

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

Курсова робота
освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр
на тему: «**ДАДАЇСТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ АРТ-ФЕМІНІЗМУ**»

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

Наукова керівниця:
Павліченко Надія Валеріївна
ст. викл., канд.. культурології

Київ 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. РОЗВИТОК ДАДАЇЗМУ ТА АРТ-ФЕМІНІЗМУ	6
1.1 Суспільні перетворення XX століття та мистецтво авангарду.....	6
1.2 Дадаїзм як досліджувана мистецька течія: ключові ідеї та розвиток	10
1.3 Жінки в дада: роль та репрезентація	14
1.4 Арт-фемінізм. Передумови, ідеї та розвиток напрямку	17
РОЗДІЛ II: СПІЛЬНІ ТЕМИ, МЕДІУМИ ТА ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ	23
2.1 Визначення ключових для напрямів технік та тем	23
2.2 Розгляд використання спільних для напрямів технік.....	25
2.3 Розгляд використання спільних для напрямів тем.....	35
ВИСНОВКИ	44
БІБЛІОГРАФІЯ.....	47
ДЖЕРЕЛА	49
ДОДАТКИ	52

ВСТУП

Актуальність роботи. Без дадаїзму нині було би складно уявити все сучасне мистецтво. Його особливості, якими, зокрема, є переважання творчої дії над її результатом, зміна ролі митця на творця унікальних концепцій, і отже зміна самого мистецтва, та залучення нових технік – вплинули на розвиток різних мистецьких напрямів. У науковій традиції досліджено зв'язки дадаїзму та концептуалізму та дадаїзму й акціонізму. Мало уваги, натомість, приділено зв'язкам дадаїзму та феміністського мистецтва. Арт-фемінізм (феміністське мистецтво) залучає подібні медіуми та техніки, схожість ми також помічаємо й у ключових темах та цілях дадаїзму та арт-фемінізму, якими постають критика соціальної структури та переосмислення мистецької традиції. Як дадаїзм, так і арт-фемінізм розвивалися в часи великих суспільних змін та реагували на них засобами мистецтва. У обох напрямках перетворень зазнає й роль митця: дадаїзм дає змогу митцеві стати творцем концепцій, чим змінює його сталу роль виробника мистецьких творів, а арт-фемінізм досліджує міф навколо Великих митців та сприяє змінам та покращенню становища жінок-мисткинь. У подібності ролей дадаїзму та феміністського мистецтва та їхніх реакцій на суспільні зміни й полягає інтерес до досліджуваної теми. Згідно зі сказаним, значення роботи полягає у порівнянні та встановленні зв'язків між дадаїзмом та феміністським мистецтвом.

Ступінь наукової розробки. Наше дослідження спирається на ряд наукових текстів. Для дослідження авангарду та дадаїзму ми використали праці В. Турчина, В. Іванова, М. Сануйє, П. Бюргера, Г. Ріхтера, Ф. Майо, та В. Рокко, та статті з наукових та мистецтвознавчих журналів. Також проаналізовано було маніфести митців. Для дослідження ролі жінок у

розвитку дадаїзму ми використали праці Р. Гемус, Н. Сальвесон-Горсе, П. Босвела та М. Макели. Для дослідження арт-фемінізму використано наукові тексти представниць напрямку і дослідниць і дослідників історії мистецтва. Аналіз окремих творів мистецтва ґрунтувався на дослідженні статей із мистецтвознавчих наукових журналів та на онлайн-джерелах.

Об'єктом дослідження є художні методи дадаїзму та арт-фемінізму.

Предметом дослідження є вплив дадаїстського мистецтва на формування художнього методу арт-фемінізму.

Метою роботи є віднайдення зв'язку між дадаїзмом та арт-фемінізмом через властиві обома напрямом теми, медіуми та техніки виконання мистецького твору, подібність реакцій на зміни в суспільстві засобами мистецтва та роллю їхньої діяльності у відповідних культурних середовищах. Відповідно до мети, завданнями роботи є:

- розглянути дадаїзм у контексті авангардних течій мистецтва початку ХХ століття; дослідити історію і розвиток напрямку, описати його ключові ідеї та особливості методу.
- дослідити арт-фемінізм на тлі тогочасних суспільних змін; розглянути історію й розвиток напрямку та його основні цілі; дослідити діяльність його представниць;
- виокремити ключові для обох напрямів техніки виконання мистецького твору та характерні обома напрямом теми; виокремити серед них спільні;
- на конкретних прикладах мистецьких творів дослідити та порівняти використання спільних технік і тем напрямками; дослідити взаємозв'язки течій.

Метод. У роботі використано наступні методи: класифікація, порівняльно-типологічний метод, індукція та дедукція.

Структура роботи. Робота складається з двох розділів та семи підрозділів, висновків, бібліографії, джерел та додатків. У першому розділі

досліджується контекст формування та розвитку мистецьких напрямів, їхні головні ідеї та особливості мистецтва їх представників та представниць. У другому розділі виокремлюються ключові для напрямів теми та техніки виконання твору, залучення яких розглядається та порівнюється на конкретних прикладах, та досліджуються зв'язки напрямів.

РОЗДІЛ I. РОЗВИТОК ДАДАЇЗМУ ТА АРТ-ФЕМІНІЗМУ

1.1 Суспільні перетворення XX століття та мистецтво авангарду

Початок XX століття стрімко приносить зміни у всі сфери життя. Перша світова війна, нові соціалістична та комуністична теорії, російські революції та активні європейські та американські суспільні рухи зумовлюють значні зміни в світогляді та в культурі й повсякденні. Важливі зміни відбуваються водночас: перетворень зазнають політичні системи та соціальні структури, напрацьовуються новаторські економічні ідеї. Різких змін зазнають і суспільні відносини. Продовжує переосмислюватися гендерне питання. Жінки продовжують виборювати право голосу – ці роки назвуть Першою хвилею фемінізму. Виникає та набуває значного поширення ідея докорінної перебудови світу.

Відповідно до всіх суспільних, політичних і економічних перетворень змінюється й повсякдення – темп життя помітно пришвидшується. Зростає урбанізація, інформація починає поширюватися значно швидше. Змінюються також і уявлення про місце та роль людини у світі – з'являється та набуває поширення в науковому вжитку поняття ноосфери. Різноманіття наукових відкриттів цього часу включають, зокрема, теорію відносності А. Ейнштейна та теорію психоаналізу З. Фрейда. Великих змін також приносить Перша світова війна. Європа перестає бути центром колоніального світу, загострюються класові суперечності й поширюється комуністична теорія.

Віддзеркаленням масштабних суспільних змін стали зміни в мистецтві, що знайшли втілення в авангардних мистецьких течіях. Представники та представниці цих течій сміливо проголошували гасла щодо

важливості та потреби в забутті старого та розвитку нового мистецтва – ідея радикального заперечення минулого та докорінної перебудови світу втілюється тут особливо яскраво. Перш ніж досліджувати ключову для цієї роботи течію, розгляньмо авангард загалом.

Термін «авангард», як зазначає В.Турчин, був уперше використаним щодо політики та лише згодом перенесеним до мистецтва [6, с. 3]. Дослідник вказує також на відсутність точної дати виникнення напрямку. Уперше щодо мистецтва термін «авангард» було використано 1885 р. Теодором Дюре, втім він, очевидно, не виникає того часу, а лише стає особливо помітним, а передумови виникнення авангарду та нової культури були логічними елементами розвитку мистецтва загалом [6, с. 3].

За іншими дослідниками, певний відлік авангарду можна розпочинати з 1850 р. та робіт Гюстава Курбе, вплив на які мали ранні соціалістичні ідеї [27]. Із цим згодні не всі дослідники, адже через несистемність виникнення напрямку встановлення конкретної дати є неможливим. Щодо хронологічних меж згадати також слід наступне: дослідники виділяють два авангарди: історичний 1910-20-х років і авангардні рухи, або неоавангард 1950-60-х рр. [17, с. 34].

Історією авангарду, як вказує В. Турчин, вважати слід не історію течій, а історію його методу. Її дослідник поділяє на такі періоди: від ар нуво до дадаїзму (перший період тісно пов'язаний зі становленням імперіалізму та з Першою світовою війною), від дадаїзму до поп-арту та від останнього та неоавангардизму (цей період синхронний у часі з соціальними рухами й рухами молоді в США та Європі й «відлигою» в СРСР) [6, с. 21].

За В. Івановим, авангард загалом постає стилістичним орієнтиром ХХ ст. [2, с. 345]. Однією з найвагоміших рис авангарду є заперечення минулого та спротив сталим академічним традиціям визначення та сприйняття твору мистецтва – традиційних уявлень про те, яким і в який

спосіб твор мистецтва повинен бути створений. Так, мистецькі течії авангарду, піддаючи сумніву сталі традиції, послуговуються напрацюваннями митців та мисткинь XIX століття, котрі почали випробовувати ці уявлення та традиції на міцність. Авангардні течії продовжують це, утім радикальніше. Змінюється уявлення про станковий живопис, популярність якого знижується, натомість, зростає роль декоративного панно, з'являється та поширюється принцип серійності робіт [6]. Змінюється також і уявлення про форму твору: на перетині звичних з'являються нові форми, як-от об'ємний колаж, покликані розмити кордони видів мистецтва та продемонструвати їхню взаємопроникність [6]. Отже, для авангарду характерним є прагнення порвати зі сталими уявленнями про мистецтво та мистецький твір і традицією його сприйняття. Змінюється й уявлення про зв'язок мистецтва та дійсності. Це підтверджує думка Петера Бюргера, який називає цілями авангарду руйнування мистецтва як інституту, що відійшов від життєвих практик, та реорганізацію життєвих практик засобами мистецтва [12, с. 27].

Так, характерними для авангарду постають зміна традиційних типу і форми мистецького твору, дематеріалізація основ мистецтва та відсутність визначеної традиції. Сенсаційність, яку часто приписують авангарду, В. Турчин відносить не до особливостей самого мистецтва, а до особливостей його «споживання» й до міфу про авангард, що характеризується уявленнями про новаторство та формалізм наряду та велику кількість «точкових» течій у ньому [6, с. 6].

Іншими особливостями авангардного мистецтва є атмосфера бунту; оновлення творчого методу, експериментальність, реконструкція цілого і використання його складових та епатування. Особливостями авангарду, про які також пише В. Турчин, є наступні:

- Відторгнення проблеми якості та поява двох критеріїв оцінки твору – ідейність та універсальність твору;
- Відсутність згоди в питанні того, чим вважати мистецтво: бажання та нездатність стати між мистецтвом та життям;
- Віддаленість від елітарних концепцій;
- Концентрація ідей;
- Інтерес до «чистого мислення», свідомості й психології: звертання до цих понять, провокування інтелектуальної співучасті глядача;
- Осмислення тем незвичайних людських станів, гра з повсякденням та реальністю, а також перспективою, простором та часом;
- Дифузія «ізмів»;

Визначальною рисою авангарду також є зміна соціальної ролі митця. Дослідниця Фернанда Майо наводить приклад трьох типових ролей митців авангарду, виокремлених Діаною Крейн. Такими ролями є «іконоборець», що характеризується відторгненням старих буржуазних цінностей та естетики; «естетичний новатор», якій властиві дослідження візуального сприйняття як форми естетичної інновації; та «соціальний бунтівник», що позначає митців, що прагнули комунікувати про суспільні цінності й ідеї засобами мистецтва [17, с. 42]. Фернанда Майо пише також, що у бажанні інновацій митці авангарду намагалися залучати актуальні для них теми та переглядати сталі моделі, з якими вони могли би пов'язати свої практики, та завдяки яким визначити свої мистецтвом [17]. Серед описаних ролей найвагомішими й найпоширенішими в авангарді є перші дві ролі, що стають помітними ще наприкінці XIX століття [17].

Важливим аспектом зміни ролі митця в авангарді також є перехід від сприйняття митців як виробників творів до сприйняття їх як творців ідей. У цьому контексті поширена на той час марксистська теорія, важливою в якій була критика розподілу праці, що проявлялася в дискурсах багатьох митців,

виявлялася оберненою в їхніх прагненнях, адже вони бажали, аби їх сприймали передусім як інтелектуалів, а не виробників [17]. Так, мистецькі практики ставали все більш дематеріалізованими та концептуальними й більш пов'язаними з інформацією та теоретичним знанням.

Отже, авангард характеризується радикальним запереченням минулого та прагненням оновити визначення та сприйняття мистецтва й мистецького твору та його зв'язку з реальністю та зміною ролі митця.

