.

Санта-Моніка, Лос-Анджелес, США.



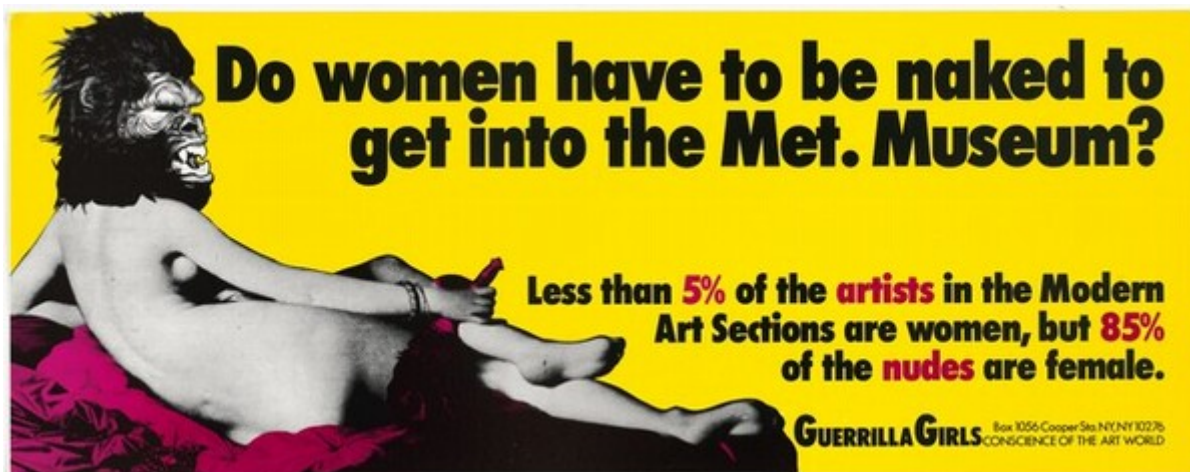
Додаток 12

Guerrilla Girls (1985 р. – наш час).

Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum? 1989 р.

Літографія. 27,9 × 71,1 см.

Метрополітен-музей, Нью-Йорк, США.



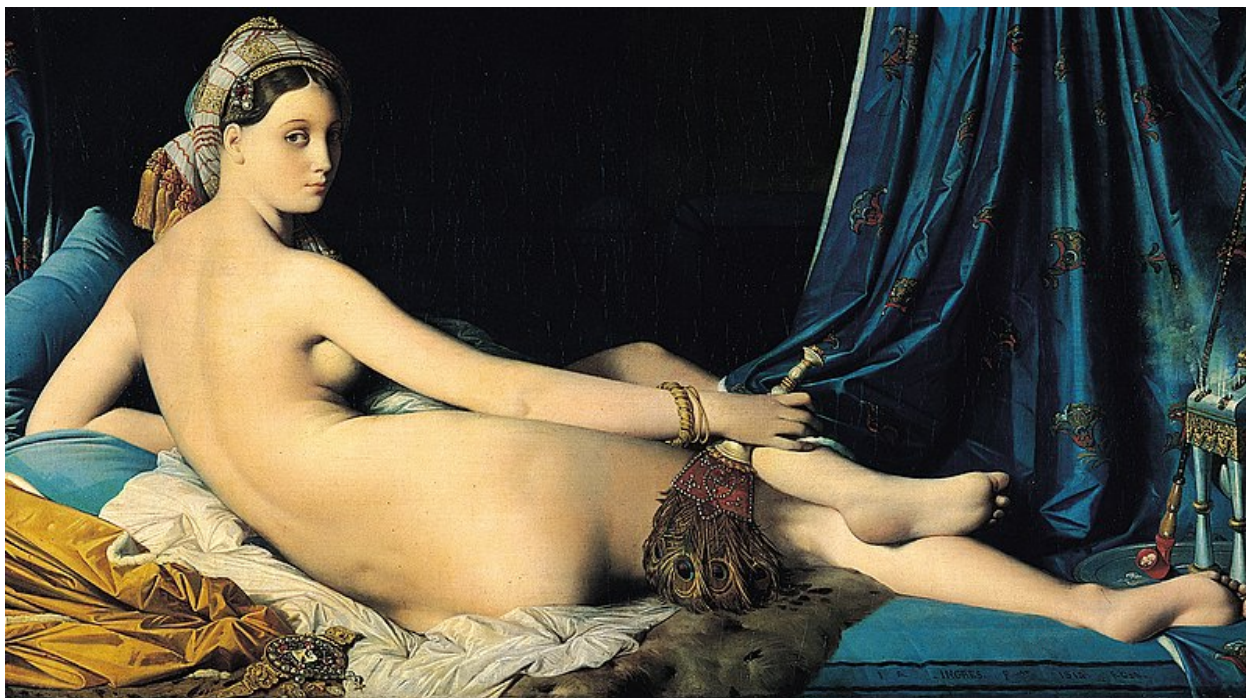
Додаток 13

Енгр Жан-Огюст-Домінік (1780 – 1867 рр.).