1.2 Дадаїзм як досліджувана мистецька течія: ключові ідеї та розвиток

Дадаїзм (або дада) визначають як мистецьку течію авангарду, що виникла серед літераторів та художників у часи Першої світової війни. Представники дадаїзму прагнули відобразити абсурдність та жорстокість світу засобами мистецтва. Дадаїзм постав мистецтвом заперечень логіки, соціальних ролей і політичних систем, що панували на початку XX століття в Європі та США.

У Цюриху дадаїсти збиралася в Кабаре Вольтер, заснованому Гуго Баллем та Емі Геррінгс. У кабаре влаштовувалися мистецькі вечори, відбувалися виставки, виступи та лекції. Назва кабаре не була випадковою: за аналогією з філософом, що критикував тогочасний суспільний устрій у романі «Кандид», Гуго Балль писав згодом, що це було їхнім «Кандидом» проти часу [32].

Місце дадаїзму в історії авангарду є важливим, адже він, як поп-арт згодом, руйнує сталу стилістику та звільняє від неї метод авангардизму. Також, як зазначає В. Турчин, характеризуючи авангард загалом, кожен «ізм»

авангарду намагався сконцентрувати увагу на певній грані символу: фовізм – на живописно-видовищній грані, кубізм на її конструкції. Дадаїзм, за ним, виступає символічним жестом руйнації усього символічного [6, с. 22].

Дадаїзм визначає себе антирухом й антимистецтвом, адже передовсім прагне порвати з культурою, що, на думку представників напряму, зумовила Першу світову війну. Аби визначити ключові ідеї та принципи дадаїзму, варто проаналізувати маніфести Г. Балля та Р. Гюльзенбека.

У «Маніфесті до першого вечора дадаїстів у Цюриху» Гуго Балль визначає дадаїзм як новий мистецький напрям: «Про це говорить вже те, що досі про це ніхто нічого не знав, а завтра про це заговорить увесь Цюрих» (пер. тут і далі – К.О.) [24, с. 316]. Балль вказує на швидке поширення дадаїзму, та отже потребу суспільства в новому мистецтві. Щодо назви Балль зазначає, що «дада» є словом зі словника, що на різних мовах позначає різні речі: дитяче белькотіння, іграшкового коника та слова, позбавлені сенсу [24, с. 316]. Назва напряму віддзеркалювала сприйняття його представниками суті їхнього мистецтва в його абсурдності та алогічності. Балль пропонує дадаїзм як шлях до певного звільнення від усталеного: «Як скинути з себе все зміїне, слизьке, рутинне? <...> Промовляючи: дада» [24, с. 316]. Ідею звільнення від усього, що передувало дадаїзму, і отже не було актуальним, Балль підтримує думкою про те, що бажає свободи творити, не користуючись створеними раніше формами і символами. Слово, за ним, є першочерговою проблемою, а дадаїзм – її рішенням.

Г. Балль також зазначає, що створення нового напряму означало і передбачення нових труднощів: «...Дада-психологія, Дада-Німеччина з її нетравленням і конвульсіями туманів, Дада-література, Дада-буржуазія, <...> Дада-світова війна та її нескінченність, Дада-революція та її затримка. І ви, друзі, і ви, горе-поети, ви, найдорожчі мануфактуристи та євангелісти – ви також Дада... » [24, с. 316]. Так Г. Балль пропонує дадаїзм як реакцію на

актуальні тогочасні (й минулі) суспільні проблеми. Дадаїзм, таким чином, піддає сумніву логіку та сенс проблем, із яким зіштовхнулося суспільство, й саме суспільство як таке.

Згодом виходить «Дадаїстський маніфест 1918» Ріхарда Гюльзенбека, під яким підписалося двадцять митців дадаїзму. За маніфестом, експресіонізм не виправдав покладених на нього надій, тож закономірно виникла потреба в новому мистецтві, що буде цінним, адже втілюватиме актуальні ідеї [25, с. 318-319]. Відтак дадаїзм отримує нове значення: «Слово «дада» символізує примітивне ставлення до навколишньої дійсності, разом з дадаїзмом у свої права вступає нова реальність» [25, с. 318-319]. Новою метою дадаїзму постає творення нової реальності та формування нових зв'язків замість тих, що оточували митців. Так маніфест Балля виносить певний вирок логіці тогочасного суспільства, а Гюльзенбека – пропонує нову натовість.

Пізніше виходить маніфест «Що таке дадаїзм, і які цілі він ставить перед собою в Німеччині», авторами якого є Р. Гюльзенбек, Р. Гаусман та Є. Голишев. У маніфесті висувуються вимоги дадаїзму, що базуються на комуністичних ідеях. Окрім уже розглянутих, дадаїзм мав і інші маніфести, що були важливою частиною напрямку, адже допомагали чіткіше окреслити його позиції. Як відзначає В. Турчин, аналізуючи маніфести представників дадаїзму, задачею напрямку постає повний нігілізм – заперечення цінностей гуманізму та людської гідності як буржуазних [6, с. 153]. Загалом із маніфестів дадаїзм можна охарактеризувати таким чином: дадаїзм є новим мистецьким напрямом, головною ідеєю якого є заперечення сталих соціальних ролей та структур, культури, цінностей та мистецтва, що йому передували, як спосіб вирішення проблем минулого та творення натовість нової реальності; дадаїзм постає реакцією на кризу значень та їхніх зв'язків. Про це в маніфесті пише Гуго Балль: «Уся суть в зв'язках, в тому, щоб

спочатку їх злегка порушити. Я не хочу слів, винайдених іншими, <...> хочу робити власні божевільні вчинки». [24, с. 316]. Р. Гюльзенбек поглиблює цю ідею, додаючи в «Маніфесті» наступне: «Дадаїзм - перше з художніх напрямів, яке не зображує життя естетично, а рве на шматки все поняття етики та культури» [25, с. 318-319]. Отже, крім сказаного, дадаїзм не визнає й сталі та важливі для мистецтва категорії естетики та етики. Як пише В. Турчин, дадаїзм прагнув витіснити мистецтво з культури та зайняти це місце [6, с. 159]. Ми можемо визначити, що основними принципами дадаїзму стали розрив із традиціями культури та мови, втеча від реальності, заперечення сталих цінностей та норм, а також руйнування сталих ідеалів. Особливостями дадаїзму є переосмислення соціальної структури, іронічність і політичність.

Дадаїзм розпочинається з Цюриху, та по закінченню війни, група, що діяла в цьому місті, розпадається, останні її акції відносяться до 1919 року. Опісля певна частина митців переїздить до Німеччини та Франції, де з часом також поширюється дада. Вагому роль у поширенні напряму мали також дадаїстські журнали. Особливості дадаїстського методу в різних країнах відрізнялись. Так, дадаїзм у Берліні був дещо «роздвоєним» і поєднував бажання пошуку нових естетичних форм та бажання мінімізувати значення мистецтва щодо політики загалом [4, с. 33]. Німецькому дадаїзмові властивими були політизованість та антимілітаризм. Як пише В. Турчин, дадаїзм у Берліні розвивався на тлі боротьби пролетарів [6, с. 158]. Серед тамтешньої інтелігенції поширювалися комуністичні ідеї, що вплинуло й на ідейне оформлення руху. Це ми можемо побачити й у маніфесті «Що таке дадаїзм, та які цілі він ставить перед собою в Німеччині» Р. Хюльзенбека, Р. Гаусмана і Є. Голишева. Іншими центрами поширення дадаїзму в Німеччині були Кельн та Ганновер. Цим осередкам властиві аполітичність і намагання залучити такі мистецькі медіуми, які би дозволили вплинути на всі органи

чуття людини [6, с. 158]. Крім того, дадаїзм поширився і в США, де головним осередком став Нью-Йорк. У цьому осередку панувала така ж сама, що й в Європі, ідея створення антимистецтва. Опісля дадаїзм поширюється і в Парижі, в основному серед літераторів. За словами Ганса Ріхтера, паризький дадаїзм мав послідовників і серед художників, але ті не відіграли значної ролі в розвитку мистецтва в Парижі [19, с. 170]. Дадаїзму Парижа, Нью-Йорка та Цюриха також властива була атмосфера нігілізму. З 1921 р. активність представників та представниць дадаїзму помітно знижується [4, с. 33].

Отже, ми можемо підсумувати: дадаїзм бере витoki з Цюриху та маніфестів, із часом поширюється в Німеччині, США та Франції. Головними центрами дадаїзму стають Нью-Йорк, Цюрих, Париж, Берлін та Ганновер – ці міста складають певний «дадаленд» (автор терміну – Жорж Рибмон-Дессень). Значну роль у просуванні ідей мають дадаїстські журнали та маніфести. Дадаїзм трансформує сенс мистецтва, а отже не потребує визнання ззовні. Іронічна, політична та алогічна творчість дадаїстів відображує погляд на реальність того часу й втому від них. Активний розвиток дадаїзм припиняє після завершення Першої світової війни. Спадкоємцями дадаїстського методу постали сюрреалізм і поп-арт. Вплив дадаїзм мав і на мистецтво мінімалізму і перформативне мистецтво.

1.3 Жінки в дада: роль та репрезентація

Трудність із дослідженням гендерного питання в середовищі дадаїзму полягає в протиріччях: у радикальному запереченні політичних та соціальних структур та ієрархій все одно залишалося місце для сексизму. Проблемами, з якими зіштовхувалися представниці дадаїзму, були, зокрема, відсутність

визнання їх як окремих мисткинь і рівноправних учасниць руху і недостатня репрезентація їхніх робіт. Рут Гемус наводить цитату Р. Гюльзенбека щодо сприйняття жінок учасниками руху: «Сексуальна революція, відома також як жіноча емансипація, тоді ще не почалася <...> Моє ставлення до жінок було настільки примітивним, наскільки лише могло бути» [14, с. 10]. Утім, таке ставлення не було повсюдним. Рут Гемус наводить інший приклад – есей Рауля Гаусмана «До світової революції», у якому автор переосмислював актуальні соціальні та гендерні ролі та висував твердження про важливість жіночої емансипації. Р. Гаусман також писав, що «справжні чоловіки» на той час мали бути за те, щоби скасувати свою власність над правами жінок [14, с. 10]. Утім, найчастіше представники дадаїзму сприймали жінок як помічниць, а не мисткинь. Відомо про твердження Г. Ріхтера щодо Ганни Гьог та її ролі тихої та хорошої дівчинки, що на зустрічах дадаїстів відповідала за сандвічі та каву. У інтерв'ю 1959 р. Ганна говорить про сприйняття дадаїстами жінок учасниць руху як передовсім чарівних та обдарованих аматорок та вказує на небажання чоловіків визнавати за представницями наряду статусу професіоналок, і зазначає, що стати мисткинею було непросто [14, с. 92]. Іншою проблемою, з якою зіштовхувалися представниці дадаїзму була проблема репрезентації. У цьому контексті відомо про лист, написаний Селін Арнольд 1924 року до Трістана Тцари, в якому поетка та мисткиня аналізує висвітлення історії наряду Тцарою й питає, чому навіть про ворогів дадаїзму той писав більше, ніж про жінок та їхній до дадаїзму внесок.

Чітку та однозначну відповідь щодо дискримінації та її причин у середовищі дадаїзму дати дуже складно, та слід пам'ятати, що напрям складався переважно з чоловіків та формувалася й розвивався у суспільно-політичному контексті, де переважну роль теж мали чоловіки. Проблемами, з якими зіштовхувалися представниці дадаїзму, ми визначили невизнання

їхньої ролі як учасниць руху й недостатня репрезентованість їхніх робіт; ці (й інші) проблеми осмислювалися та знаходили вираження в творах мистецтва, які будуть розглянуті у наступному розділі.

Важливо також дослідити подальшу репрезентацію мисткинь в історії дадаїзму. За дослідницею Патрицією Аллмер, мисткині були фундаментально важливими в історії дадаїзму, адже розробляли метод напрямку й сприяли його розвитку [8, с. 366]. Крім того, дослідниця зазначає, що твори мисткинь-дадаїсток у більшій перспективі допомогли створити умови, важливі для подальшого розвитку мистецтва, в якому осмислюються теми гендерної нерівності [8, с. 366]. Утім попри важливість мисткинь в історії напрямку, їхні імена часто залишаються маловідомими. Цьому дослідниця знаходить наступні причини. Першою з них є те, що історію дадаїзму писали засновники та учасники руху, які були чоловіками й часто нехтували згадками про колег-жінок. Другою причиною є те, що важлива для популяризації творчості «самореклама» була значно стриманішою та менш поширеною серед жінок [8]. Покликані змінити ситуацію, з 1980-х рр. друком виходять праці, покликані дослідити та підкреслити внесок жінок-мисткинь у розвиток руху.

Утім, навіть зараз в аналізі ролі жінок у дадаїзму та репрезентації їхнього мистецтва є білі плями. Навіть сучасні історики й історикині мистецтв часто ігнорують жінок-дадаїсток та їхній внесок у розвиток руху: коли мова йде про дадаїсток, часто про них йдеться як про дружин або сестер дадаїстів – висвітлюється їхня роль відносно чоловіка, а не їхня власна роль суб'єкта мистецького процесу. Деякі дослідники й дослідниці все ж виправляють цю ситуацію. Важливою у цьому контексті є праця «Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity», Наомі Савельсон-Горсе, в якій авторка підіймає питання репрезентації жінок у середовищі дадаїзму (в основному частини, що працювала в Нью-Йорку) і питань осмислення ними

ідентичності й гендеру в мистецтві. Авторка пише про дадаїзм як про певний «чоловічий клуб» та визнає поведінку дадаїстів мізогінічною, а передмова до її книги звертає увагу на назву напряму, що відсилає до батька та патріарха [20, с. 10]. У дискусії про дадаїзм існують і радикальні заяви щодо цього питання – про це пише Рут Гемус, наводячи приклад «Etwas Wasser in der Seife» Брітти Джірлдс, де зустрічаються твердження щодо фемінності руху загалом [14, с. 5]. Тож наразі через активне дослідження й переосмислення внеску у дадаїзм жінок, висвітлення та аналіз їхнього мистецтва постає важливим та актуальним завданням.

1.4 Арт-фемінізм. Передумови, ідеї та розвиток напряму

Дослідження арт-фемінізму розпочати варто з окреслення цього поняття. З. Шевченко визначає феміністське мистецтво (або арт-фемінізм), як «свідомо представлене в світлі розвитку теорії фемінізму» мистецтво [7, с. 16]. Одразу варто зазначити, що арт-фемінізм не є стилістичною категорією або характеристикою мистецького твору, створеного жінкою [33]. Арт-феміністичні мистецькі твори визначають як такі, що сприяють критиці політичних, економічних та ідеологічних відносин влади в суспільстві засобами сучасної феміністичної теорії [33]. Таким чином, арт-фемінізм як мистецький напрям є пов'язаним із фемінізмом як рухом та феміністичною теорією.

Арт-фемінізм постав як мистецький рух наприкінці 1960-х рр. під час Другої хвилі фемінізму у США та Британії та мав на меті привернення уваги до жіночого досвіду у різних його проявах від особистого до політичного та

до жіночого мистецтва засобами інституційної критики та самого ж мистецтва.

Зазначити слід, що мистецтво, що підіймало теми жіночого досвіду існувало й раніше. Через те, що ці мисткині не визначали свою належність до фемінізму, деякі мистецтвознавці називають їх «протофеміністичними» мисткинями, відносячи до них і деяких мисткинь авангардних течій [34]. Представниці ж арт-фемінізму поглиблювали теми, з якими працювало «протофеміністичне» мистецтво, та використовували їх у контексті привернення уваги до проблем гендерної нерівності та боротьби проти неї.

Значну роль в появі та розвитку арт-фемінізму мав есей Лінди Нохлін «Чому не було великих художниць». У ньому історикиня мистецтв проаналізувала проблему відсутності у історії мистецтв Великих мисткинь та висвітлила соціальні причини цього феномену. Нохлін зазначає, що важливим у дискусії щодо «жіночого питання» в мистецтві є усвідомлення міфу про Великого Художника та Геніальність як певний сакральний дар, що стоять за високим статусом Великих Митців, та причин невідповідності йому жінок [3]. Якщо «десакралізувати» цей міф та розібрати його на складові, ми побачимо ряд соціальних та політичних проблем, що зумовлюють подібний стан речей. До них належить відсутність освітніх можливостей, однією з яких є заборона жінкам писати оголену натуру, що було останньою сходинкою у мистецькій освіті. Недоступність цього аспекту унеможливлювала не лише геніальність, але й добре володіння майстерністю загалом. Вагомими причинами також були заборона участі в найбільших конкурсах, що були доброю можливістю до просування та заборона освіти в академіях. За цими обмеженнями стоїть проблема сприйняття жінки та її ролі в суспільстві та мистецькому середовищі. Нохлін також зазначає, що мистецька діяльність для жінок означала відмову від звичного стилю життя, та постійну боротьбу, що цим зумовлювалась — додаткові труднощі в і без того недружньому

середовищі [3]. Творча діяльність вважалася припустимою для жінки лише як скромне й непрофесійне заняття для рук, що нівелювало сам сенс мистецтва. Навіть у мистецьких творах (створених чоловіками) мисткиня зображувалася передовсім як об'єкт, що й у цій ролі робило її натурницею. Все це, як пише Нохлін, створює певну формулу, що характеризувала становище мисткинь: «завжди натурниця й ніколи не художниця [3, с. 37]. У цій ситуації ми бачимо проблему соціальної й інституційної неспроможності включення жінок до мистецького процесу. Саме це як одну з проблем помітили представниці арт-фемінізму, та з цим і боролися. Це підтверджують слова мисткині Сюзан Лейсі щодо цілей феміністичного мистецтва, що намагалося «вплинути на культурні традиції і трансформувати стереотипи» [15, с. 65].

Так основними цілями арт-фемінізму ми можемо виокремити наступні:

- Включення в діалог між митцем та публікою жіночої перспективи;
- Привернення уваги до проблем жіночого досвіду в різних його проявах від особистого до політичного;
- Підвищення видимості жіночого мистецтва: покращення репрезентації мисткинь минулого та сучасного мистецтва, твореного жінками;

Окрім створення мистецьких творів, представниці арт-фемінізму створювали можливості, яких не існувало для мисткинь раніше: влаштовували тематичні виставки та освітні можливості для мисткинь, об'єднувалися у спільноти, працювали з культурними інституціями та займалися мистецькою критикою.

Одним із аспектів діяльності представниць феміністського мистецтва була робота з культурними інституціями та прагнення покращення репрезентації мистецтва, твореного жінками, засобами критики цих

інституцій. Цей вектор діяльності відрізнялася в різних осередках руху, з яких найбільшими були Нью-Йорк та Каліфорнія. У Нью-Йорку, де мережа мистецьких центрів була розвинутою добре, метою представниць наряду було досягнення в цій структурі рівного представництва. Для досягнення цієї мети були створені об'єднання, серед яких: Art Worker's Coalition, AIR Gallery та Women Artists in Revolution. Іншим прикладом є створення 1976 р. Ліндою Нохлін спільно з Ен Сазерленд Гарріс першої міжнародної жіночої виставки «Women Artists: 1550-1950», покликаної ознайомити громадськість із чотирма століттями жіночого мистецтва [34]. Таким чином, організації, створені представницями наряду, висловлювалися проти політики культурних інституцій (зокрема, музеїв) через малу репрезентацію ними робіт жінок-мисткинь й створювали можливості для художниць та громадськості, покликані зробити мистецтво, створене жінками, більш видимим та доступним.

Утім, окрім трансформації вже наявних мистецьких просторів та роботи над репрезентацією жіночого мистецтва в наявних інституціях, представниці арт-фемінізму створювали й нові простори. Найчастіше це стосувалося міст, де мережа мистецьких центрів була розвинутою не так сильно. Просторами, організованими представницями руху, були спільноти, відкриті винятково для жінок, інклюзивні та горизонтальні в урядуванні. Прикладом такої діяльності є створення «The Woman's Building», що надавав жінкам простір і можливості навчатися і практикуватися у відео-арті. Іншим прикладом є створення в 1972 році Джуді Чикаго та Міріам Шапіро, співзасновницями програми Феміністичного мистецтва в Каліфорнійському інституті, проєкту «Womanhouse», що надавав жінкам вільний простір для творчості. Womanhouse був своєрідним навчанням практики для учасниць, котрі створили в будинку інсталяцію, що демонструвала повсякденний жіночий досвідні [21, с. 268]. Іншим прикладом є створена Д. Чикаго,

Шейлою Леврант і Бреттевіль і Арлін Рейвен Феміністична студія-майстерня (FSW) – дворічна програма для мисткинь, що поєднувала навчання теорії та критиці мистецтва та практику в студії. Програма була складовою Woman's Building.

Феміністське мистецтво постає мультидисциплінарним напрямом та не має єдиного медіуму, що був би характерним для усіх його представниць. Художниці, що були представницями напрямку, працювали як із звичними та традиційними видами мистецтв – як-от із живописом, так і залучали нові – перформанс, відео-арт та боді-арт, та відроджували менш відомі й такі, діяльність у яких приписувалася жінкам та мала нижчий статус у порівнянні з традиційними мистецтвами – це шиття, вишивання, в'язання тощо.

Окрім мистецької діяльності та роботи з культурними інституціями, представниці арт-фемінізму працювали також і в феміністичній критиці та досліджували підґрунтя проблем сексизму в мистецькому середовищі. У 1971 році, зокрема, вийшов згаданий резонансний есей Лінди Нохлін, а в 1973 році Грізельда Поллок та Росіка Паркер заснували Жіночий колектив історії мистецтв для вирішення проблем відсутності доступу жінок до мистецтва.

За З. Шевченко, рух арт-фемінізму був у загальних рисах подібним до руху фемінізму. Спершу мисткині переосмислювали жіночий досвід від тілесних, фізіологічних, його проявів до стереотипів та упереджень щодо жінок, а згодом, із розвитком руху, цей підхід було заміщено на інший, за яким головним вектором діяльності стало дослідження жіночності як феномену, сконструйованого суспільством [7, с. 17].

Наприкінці сімдесятих та на початку вісімдесятих років, представниці арт-фемінізму почали використовувати ідеї постмодерністської теорії та психоаналізу, а також проблеми культури споживання й медіа, та його впливу. Гучнішою стає критика недостатньої репрезентації мистецтва,

створеного жінками й активнішими стають мистецькі акції, з'являється група Guerrilla Girls, що мала на меті боротьбу з гендерною дискримінацією за допомогою акцій і публічних виступів. Феміністське мистецтво розвивалося з часом реагуючи на нові виклики й осучаснюючи свої медіуми, і продовжує розвиватися й нині.

Так, одним із наслідків діяльності напряму стало зростання представництва жінок-мисткинь на виставках та бієнале: прикладом може слугувати Бієнале Уїтні, на якій за десять років з 1960 по 1970 рік відсоткове представництво мисткинь зросло більш, аніж вдвічі: з 10 до 23% [42].

Тож аби підвести підсумок, слід сказати, що феміністське мистецтво виникає наприкінці 1960-х років у середовищі антивоєнних демонстрацій та рухів за рівні права. Прагненнями арт-фемінізму є залучення до діалогу про мистецтво жіночої перспективи та підвищення репрезентації мистецтва, створюваного жінками, за допомогою критики історії мистецтв, роботи з культурними інституціями та створення нових просторів для творчості. Феміністське мистецтво є пов'язаним із теорією фемінізму та використовує актуальні для неї теми.

РОЗДІЛ II: СПІЛЬНІ ТЕМИ, МЕДІУМИ ТА ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ

2.1 Визначення ключових для напрямів технік та тем

У цьому розділі аналізуватимуться та порівнюватимуться ключові для дадаїзму та феміністського мистецтва медіуми й техніки виконання твору та властиві напрямам теми; також проаналізовано буде методи обох напрямів. Порівняння використання спільних для обох напрямів медіумів, технік та тем здійснюватиметься на прикладах конкретних творів мистецтва.

Спершу ми проаналізуємо дадаїстичне мистецтво. У попередньому розділі ми встановили принципи дадаїзму як напрям, ними є розрив із традиціями, критика та заперечення сталих цінностей, ідеалів та уявлень про мистецтво. Характерними для дадаїстського методу є іронія та алогічність, поділ цілого і рекомбінація його елементів, висування перший план художньої ідеї замість майстерності митця, прагнення вразити глядача та розрив із міметичністю та наративністю як принципами.

Ключовими для дадаїзму техніками постають колаж та споріднені до колажу техніки (ассамбляж і фотомонтаж), техніки декоративно-прикладного мистецтва та нові техніки й медіуми, якими, зокрема, були мистецькі твори ready-made і різні форми мистецтва дії. Для дадаїзму також характерним є використання тіла як мистецького медіуму й принцип колективної творчості.