Велика одаліска. 1814 р.

Полотно, олія. 91 × 162 см.

Лувр, Париж, Франція.



Додаток 14

Яойї Кусама (1929 р.н.)

Oven-Rain. 1963 р.

Фарба, полотно, бавовна, сталь, дерево.

24 × 47 × 61 см.

Приватна колекція.



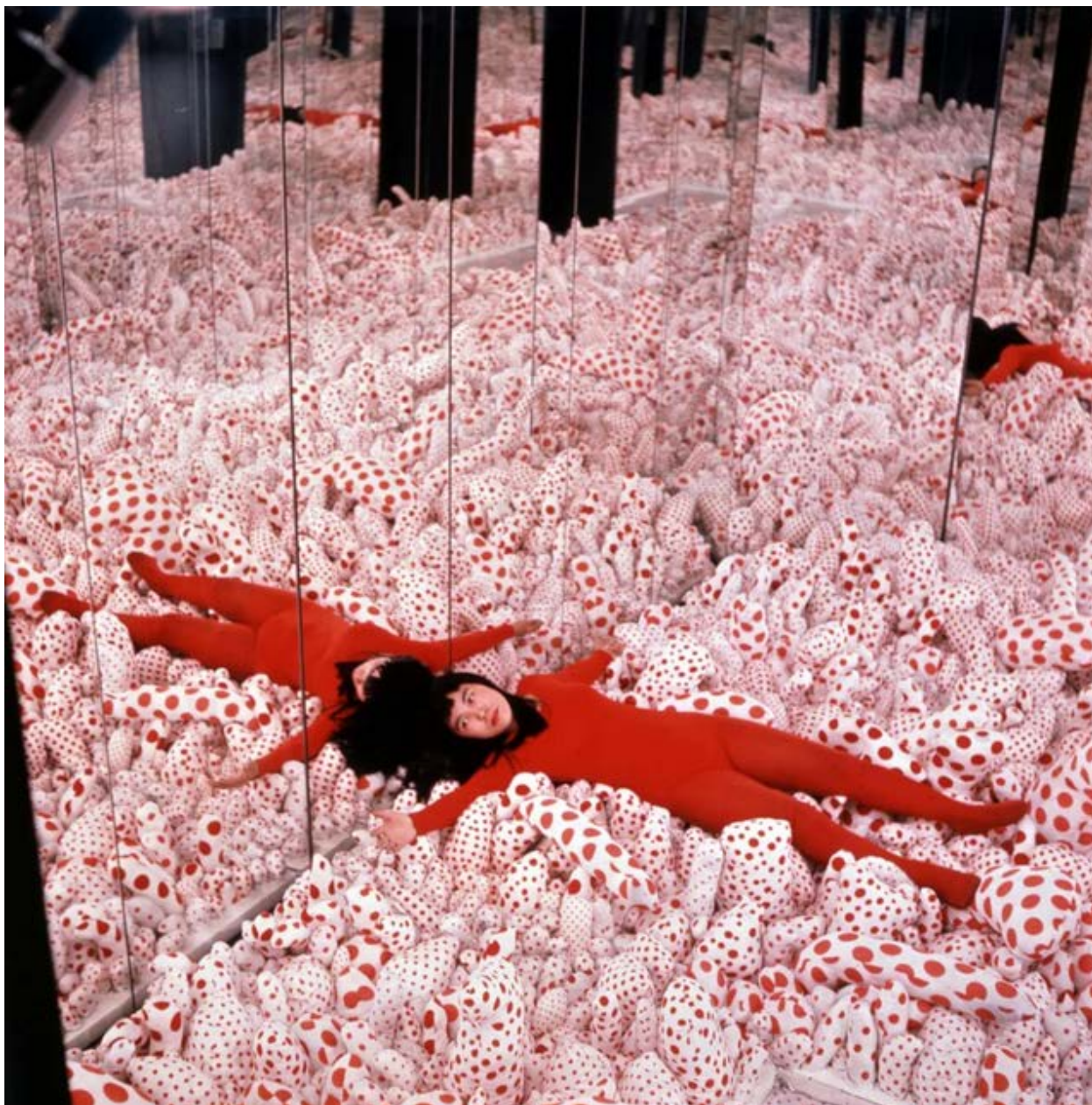
Додаток 15

Яойї Кусама (1929 р.н.)