Ми можемо виокремити наступні теми, які підіймали мисткині та митці дадаїзму: критика політичної та суспільної структури та їхніх інститутів, антимілітаризм, осмислення технологій та їхнього впливу на життя людей, критика культури та мистецтв, що передували дадаїзмові як

буржуазних, критика медіа та комерції. У минулому розділі ми встановили, що властива дадаїзму критика соціальної структури дала змогу заявити про свою роль творців мистецтва жінкам, та виокремили проблеми, з якими зіштовхувалися мисткині дадаїзму. Цими проблемами були недостатня репрезентація їхніх робіт та несприйняття їх як рівноправних представниць напрому. Цей аспект зумовив осмислення мисткинями дадаїзму тем сприйняття жінки в мистецтві та в суспільстві, та стереотипів, що почасти конструюють це сприйняття.

Феміністичне мистецтво, як ми встановили раніше, мало на меті включення в діалог митця і публіки жіночої перспективи, привернення уваги до жіночого досвіду в різних його проявах та підвищення видимості жіночого мистецтва минулого та сучасності. На початку становлення напрому мисткинь можна було умовно поділити за вибором медіуму. Частина мисткинь користувалася традиційно жіночими техніками виконання твору й залучала медіуми, що асоціювалися з жіночою роботою, творячи мистецтво, яке раніше не вважалося «високим». Такими техніками були шиття, печворк, в'язання, плетіння тощо. Інша частина мисткинь послуговувалася новими медіумами, що було покликане відмежуватися від традиції мистецтва, де домінували чоловіки. Цими техніками й медіумами стали боді-арт, відео-арт та перформанс. Поширеним також було створення інсталяцій та використання тіла як мистецького медіуму; також поширеною була колективна творчість та взаємодія мисткинь. Створювали представниці арт-фемінізму й інсталяції та постери.

У минулому розділі ми встановили, що феміністичне мистецтво було тісно пов'язаним із фемінізмом як суспільним рухом та з феміністичною теорією. Отже, ми можемо виокремити теми, характерні арт-фемінізму: це осмислення і критика соціальної структури та нерівності, критика інституцій культури й критика історії мистецтв, осмислення ролі жінок у суспільстві в

різний час, жіночого досвіду в час війни, осмислення гендерних стереотипів, критика культури споживання та комерції та осмислення жіночої тілесності.

Отже, ми можемо відзначити, що техніками й медіумами, що були спільними для обох напрямів, були наступні: колаж та споріднені техніки, різні техніки видів мистецтва, що традиційно приписувалися жінкам, та форми мистецтва дії. Спільним також був принцип використання тіла як мистецького медіуму та колективна творчість. У цій частині ми розглянемо використання цих технік напрямами, після чого виокремимо спільні для напрямів теми та проаналізуємо їх використання.

2.2 Розгляд використання спільних для напрямів технік

Колаж і споріднені техніки. Характерним для обох напрямів є використання колажу. Колаж створюється нанесенням готових друкованих або «знайдених» матеріалів на кшталт фрагментів тканин, газет і шпалер на дошку або полотно; техніка може поєднуватися з живописом [30]. Крім того, колаж може мати в собі й тривимірні елементи. Спорідненими до колажу техніками постають фотомонтаж, що полягає у використанні фотографій для створення роботи, й ассамбляж («тривимірний» колаж: створений поєднанням об'ємних матеріалів).

Техніка поєднання елементів для створення мистецького твору є давньою, та уперше термін «колаж» був використаний саме щодо дадаїзму [30]. Колаж займає вагоме місце в дадаїзмі, адже оприявнює його ідеологію: ця техніка постає деструктивною щодо поділу на високу та низьку культури, адже використовує фрагменти друкованих медіа; є «іконоборчою» відносно старих ідеалів, адже для виготовлення такої роботи матеріали слід

позбавити першопочаткового сенсу та зв'язків, й створити нові; та висуває на перший план художню ідею, а не майстерність митця, тож дає змогу переосмислити роль творця як таку [31].

Прикладом використання техніки є робота Ганни Гьог «Прорізано кухонним ножом дада крізь останню веймарську культурну епоху пивного життя в Німеччині» (див. Додаток 1). Представники та представниці дадаїзму часто послуговувалися колажем як інструментом політичної та соціальної критики. У цьому колажі, зокрема, критикується політика Веймарської Республіки, її представників ми бачимо по всій площині роботи.

Цей колаж також є зразком протофеміністичного мистецтва (ми покликаємося на цей термін, адже Ганна, попри те, що осмислювала жіночий досвід у своїх роботах, не була феміністкою [34]). Назва роботи підказує, як традиційно «жіночий» інструмент, кухонний ніж, що ніби «створює» колаж, використовується для «прорізування» тогочасного політичного класу [31]. Ми також можемо помітити увагу мисткині до досягнень жінок: у правому нижньому куті ми бачимо карту, на якій відзначені країни, де жінки здобули право голосу, поряд із нею розміщено портрет мисткині, що свідчить про її ідентифікацію з жінками, які виступають за збільшення власних політичних можливостей [11, с. 25]. У центрі роботи ми також бачимо зображення активістки, мисткині й першої професорки Пруської академії мистецтв Кете Колльвіц. Крім того, Гьог визнає каталітичну роль жінок, розміщуючи їхні зображення в центрі опозиції анти-дадаїстичних героїв та образів, що символізують дада. Представники дадаїзму на цій роботі підкреслено рухомі: революційні сцени, зображення дадаїстів і дадаїстського танцю є точками, навколо яких усе приводиться в рух. Крім того, колаж також можна поділити на чотири квадранти та дослідити світ дадаїзму. Так, анти-дадаїстичні герої зображені у верхньому правому куті, представники дадаїзму – в нижньому правому; угорі зліва А. Ейнштейн промовляє, що дадаїзм не є мистецьким

напрямок, а внизу зліва ми бачимо заклики приєднуватись до дадаїзму [28]. Так колаж поєднує зображення митців та політичних діячів з технічними та урбаністичними зображеннями, створюючи певну «карту» реакцій на зміни у тогочасному суспільстві. Тож, крім властивих дадаїстському колажу рис: руйнації межі високої та масової культур, «іконоборства» та переважної ролі концепції над майстерністю й використання роботи як засобу соціальної критики, роботі Гьог характерні й осмислення ролі жінок, наявність діячів жіночої перспективи огляду суспільства та його змін.

Продовжували використовувати колаж і споріднені техніки (зокрема, фотомонтаж) і представниці арт-фемінізму. Колажі представниць арт-фемінізму є різними, та простір для рекомбінації елементів дозволяв усім критикувати сталі зв'язки. Прикладом того є робота Шеррі Лівайн «Президент» (див. Додаток 2). Для цієї серії Лівайн використала взяті з медіа зображення фотомоделей та вирізала їх до форми профілів американських президентів, зображених на грошових купюрах. За допомогою такої комбінації елементів Лівайн привернула увагу до проблеми комерціалізації жіночої зовнішності й до теми сприйняття жінок: моделі, фотографії яких використані в роботі, зображені ідеалізовано [35]. Робота послуговується *male gaze* – концептом, що полягає в конструюванні жіночого образу на основі сприйняття її гетеросексуальним чоловіком: таким чином, репрезентація жінок характеризується зображенням їх як пасивних об'єктів. Використання образів президентів також натякає на владні структури, що підтримують патріархальність культури. Таким чином Лівайн критикує комерціалізацію жіночої зовнішності, чоловічий погляд на жінок, підтримку його культурою, медіа та владними структурами; у роботі осмислюються стосунки влади, гендеру та культури споживання.

Отже, зі спільного ми бачимо використання колажу як засобу суспільної та політичної критики та як медіуму осмислення жіночого

досвіду. Також ми бачимо стосунок колажів та споріднених технік до медіа та осмислення цього зв'язку мисткинями. Практика рекомбінації елементів дозволяла мисткиням обох напрямів формувати власні зв'язки, руйнуючи усталені – засвідчуючи в такий спосіб нежиттєздатність старих структур та підкреслюючи свою роль творців нових сенсів, роль авторок мистецтва. Про особливу роль колажу як техніки говорять і критики. Критикиня Г. Рааберг пише, що успіх колажу в революційних мистецьких рухах дозволяє говорити про особливі права та силу цієї техніки [18, с. 153]. Люсі Ліппард говорить про естетичний вимір колажу як про діалектичне співставлення слів та форм, що ілюструють культурні та соціальні міфи. Ці зв'язки, на думку Ліппард, є важливими, адже є певними метафорами руйнування расових, класових і гендерних кордонів, адже «рух» зв'язків у колажі є відцентровим. Ліппард також визначає колаж жіночим медіумом загалом [16, с. 365].

Використання традиційно жіночих медіумів. Представниці дадаїзму та феміністичного мистецтва послуговувалися медіумами, що історично асоціювалися з жіночою роботою. Цими медіумами були шиття, вишивання, в'язання, плетіння та печворк тощо.

Представниці дадаїзму користалися цими техніками, адже прагнули стерти межу між високим та декоративним мистецтвами в аспекті використовуваних матеріалів. Прикладом є робота «Первісні форми» Софі Тойбер-Арп (див. Додаток 3). Підхід Тойбер-Арп загалом відзначають як експериментальний, завдяки йому мисткиня випробовувала межі консерватизму дадаїзму [14, с. 80].

Тойбер-Арп працювала з важливим для дадаїзму прагненнями розмиття меж реальності й мистецтва та високої й популярної культур. Творчість мисткині включала роботи широкого спектру естетичних, функціональних і побутових предметів. Осмислюючи зв'язки ремесла та мистецтва, Софі Тойбер-Арп перетинала обмеження сталих естетичних

категорій. Завдяки використанню технік традиційно жіночого мистецтва вона розвивала й абстракцію. У цьому аспекті питання гендеру й мистецтва сприяло їй: у декоративних мистецтвах, які традиційно приписувалися жінкам, абстракція була більш прийнятною, ніж у живописі. Так через медіуми жіночого мистецтва Софі Тойбер-Арп підносила абстракцію до високого мистецтва [41].

Отже, залучення розглянутих технік представницями дада дозволяло їм осмислювати межі високої та популярної культур, аналізувати зв'язки між ремеслом та мистецтвом й розвивати останнє, розмиваючи та випробовуючи його кордони.

Використання подібних технік представницями феміністичного мистецтва полягало в свідомому відмежуванні від мистецтва, де переважали чоловіки. Створюючи роботи в таких техніках, мисткині говорили про їхній потенціал, що замовчувався впродовж історії. Таким чином, представниці арт-фемінізму прагнули розширити визначення мистецтва та врахувати до нього більший спектр перспектив – насамперед, залучити жіночі. Прикладом використання представницями арт-фемінізму подібних технік є фемаж «Анатомія Кімоно» Міріам Шاپіро (див. Додаток 4). Робота створена Шاپіро з поєднаних із іншими матеріалами хустин, які їй дарували жінки, коли мисткиня мала тур країною, й має вигляд десяти великих панелей, укритих формами, подібними до властивих японському мистецтву. Фемаж є терміном, винайденим Шاپіро. Із М. Меєр вона визначає його так:

«Фемаж: слово, винайдене нами, аби включити до описаних вище видів діяльностей (колажу й споріднених технік; прим. – К. О.), діяльності, які практикували жінки, використовуючи традиційно жіночі техніки: шиття, вишивання, в'язання, різьблення, аплікації, готування – практики, які виконували й чоловіки, але які історично приписуються жінкам» [39].

Отже, фемаж є технікою, покликаною привернути увагу до традиційно жіночих видів мистецтва. Шапіро зазначає, що такі роботи мають свою таємну мову, яка рідко розпізнається, та пише про важливість розуміння цих технік, передовсім – жінками, адже, за нею, жіноча культура лишатиметься невідомою, доки жінки самотужки не пізнають власне минуле [39].

Шапіро наводить критерії фемажу, серед яких із технічного боку: робота має бути виконаною жінкою, в процесі виконання роботи важливим є збереження матеріалів і використання й переробка залишків; робота має містити вишиті малюнки або зразок почерку мисткині та зображення силуетів [39]. Упізнавані зображення мають складатися в наратив, а абстрактні – створювати паттерн. Робота має містити фотографії/друковані матеріали та мати функціональне призначення поза естетичним. З тематичного боку, робота має бути пов'язана з контекстом життя мисткині, засвідчувати особисту/публічну подію та бути адресованою аудиторії близьких людей і містити приховані образи [39]. Шапіро, за дослідниками, створювала фемажі, аби піднести традиційно жіночі техніки до категорії високого мистецтва [26].