Дзеркальна кімната нескінченності – Фалічне поле. 1965 р.

Набивна бавовна, дошка, дзеркала.

Інсталяція. Галерея Каstellан, Нью-Йорк, США.



Додаток 16

Трейсі Емін (1963 р.н.)

Моє ліжко. 1998 р.

Матрац, білизна, подушки, предмети.

79 × 211 × 234 см.

Галерея Саачті, Лондон, Велика Британія.



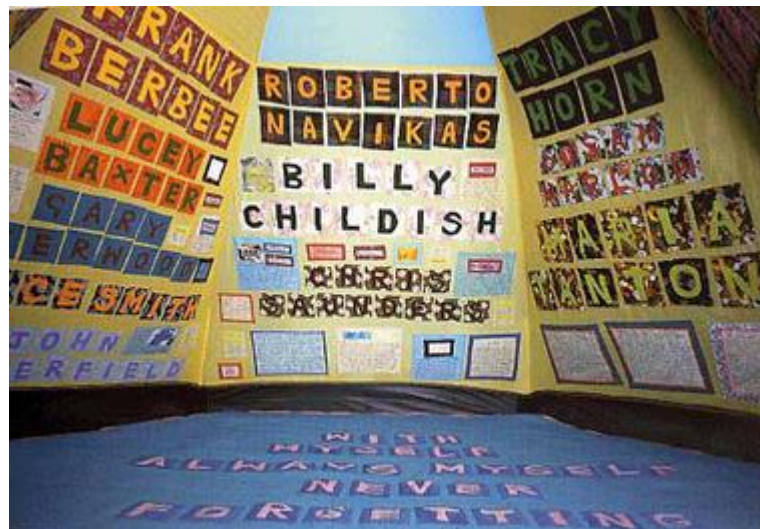
Додаток 17

Трейсі Емін (1963 – наш час)

Усі з ким я коли-небудь спала з 1963 по 1995 рік. 1995 р.

Палатка, вишивка.

Знищена при пожежі на художньому складі у 2004 році, Лондон, Велика Британія.



Додаток 18

Ежен Делакруа (1798–1863)

Неохайна постіль. бл. 1824-1828 рр.

Акварельний папір, акварель.

Лувр, Париж, Франція.



Додаток 19

Роберт Раушенберг (1925–2008)

Ліжко. 1955 р.

Полотно, олія, олівець, знайдені предмети.

МоМА, Нью Йорк, США.



Додаток 20

Буржуа Л. (1911 – 2010 рр.).

Маман. 1990 р.

Бронза, мармур, нержавіюча сталь. Розміри 9,2 м.

Музей Соломона Гуггенхайма, Більбао, Іспанія.

Національна галерея Канади, Отава, Канада.



Додаток 21

Куліковська Марія (1988 р.н.)

Омовіння \ Lustration. 8 березня 2018 р.

Перформанс. Мистецький арсенал, Київ.



Додаток 22

Куліковська Марія (1988 р.н.)

254. 8 березня 2022 р.

Перформанс. Neue National Galerie, Берлін, Німеччина.



Додаток 23

Куліковська Марія (1988 р.н.)

Складки часу / Складки пам'яті. 2016 р.

Скловолокно, смола, віск.

Ноги 40 x 64 см.

Гараж 33. Галерея-Сховище, Київ, Україна



Додаток 24

Прошковська Марія (1986 р.н.)

Анорексія. 2018 р.

Перформанс. «FUTURA project», Прага, Чехія.



Додаток 25

Каарі Упсон (1970 – 2021)

Материнські ноги. 2020 р.

Деревина.

Інсталяція. Мангайм, Німеччина.



Додаток 26

Савіль Дж. (1970 р. – наш час).

Passage. 2004-2005 рр.

Полотно, олія. 336,5×290 см.

Приватна колекція.



Додаток 27

Мікалене Томас (1971 р.н.)

Sleep: Deux femmes noires. 2012-2013 рр.

Колаж у змішаній техніці: дерев'яна дошка, трафаретний і цифровий друк.

97,8 × 204,5 см.