Отже, використання подібних технік представницями напрямів мало схожі мотивації та стосувалося розмиття межі високої та популярної культур, що була непродуктивною для мисткинь. Ця межа стосувалася питання медіумів та технік виконання твору, а також питання авторства твору мистецтва, його зв'язку з ремеслом та жіночою історією. Представниці арт-фемінізму завдяки даним технікам творили простір для творчості, відмежовуючись від традиції, у якій переважали чоловіки. Твори мистецтва, виконані, представницями обох напрямів у цих техніках, створювалися такими, що мали функціональне призначення поза естетичним, тож також розхитували межі мистецтва та повсякдення.

Перформативні мистецтва й перформанс. Окрім розглянутих технік, представниці дадаїзму та арт-фемінізму працювали й із перформативними мистецтвами і перформансом. Аналіз цих форм варто розпочати з окреслення визначень. Перформативними мистецтвами є будь-які мистецькі форми, що відтворюються учасниками в режимі реального часу на сцені [5]. У перформативному мистецтві автор є виконавцем дії. Перформанс виникає пізніше та постає дійством, що розгортається учасником або учасниками за визначеним планом перед глядачами. Автор перформансу постає водночас автором та виконавцем дії. Перформативні мистецтва та перформанс, таким чином, відрізняються як поняття «показувати роблення» та «робити», та є формами акціонізму, мистецтва дії, що виникають у різний час [5].

К. Станіславська відзначає зв'язок акціонізму й концептуалізму. Дослідниця наводить статтю «Мистецтво після філософії» Д. Кошута, у якій автор, висловлюючи тези концептуалізму, озвучує думку про те, що мистецтво є передовсім силою ідеї, а не матеріалу, з якого його створено, тож твір може й не мати матеріального втілення взагалі; й тезу про те, що твір мистецтва створюється в мить його взаємодії з глядачем [5]. Так, глядач стає співавтором твору, а творча дія – важливішою, ніж її результат. Цей принцип втілюється найяскравіше в акціонізмі [5]. Акціонізм бере витoki з мистецтва авангарду, адже саме представники цих течій одними з перших почали осмислювати актуальні проблеми в перформативних мистецтвах. Як зазначає Розалі Голдберг, митці авангарду використовували перформативні мистецтва, аби залучити більшу аудиторію та змінити її ставлення до мистецтва та культури [13].

Прикладом дадаїстського мистецтва дії є *dada soirees* – виступи наживо, що поєднували танець, музику, читання маніфестів та різних типів віршів. Атрибутами на таких виступах часто були костюми й маски.

Костюми для таких вечорів створювали на позір тимчасовими та абсурдними. Цілями в даному разі були підсилення відчуття спонтанності, боротьба з формальними й естетичними зв'язками з мистецтвом як таким, його правилами і сенсом творення [14]. Ключовими в дадаїстському перформативному мистецтві були елементи випадковості, спонтанності та інтерактивність.

Іншим прикладом мистецтва дії у дадаїзмі був танець. Із-поміж інших форм мистецтва дії танець вирізнявся за трьома аспектами, які зумовили нижчий його статус у критиці серед інших форм. Насамперед, це складність реконструкції дадаїстського танцю, адже однією з ключових його рис була імпровізаційність [14]. Другою причиною є виконання танцю переважно жінками. За Гемус, прихованою причиною того було ототожнення інтелектуального з чоловіками, а тілесного – з жінками [14, с. 63]. Третьою причиною є сприйняття критиками танцювальних елементів на дадаїстських вечорах як, імовірно, не повністю дадаїстських [14]. Утім, слід зазначити, що чітку межу між напрямками провести складно, та дадаїстський танець, хоч і мав у собі елементи інших напрямів, був і зразком дадаїстичного мистецтва дії, адже оприявлював важливі принципи напрямку.

Іншою рисою, властивою дадаїстському мистецтву дії є залучення елементів традиційних культур. Надихаючись мистецтвом та культурами світу, дадаїзм прагнув повернути мистецтву дії його оригінальні ритуальні характеристики [14, с. 66]. Покликання на елементи традиційних культур проявлялося і в залученні митцями в танці африканських масок і костюмів. Костюми загалом постають важливою складовою дадаїстських танцювальних виступів. Деякі з костюмів навмисне створювалися такими, щоби фізично обмежувати виконавця або виконавицю й приховувати тіло, та таким чином запобігати емоційному вираженню – таким чином осмислювалося питання вираження особистості, адже тіло у такому танці символізувало її

кордони [9]. Ефект костюмів у дадаїстському танці поєднував елементи людського, тваринного та технологічного, поєднуючи давнє та сучасне.

Перформанс виникає пізніше, у 1960-1970-х роках та характеризується наголошенням на процесуальності як на характеристиці мистецького твору. Ключовими ідеями перформансу постають переважання творчої дії над її результатом і розмиття кордонів мистецтва та дійсності. Метою перформансу визначають комунікацію з аудиторією, а матеріалом – тіло митця [5, с. 155]. Представниці арт-фемінізму також працювали з перформансом. Прагнення до роботи в ньому пояснюється, зокрема, спробою відмежуватися від традиції мистецтва, в якій переважали чоловіки. Перформанс, у якому працювали мисткині арт-фемінізму наприкінці 1960-х, є тісно пов'язаним із боді-артом, що є ширшою категорією, що може включати в себе перформанс. Ці форми мають спільний медіум – тіло, але й відрізняються: перформанс, насамперед, стосується дії, виконуваної митцем, а боді-арт – тіла митця, тож може бути нерухомим. Виконання перформансу характеризується особистим рівнем переживання мистецького досвіду, адже межі між митцями або мисткинями та роботами в перформансі немає.

Феміністський перформанс стосувався тем тілесності, соціальних ролей та соціальної нерівності та був для мисткинь способом оповідати про власні проблеми та піднімати нові теми, ігнорування яких унеможливлювалося виконанням перформансу безпосередньо перед глядачами. Феміністський перформанс також намагався порвати із очікуваннями щодо жіночого тіла, модифікуючи його й залучаючи кібернетичні матеріали [22]. Феміністський перформанс мав риси ритуальності, тож працював як і з демістифікацією мистецтва (адже осмислював зв'язки мистецтва та дійсності) так і з його десакралізацією [29].

Прикладом феміністського перформансу є серія «Серія робіт із технічного обслуговування» Мірл Ладерман Укелес, у якій мисткиня

демонструвала прибирання перед входом до музею. У цій серії Укелес висвітлила роботу з технічного обслуговування, необхідну всім культурним інституціям, утім непомічену та недооцінену. Цей перформанс пов'язаний із інституційною критикою – художньою стратегією, що виникла у 1960-1970-х рр. та критикувала владні й культурні структури й ієрархії. На прикладі перформансу Укелес ми бачимо також і зміну ролі митця від виробника творів мистецтва до творця концепцій, у чому помітним є вплив дадаїзму та ідеї реді-мейдів як творів, створення яких полягало у зміні контексту предмету. За допомогою перформансу Укелес робить те ж саме з працею, а саме – змінює погляд та реконтекстуалізує її [37]. Феміністський перформанс осмислював також і теми насилля над жінками та мав суспільно-політичне значення поза мистецьким, як-от перформанс Сюзан Лейсі й Леслі Лейбовіц «У жалобі та в люті».

Крім розгортання в режимі реального часу, перформанс може фіксуватися та демонструватися за допомогою фото або відео [5, с. 155]. Прикладом перформансу, зафіксованого на відео, є «Семіотика кухні» Марти Рослер. У ньому Рослер озвучує літери абетки, при тому показуючи предмет кухонного вжитку, назва якого починається на відповідну літеру, а наприкінці – «створює» літери з себе, стаючи у відповідні положення, та вплітаючи себе таким чином до умовної абетки та мови, що символізує повсякденний жіночий досвід.

Отже, митці та мисткині обох напрямів працювали також із різними формами акціонізму. У дадаїзмі вони характеризуються поєднанням різних мистецьких форм та практик, спонтанністю, імпровізацією, інтерактивністю, ритуальністю і покликаннями на елементи інших культур та розхитуванням меж реальності та мистецтва. Крім того, дадаїзм є одним із перших напрямів, що розвиває мистецтво дії узагалі, а ідея переваги процесу творення над його результатом, утілюючись як принцип акціонізму та концептуалізму згодом,

продовжує розвиватися надалі. Зокрема, у феміністському мистецтві форми акціонізму характеризується концептуальністю, інтерактивністю та емоційністю дії, а також підняттям актуальних соціальних проблем та осмисленням зв'язку мистецтва та реальності.

Ми визначили ключові медіуми й техніки виконання твору, властиві обох напрямам, і проаналізували особливості їх використання. Наступним кроком є тематичний аналіз дадаїзму й арт-фемінізму

2.3 Розгляд використання спільних для напрямів тем

Як ми визначили на початку цього розділу, деякі теми є спільними для обох напрямів. Такими темами є критика мистецтва, культурних, соціальних та владних інститутів і структур та тема війни та її сприйняття. Представниці обох напрямів також осмислювали стереотипи щодо образу жінки та роль у конструюванні їх медіа. Ми розглянемо роботи, що торкаються цих тем, та проаналізуємо їхні особливості в обох напрямках.

Критика мистецтва та художньої традиції. Представники та представниці обох напрямів критикували історію мистецтв та стали художню традицію, протиставляючи себе їй і відокремлюючи себе від неї. Митці й мисткині дада критикували культуру та мистецтво, що передували напрямку, як буржуазні, й також протиставляли себе сучасному напрямку мистецтва, окреслюючи так власні ідеї та позиції. Представниці арт-фемінізму критикували недостатню репрезентованість мистецтва, твореного жінками впродовж історії, засобами мистецтва та інституційної критики.

Однією з ідей дадаїзму, як ми визначили, було витіснення мистецтва зі сфери культури й прагнення зайняти це місце [6, с. 159]. Дадаїзм

критикував культуру та мистецтво, а також навчання мистецтву та критику, як беззмістовні. Митці та мисткині дадаїзму виступали й проти сучасного їм мистецтва: попри те, що представники напряму в різний час працювали в кубізмі та футуризмі, ці напрями, як і експресіонізм та абстракціонізм у часи існування дадаїзму як окремого напряму піддавалися ним критиці. В. Турчин зазначає, що така критика дозволяла дадаїзму чітко визначити власні позиції [6, с. 159]. Так, футуризм сприймався «новим виданням імпресіоністської реалізації», цінною у якому вважалася винятково шумова музика. Кубізм критикувався, адже був модним і зрозумілим для всіх, що гостро суперечило ключовим баченням мистецтва дадаїзмом. Експресіонізм, напрям, що був досить потужним у часи існування дада, критикувався за «сентиментальне» ставлення до епохи, а абстракція – адже вважалася надто анонімною та «відірваною» від життя [6]. Отже, дадаїзм протиставляв себе будь-якому мистецтву, та найяскравіше – мистецтву, що передували йому. Р. Гюльзенбек, зокрема, вважав, що старе мистецтво було таким собі «запобіжним клапаном», тож мало бути знищеним як таке [6, с. 159].

Прикладом твору, що переосмислює мистецьку спадщину та транслює нове до неї ставлення є «L. H. O. O. G.» Марселя Дюшана (*див. Додаток 5*). Робота виконана в техніці ready-made, що полягає у використанні готових предметів та зміні їхніх значень. «L. H. O. O. G.» є листівкою з зображенням Мони Лізи да Вінчі з домальованими до зображення вусами та бородою та аббревіатурою з обсценним розшифруванням. Оригінальна картина упродовж тривалого часу сприймалася символом мистецтва, тож Дюшан, символічно знімаючи її з п'єдесталу, позбавляє високого статусу й усе високе мистецтво. Дадаїсти також критикували сприйняття і відтворення натури як безглузде копіювання (як-от у ревію «Канібал» Ф. Пікабії), та критику мистецтва як поверхневу (як у фотомонтажі «Критик мистецтва» Р. Гаусмана).

Витісняючи старе, дадаїзм не ігнорує минуле, а змінює його, виносячи йому певний вирок щодо несумісності старого й нового мистецтва. Дадаїзм, таким чином, не пориває з минулим, а використовує його, аби чіткіше визначити себе та свої кордони. Т. Тцара у «Маніфесті дада», зокрема, відзначав, що контраст є єдиним зв'язком дадаїзму з минулим [40]. Тож критика мистецтва в дадаїзмі існує як опозиція, покликана допомогти чітко визначити принципи та бачення напрому.

Представниці арт-фемінізму критикували художню традицію за об'єктивацію жінок і мистецьке середовище за недостатню репрезентованість мистецтва, твореного жінками. За представницями руху, мистецькі практики фіксують реальні суспільні системи пригноблення та дискримінації, тож потребують перегляду та переоцінки. Одним із проявів такої критики є переосмислення й перетворення мисткинями іконографії.

Прикладом є робота «Деякі Живі Американські Жінки-Художниці» (див. Додаток 6) Мері Бет Едельсон. Для неї художниця використала зображення фрески Леонардо да Вінчі, на яку було прикріплено зображення 80 художниць, які перекривали першопочаткові зображення чоловіків. Так, окрім того, що твір кидав виклик сприйняттю високого мистецтва як чоловічого клубу, він також висвітлював роль жінок у патріархальній релігії та історії та був виявом солідарності – зображені жінки є мисткинями та подругами Бет Едельсон. Як зазначає дослідниця Кіра Белан, робота створена колективно: мисткиня попросила учасниць семінару запропонувати теми для колажу та обрала тему, що дозволила їх поєднати організовану релігію, що виключала жінок із позицій влади, з власною феміністською позицією [10]. Дослідниця покликається на Лінду С. Алесі та її думку про те, що у створенні роботи Едельсон використала ідею Марселя Дюшана, що полягала в сумніві в ідеї мистецького твору як рисі креативності та генія митця [10]. Іншим прикладом такої критики є плакат «Переваги бути жінкою-мисткинею»

авторства Guerrilla Girls. Робота використовує іронію для привернення уваги до дискримінації в мистецькому середовищі. Так, критика мистецтва в арт-фемінізмі характеризується осмисленням його зв'язку із реальними системами пригноблення та дискримінації у суспільстві та ревізією минулого й актуального стану справ у суспільстві та мистецтві.

Осмислення війни. Обидва напрями підіймали також і теми війни та її сприйняття. В. Турчин, зокрема підкреслює політичну тенденційність та антимілітаризм дадаїзму в Німеччині [6, с. 167]. Помітною, зокрема, є тенденція критики війни й культури, що, за представниками дадаїзму, до неї призвела. Зазначити слід, що війна на той час асоціювалася з технічним та культурним прогресом, тож предметом критики дадаїзму також став прогрес та уявлення про нього. Війна також сприймалася певним способом захисту своєї країни від «варварської» ворожої культури та способом очистити власну країну від морального декадансу, що призвів до занепаду культури. Представники буржуазії, панівного класу на той час, переживали культурний песимізм, пов'язаний із ентузіазмом війни. Таким чином, дадаїзм постав реакцією на деградацію соціальних структур, що привели до війни і занепаду культури, та реакцією на ентузіазм щодо війни, та контраст його із реальним станом справ на фронті; дадаїзм оприявлював моральний розпад суспільства, піддавши переоцінці його логіку та структуру.

Прикладом роботи, що торкається цієї теми є «Китайський соловей» Макса Ернста (див. Додаток 7). Цей фотомонтаж є частиною серії, у якій Ернст комбінував зображення бойової техніки та людських кінцівок, створюючи гротескні образи, що демонструють поєднання людського та технічного. Ця робота також має зображення віяла, що формує певний головний убір істоти, тіло якої складає англійська бомба; істота має також і око та нагадує птаху. Фотомонтаж провокує глядача поглянути на технічний прогрес під дещо іншим, новим кутом. Повернімося також до розглянутого

фотомонтажу Г. Гьог (*див. Додаток 1*). Права частина роботи демонструє ставлення представників дадаїзму до війни, а саме прийняття її як хаосу та божевілля, що знищує собою людство.

Отже, митці дадаїзму критикували буржуазну культуру та західний раціоналізм як такі, що призвели до війни. Використання цієї теми характеризується акцентом на конфлікті людини та технологій, критиці ідеї прогресу та культури й соціальних структур, що панували на той час.

Мисткині арт-фемінізму також осмислювали тему війни та досвіду жінки у військовий час. У 1964 р. відбулася військова інтервенція США до В'єтнаму, тож, адже арт-фемінізм зародився та розвивався у США, мисткині цього напрямку реагували на військові дії. Осмислення їх часто накладалося на теми символічної війни владних структур у суспільстві й тему сприйняття війни американцями.

Прикладом є серія робіт Марти Рослер «Гарний дім: повернення війни додому» (*див. Додаток 8*). Ця серія фотомонтажів поєднує взяті з журналу «LIFE» фотографії мешканців В'єтнаму, що постраждали від війни, з фотографіями американців, що живуть у достатку та спокої. Так Рослер показала сенс поняття «living-room war» – терміну, яким послуговувалися, аби описати сприйняття війни американцями з безпечних та комфортних умов [37]. Залучаючи зображення з медіа та актуалізуючи «тут» і «тепер» як категорії сприйняття, фотомонтажі цієї серії оприявлюють межу, до якої колективний досвід війни формується роботою медіа [38].

Сприйняття жінок, роль стереотипів із медіа. Представниці обох напрямів також підіймали тему образу жінок у медіа та стереотипів щодо нього, часто використовуючи техніки, що передбачали безпосередню роботу з друкованими медіа.

Прикладом дадаїстської роботи, що торкається цієї теми, є колаж «Хороша дівчина» Ганни Гьог (*див. Додаток 9*). Ця робота створена у часи

Веймарської Республіки, коли жіночі ролі починали досліджуватися не лише у питанні права голосу і робочих прав, але й у питаннях ідентичності. У цьому питанні слід згадати про феномен «Нових жінок». Цим терміном описували жінок, які отримали нову соціальну роль внаслідок змін німецької політики, економіки та культури, й був пов'язаним з раціоналізацією та американізацією життя в тогочасній Веймарській Республіці. Термін також передбачав набір стереотипних образів, створених медіа, і став символом самої Республіки після війни та її змінених культури та повсякдення [23, с. 114]. Фотомонтаж Ганни у свою чергу представляє Нову жінку як такого собі кіборга, що не має особистості. Колаж висвітлює сприйняття жінок не як окремих суб'єктів, а радше як об'єктів в часи зростаючого промислового та корпоративного ландшафту. Так, Ганна Гьог також реагує на народження індустріальної реклами й ідеалів краси в ній. У роботі мисткиня відображає стан справ її сучасності та зображує гротескні наслідки «автоматизованої жіночності».

У феміністичному мистецтві осмислення стереотипів навколо образу жінки також було поширеним. Осмислення цієї теми у роботах мисткинь накладається на критику соціальної нерівності в мистецькому світі, а також на критику медіа та культури споживання. Прикладом є фотомонтаж «Жінка з пілососом, або Прибирання поп-арту пілососом» Марти Рослер (*див. Додаток 10*), із серії «Тілесна краса, або Краса не знає болю». На фотомонтажі зображена молода усміхнена жінка, що тримає пілосос; вона стоїть у вузькому коридорі, на стінах якого висять постери та твори поп-арту. У цій роботі авторка осмислює поширену тему репрезентації жінки в медіа як привабливої домогосподарки, та крім того робить і крок далі, поміщаючи героїню в середовище, де представлені твори мистецтва, та осмислюючи роль жінок у мистецтві. Оточена творами поп-арту, жінка щаслива у ролі піклувальниці про простір, де розташоване мистецтво. М. Рослер іронізує,

адже використовує прийоми поп-арту, критикуючи його: роботи, що «розміщені» на стінах зображеного коридору, та оточують героїню, належать відомим чоловікам-представникам поп-арту. Натомість робіт авторства жінок на зображенні немає, що підкреслює те, що попри присутність у жанрі жінок, вони часто залишалися невизнаними та недостатньо репрезентованими.

Отже, як ми помітили, представниці обох напрямів осмислювали ролі жінок у свій час, акцентуючи увагу на стереотипах та реальному станові справ, викриваючи проблеми дискримінації та нерівності.

Комерція і культура споживання. Обидва напрями також торкалися проблеми комерції та культури споживання. Дадаїзм, як ми визначили в попередній частині роботи, мав впливи комуністичної теорії, тож вбачав корені війни не лише в технологіях, але й у «військово-індустріальному комплексі», володінні фабриками й великими економічними об'єктами, що спонсорувало виробництво зброї. Прикладом погляду на це є колаж «Високі фінанси» Г. Гьог. (див. Додаток 11) У колажі мисткиня зображує фігури представників середнього класу, що перекривають вид із повітря на території тогочасної Пруссії. Оточують героїв зображення зброї, техніки та предметів масового виробництва. Назва колажу свідчить про те, що його персонажі є банкірами, причетними до військових технологій та розвитку капіталізму на початку XX ст.

Продовжували використовувати цю тему й мисткині арт-фемінізму. У їхніх роботах вона поєднується з темами комерціалізації жіночої зовнішності (як ми бачили в розглянутій серії робіт Шеррі Лівайн), критикою капіталізму та культури споживання. Прикладом того є робота «Я купую, отже я існую» Барбари Крюгер. (див. Додаток 12) Робота поєднує чорно-біле зображення руки й табличку із написом тотожним назві роботи. Робота покликається на відому фразу Р. Декарта «Я мислю, отже я існую», проте ставить у абсолют людського існування купівлю та участь у ринкових процесах. Творчим

методом Крюгер є поєднання найчастіше чорно-білих фотографій, узятих із друкованих медіа, з яскравими впізнаваними гаслами. Її творчість стосується осмислення впливу масової культури, стереотипів та теми репрезентації. У роботі, що розглядається, критикується значний вплив комерції на життя людей.

Таким чином, як ми помітили, розглянуті нами напрями мають деякі спільні аспекти. Зокрема, що стосується медіумів та технік виконання твору, простежується використанням представниками та представницями обох напрямів колажу та споріднених технік, технік мистецтва, роботу в яких історично приписують жінкам, а також роботу в перформативний мистецтвах та перформансі. Властивою для обох напрямів також була колективна творчість і використання тіла як медіуму. Ці техніки є спільними для обох напрямів, тож важливою є мотивація їх використання. Вона полягала у випадку з колажами – у сумніві в суспільних, політичних та культурних структурах і ієрархіях, руйнації старих зв'язків та в їх перевпорядкуванні, та в осмисленні питання авторства твору мистецтва; у перформативних мистецтвах – в безпосередньому спілкуванні з аудиторією та осмисленні межі мистецтва та дійсності; у традиційно жіночих видах мистецтв у переосмисленні ролі жінок у мистецтві та розмитті меж високої і популярної культур та мистецтва та ремесла. Дадаїзм винаходить або розвиває ці техніки та використовує їх задля переосмислення сталих норм та цінностей, і в такий спосіб засвідчує новий світогляд та нову роль митця як творця концепцій. Феміністське мистецтво розвиває ці техніки (хоч не обмежується ними), осмислюючи роль жінок у суспільстві та мистецькому світі й привертаючи увагу до нагальних питань фемінізму як руху.

Із тематичного підходу ми бачимо осмислення та критику обома напрями історії мистецтв і сталої художньої традиції, критику культури

споживання й комерції та осмислення представницями напрямів стереотипів щодо жінок і ролі в їх конструюванні медіа, а також осмислення теми війни.

Ми також пам'ятаємо природу розглянутих напрямів як таких, що реагували на масштабні суспільні та політичні зміни, тож можемо говорити про певну подібність їхніх реакцій. Ми можемо стверджувати, що митці та мисткині розглянутих нами напрямів намагалися переосмислити поняття мистецтва як такого та його межі та проаналізувати його зв'язки з іншими сферами життя та царинами знання й робили це в подібний спосіб.

Ми визначаємо властивими дадаїстському методові такі риси: іронію, абсурд, та руйнування цілого, розрив із традиціями та культурою, логікою й міметичністю та наративністю як принципами. Деякі з цих рис ми помічаємо також і в мистецтві представниць арт-фемінізму. Ми усвідомлюємо, що дадаїзм мав значний вплив на розвиток подальшого мистецтва загалом, та в цій роботі ми виокремили ті аспекти, у яких вплив дадаїзму на розвиток феміністського мистецтва видається нам найбільш помітним.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеної розвідки можна відмітити, що авангардні течії мистецтва стали певним відображенням глобальних суспільних, політичних та культурних змін відповідного часу. Серед особливостей авангарду як напрямку можна окремо назвати наступні: прагнення заперечення минулого, зміна сприйняття мистецького твору, дематеріалізація основ мистецтва, спроби перевизначити та розширити його поняття та дослідити й випробувати його зв'язки з дійсністю; зміна ролі митця на творця унікальних концепцій. За дослідницею Ф. Майо, встановлено ключові ролі митців авангарду, що характеризують прагнення митців відійти від сталих цінностей та естетики, досліджувати естетичні інновації та комунікувати про суспільні цінності.

У контексті розвитку авангарду було простежено розвиток дадаїзму. Спираючись на праці В. Турчина, Г. Ріхтера, М. Сануйе й публікації в наукових мистецтвознавчих журналах вдалось дослідити зародження та розвиток напрямку. Було визначено, що дадаїзм як нова мистецька течія започатковується у Цюриху в час Першої світової війни серед письменників та художників та стрімко поширюється за допомогою маніфестів та журналів. Із розпадом групи, що творила у Цюриху, частина митців та мисткинь дадаїзму переїздить до інших міст – Кельна, Ганновера, Берліна, Парижа та Нью-Йорка – де згодом також поширюється дадаїстичне мистецтво, що в кожному осередку мало свої особливості. Для того, аби дослідити принципи дадаїзму як мистецької течії ми звернулися до маніфестів митців. Так, ключовими принципами дадаїзму визначено розрив із традиціями культури та мови, ескапізм, заперечення сталих загальноприйнятих суспільних цінностей та норм та переосмислення ідеалів.

Характерними для методу дадаїзму ми визначили іронію, абсурд, алогічність і випадковість, а також поділ цілого та рекомбінацію його елементів.

На тлі суспільних змін часу зародження напрямку було досліджено арт-фемінізм, виокремлено його цілі та розглянуто діяльність його представниць. Арт-фемінізм виникає наприкінці 1960-х - на початку 1970-х років у середовищі рухів боротьби за рівні права у часи другої хвилі фемінізму. Цілями руху постали включення до діалогу художників та аудиторії жіночої перспективи, привернення уваги до проблем жіночого досвіду й покращення репрезентації мистецтва, яке створювали жінки у минулому та в актуальний для мисткинь напрямку час. Окрім мистецької діяльності, представниці напрямку займалися також і критикою мистецтва та культурних установ, а також створенням нових просторів для творчості для жінок. Арт-фемінізм розвивається, змінюючи актуальні теми відповідно до проблем феміністичного руху, із яким, як і феміністською теорією, є пов'язаним, й продовжує розвиватися й нині.

У дослідженні виокремлено ключові для напрямів техніки виконання мистецького твору й властиві напрямам теми та досліджено мотивацію їх залучення. Такими техніками є колаж і споріднені техніки, техніки мистецтва, роботу в яких історично приписували жінкам та різні форми перформативних мистецтв. Важливою, на нашу думку, є мотивація використання цих технік митцями та мисткинями обох напрямів. Так, колаж допомагав митцям та мисткиням обох напрямів переосмислити сталі традиції, уявлення та зв'язки та установити свої, підкреслюючи свою роль творців нових зв'язків та сенсів. Обома напрямками колаж використовувався також як медіум критики суспільства та осмислення жіночого досвіду. Колаж є пов'язаним із роботою з медіа та осмисленням його впливу, адже використовує його фрагменти. Переосмислюють представниці обох напрямів і мистецтва, роботу в яких історично приписували жінкам. Звернення до

непопулярних технік і технік декоративного мистецтва мисткинями зумовлювалося бажанням дослідження власної історії і увагою до своєї ролі мисткинь. У такий спосіб мисткині досліджували зв'язки мистецтва і ремесла, високої та популярної культур та досліджували роль жінок у мистецькому середовищі. Працюють обидва напрями й із перформативними мистецтвами, активно залучаючи аудиторію до творення мистецького твору.

Подібність відслідковуємо й у темах, із якими працювали досліджувані напрями. Так, митці та мисткині дадаїзму та арт-фемінізму підіймали теми осмислення художньої традиції, протиставляючи себе їй, підіймали теми війни та її сприйняття, комерції та споживання, та жіночого досвіду та стереотипів щодо жінок та ролі в конструюванні та підтримці їх владних структур та медіа.

У ході дослідження було з'ясовано, що розглянуті напрями реагують на масштабні зміни в суспільстві, політиці та культурі, переосмислюють роль і становище митця у суспільстві та розширюють визначення мистецтва, досліджуючи його зв'язки із іншими сферами життя і царинами знання. Подібності також відзначаємо й у творчих методах напрямів: зокрема, простежується використання обома з напрямів іронії, руйнування цілого та комбінації елементів наново та критики сталих норм та цінностей. Таким чином, ми можемо встановити зв'язки між дадаїзмом та арт-фемінізмом за викладеними подібностями реакцій на суспільні зміни у використанні технік та медіумів, винайдених або переосмислених митцями і мисткинями дадаїзму, представницями арт-фемінізму та за подібністю тем та творчих методів напрямів.

З огляду на все сказане, мету дослідження можна вважати досягнутою, а завдання – виконаними.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Голубицкая Н. В. Бог Дада танцует: поэзия и танец в эстетике дадаизма. *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика.* № 4, т. 19. С. 427–432.
2. Иванов В. В. Практика авангарда и теоретическое знание XX века. *Избранные труды по семиотике и истории культуры.* Москва, 2007. Т. 4 : Знаковые системы культуры, искусства и науки. С. 345–347.
3. Нохлин Л. Почему не было великих художниц?. *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000.* Москва, 2005. С. 15–46.
4. Сануйе. М. Дада в Париже. Москва, Ладомир, 1999. 638 с.
5. Станіславська К. Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* 2015. № 16. С. 154–160.
6. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. Москва : МГУ, 1993. 247 с.
7. Шевченко З. В. Арт-фемінізм. *Словник гендерних термінів.* Черкаси : 2016. 336с.
8. Allmer P. Feminist interventions: Revising the canon. *A Companion to Dada and Surrealism* / ed. by D. Hopkins. 2016. P. 366–381.
9. Andrew N. Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction. *Art Journal.* 2014. Vol. 73, no. 1. P. 12–29.
10. Belán K. Review: The Art of Mary Beth Edelson by Mary Beth Edelson, Amelia M. Trevelyan. *Woman's Art Journal.* Vol. 24, no. 2. P. 36–37.
11. Boswell P., Makela M., Lanchner C. The Photomontages of Hannah Höch. Minneapolis : Walker Art Center, 1996. 224 p.

12. Bürger P. *Theory of the Avant-Garde* / trans.by M. Shaw. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 126 p.
13. Goldberg R. *Performance: A Hidden History. The Art of Performance. A Critical Anthology* / ed. By Battcock G., Nickas R. New York, 1984. 151p.
14. Hemus R. *Dada's women*. London : Yale University Press, 2009. 250 p.
15. Lacy S. The Name of the Game. *Feminist Art Criticism*. 1991. Vol. 50, no. 2. P. 64–68.
16. Lippard L. P. Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the 1970s. *Art journal*. 1980. Vol. 40, no. 1/2. P. 362–365.
17. Maio F. *Performing Art: reinventing avant-garde practice and the role of the artis* : PhD thesis. London, 2014. 221 p.
18. Raaberg G. Beyond fragmentation: collage as feminist strategy in the arts. *Mosaic: an interdisciplinary critical journal*. 1998. Vol. 31, no. 3. P. 153–171.
19. Richter H. *Dada: art and anti-art*. Singapore : C.S. Graphics, 1997. 305 p.
20. Sawelson-Gorse, N. *Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity*. Cambridge : MIT Press, 2001. 686 p.
21. Schapiro M. The Education of Women as Artists: Project Womanhouse. *Art Journal*. 1972. Vol. 31, no. 3. P. 268–270.
22. Striff E. Bodies of Evidence: Feminist Performance Art. *Critical Survey*. 1997. Vol. 9, no. 1. P. 1–18.
23. *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s* / ed. by V. Rocco, E. Otto. Michigan : University of Michigan Press, 2011. 336 p.

ДЖЕРЕЛА:

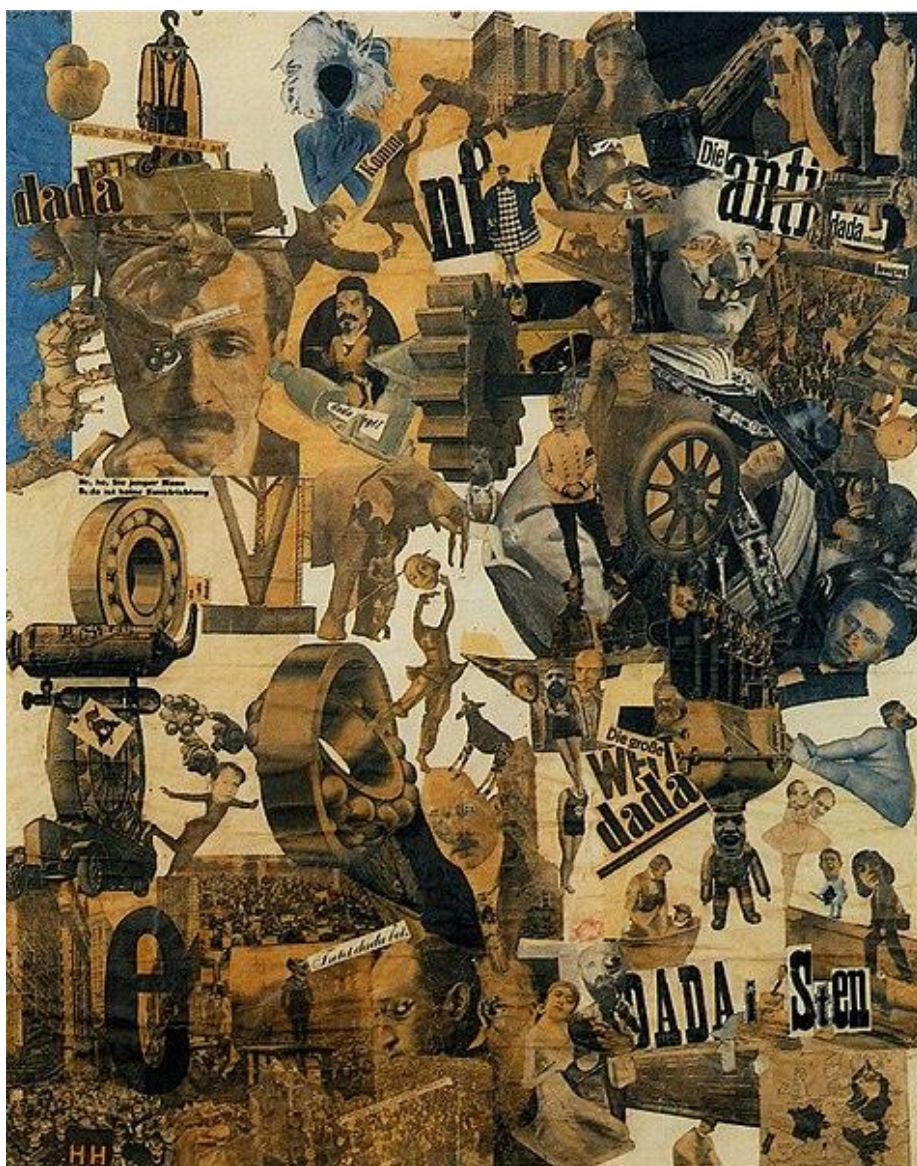
24. Балль Х. Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе. *Называть вещи своими именами программные выступления мастеров Западно-Европейской литературы XX века* / ред. Л. Андреев. Москва, 1986. 640 с.
25. Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года. *Называть вещи своими именами программные выступления мастеров Западно-Европейской литературы XX века* / ред. Л. Андреев. Москва, 1986. 640 с.
26. Archino S. Miriam Schapiro Artist Overview and Analysis. *The art story foundation*. URL: <https://www.theartstory.org/artist/schapiro-miriam> (date of access: 08.06.2021).
27. Art term: Avant-garde. *Tate*. URL : <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/avant-garde> (date of access: 08.06.2021).
28. Barber K. Hannah Höch, Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany. *Smarthistory*. URL : <https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-kitchen-knife-dada-weimar-beer-belly-germany> (date of access: 08.06.2021).
29. Butler A. Performance Art Movement Overview and Analysis. *The Art Story*. URL : <https://www.theartstory.org/movement/performance-art/history-and-concepts> (date of access: 08.06.2021).
30. Collage. *Encyclopedia Britannica*. URL : <https://www.britannica.com/art/collage> (date of access: 08.06.2021).
31. Cramer C., Grant K. Dada Collage. *Smarthistory*. URL : <https://smarthistory.org/dada-collage> (date of access: 08.06.2021).
32. Dada - History and Concepts. *The art story foundation*. URL : <https://www.theartstory.org/movement/dada/history-and-concepts/> (date of access: 08.06.2021).

33. Feminism & Art. *Art history teaching resources*. URL :
<https://arthistoryteachingresources.org/lessons/feminism-art> (date of access: 08.06.2021).
34. Feminist Art - History and Concepts *The art story foundation*. URL
: <https://www.theartstory.org/movement/feminist-art/history-and-concepts> (date of access: 08.06.2021).
35. Hellstein V. Sherrie Levine Artist Overview and Analysis. *TheArtStory.org*.
URL : <https://www.theartstory.org/artist/levine-sherrie/> (date of access: 08.06.2021).
36. Hickson P. Wadsworth Atheneum Museum of Art and Dr. Beth Harris,
"Maintenance art". *Smarthistory*. URL : <https://smarthistory.org/seeing-america-2/cleaning-the-museum-maintenance-art> (date of access: 08.06.2021).
37. House Beautiful: Bringing the War Home, 1967-1972. Martha Rosler. *Artbasel*.
URL : <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39192/Martha-Rosler-House-Beautiful-Bringing-the-War-Home> (date of access: 08.06.2021).
38. Martha Rosler. *House Beautiful: Bringing the War Home* c. 1967–72. MoMA.
URL : <https://www.moma.org/collection/works/152791> (date of access: 08.06.2021).
39. Schapiro M., Meyer M. Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women
Saved and Assembled - FEMMAGE. *Heresies* I, no. 4. P. 66-69.
40. Tzara T. Dada Manifesto 1918. *391.org*. URL :
<https://391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara> (date of access: 08.06.2021).
41. West L. Sophie Taeuber-Arp Artist Overview and Analysis. *The Art Story*.
URL : <https://www.theartstory.org/artist/taeuber-arp-sophie> (date of access: 08.06.2021).

42. Women Artists Demonstrate at Whitney. *The New York Times*. URL :
<https://www.nytimes.com/1970/12/12/archives/women-artists-demonstrate-at-whitney.html> (date of access: 08.06.2021).

ДОДАТКИ

1. Гьог Г. Прорізано кухонним ножем дада крізь останню веймарську культурну епоху пивного живота в Німеччині (Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany), 1919-1920. Колаж. Вирізаний і наклеєний папір із друком на папері з аквареллю. 114 × 90 см. Національна галерея, Державні музеї в Берліні, Берлін, Німеччина.



2. Лівайн Ш. Президент: 1, 1979. Колаж. Вирізаний та наклеєний папір із друком на папері. 61 x 45.7 см. Музей сучасного мистецтва (МоМА) Нью-Йорк, США.



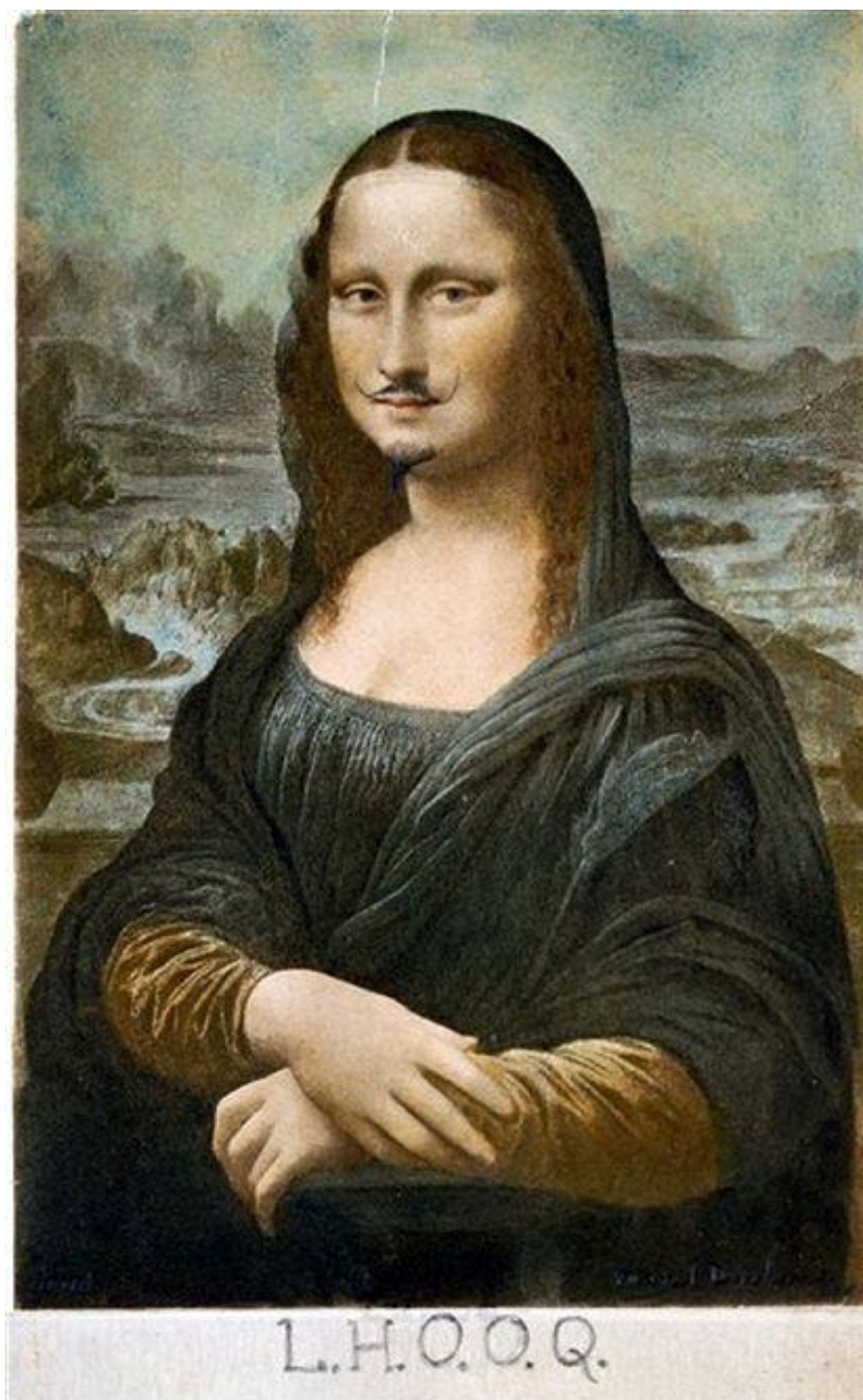
3. Тойбер-Арп С. Первісні форми, 1917. Вишивка.



4. Шапіро М. Анатомія Кімоно, 1977-1980. Тканина та акрил на полотні. 2 x 17.4 м. Приватна колекція. Фрагмент.



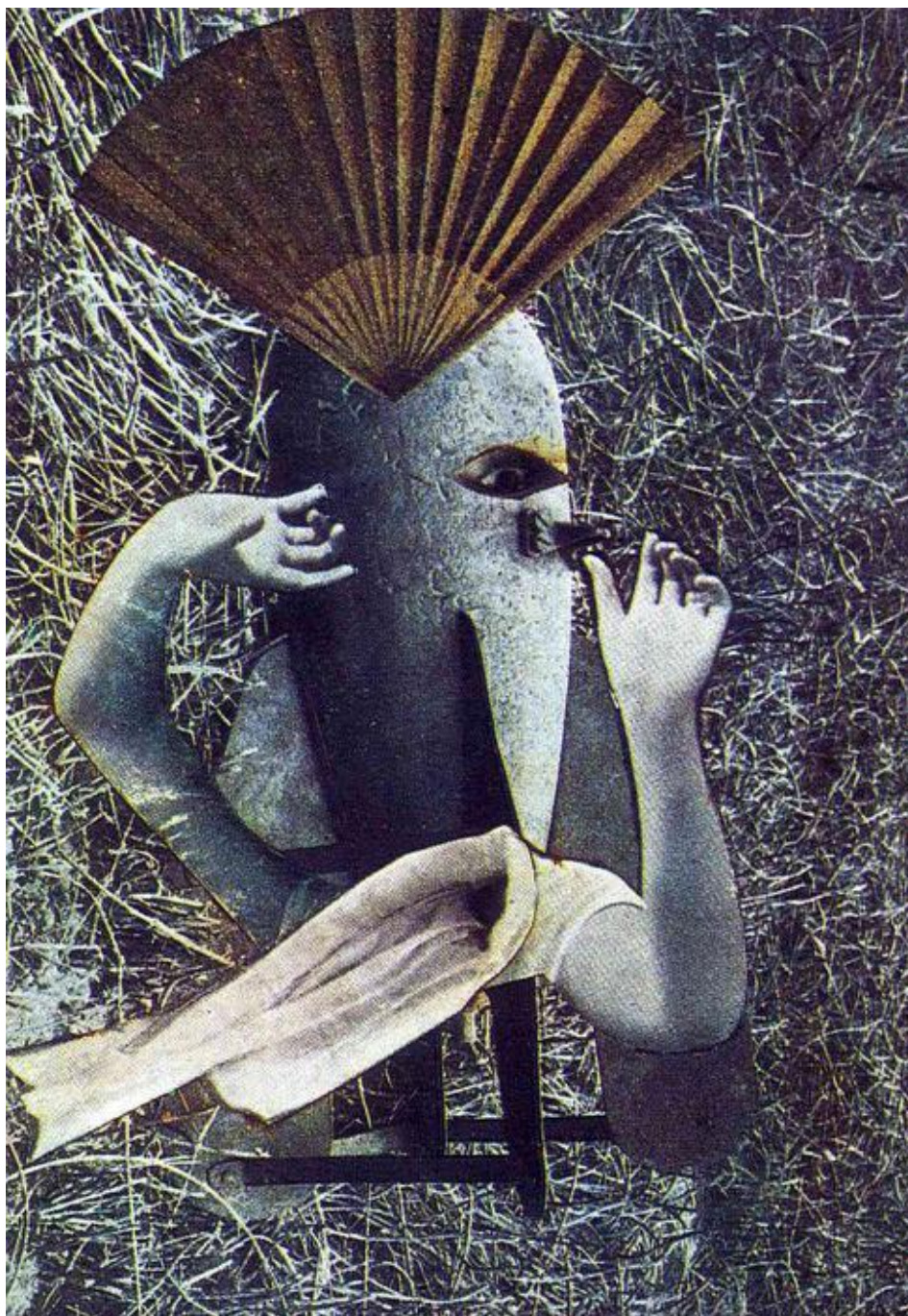
5. Дюшан М. LHOQQ, 1919. Реді-мейд. Кольорова репродукція, олівець, гуаш. 30.3 x 23 см. Приватна колекція, Париж.



6. Бет Едельсон М. Деякі Живі Американські Жінки-Художниці/Остання вечір, 1972. 71.8 x 109.2 см. Колаж. Вирізані і наклеєні желатинові срібні принти на друкованому папері, з використанням машинопису на вирізаному та наклеєному папері. Музей сучасного мистецтва (МоМА), Нью-Йорк, США.



7. Ернст М. Китайський соловей, 1920. Фотомонтаж. Фотодрук та чорнило на папері. 12.2 × 8.7 см. Музей Гренобля, Гренобль, Франція.



8. Рослер М. Повітряні кульки. З серії Гарний дім: повернення війни додому, 1967-72. Фотомонтаж, струменевий друк. 60.2 × 47.9 см. Смітсонівський музей американського мистецтва, Вашингтон, США.



9. Гьог Г. Хороша дівчина, 1920. Фотомонтаж. 35 х 29 см. Приватна колекція.



10. Рослер М. Жінка з пилососом, або Прибирання поп-арту пилососом із серії Тілесна краса, або Краса не знає болю. Фотомонтаж. 50,8 x 61 см. Галерея Нагель Дракслер, Берлін/Кельн, Німеччина.



11. Г. Гьог. Високі фінанси, 1923. Фотомонтаж. 36 x 31 см. Галерея Берінсон, Берлін, Німеччина.



12.Крюгер Б. Я купую, отже я існую, 1990. Фотолітографія на паперовому пакеті. 31.5 x 25 см. Музей сучасного мистецтва (МоМА), Нью-Йорк, США.

