

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

Кваліфікаційна робота

освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр

на тему: «Репрезентація жіночого тіла у феміністському перформансі на
прикладі творчості Марії Куліковської та Марії Прошковської»
(Representations of the female body in feminist performance on the examples of
works of Maria Kulikovska and Maria Proshkovska)

Виконала:

студентка 4-го року навчання
спеціальності 034 Культурологія
Воронецька Анна Антонівна

Наукова керівниця:

Павліченко Надія Валеріївна
ст. викл., канд. культурології

Київ, 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНИЙ ЗРІЗ ПЕРФОРМАНСУ ТА ЙОГО СТРУКТУРА.....	8
I.1. Історія розвитку перформансу	8
I.2. Спроба визначення перформансу	13
I.3. Тілесність та тіло у перформансі	20
I.4. Феміністський перформанс	24
I.5. Висновки розділу	26
РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЙ У РЕПРЕЗЕНТАЦІЯХ ЖІНОЧОГО ТІЛА.....	27
II.1. Дискурс краси	27
II.2. Поява провокативних репрезентацій жіночого тіла у феміністському мистецтві 1990-х років.....	32
II.3. Вплив суспільства споживання на репрезентації жіночого тіла	35
II.4. Саморепрезентація жінок	38
II.5. Репрезентації жіночого тіла у сучасних соціальних медіа	41
II.6. Репрезентація жіночого тіла у феміністському мистецтві.....	44
РОЗДІЛ III. АНАЛІЗ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ ЖІНОЧОГО ТІЛА В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРФОРМАНСІ.....	47
III.1. Історичний зріз українського перформансу	47
III.2. Феміністський перформанс в Україні.....	52
III.3. Творчість Марії Куліковської.....	56
III.4. Творчість Марії Прошковської.....	62

III.5. Висновки до розділу	66
ВИСНОВКИ.....	68
БІБЛІОГРАФІЯ	70
ДЖЕРЕЛА	75
МЕДІАГРАФІЯ	80
ДОДАТКИ.....	81
Додаток 1.....	81
Додаток 2.....	82
Додаток 3.....	83
Додаток 4.....	84
Додаток 5.....	85
Додаток 6.....	86
Додаток 7.....	87
Додаток 8.....	88
Додаток 9.....	89
Додаток 10.....	90

ВСТУП

Феміністські рухи другої хвилі (60–80-ті роки ХХ ст.) зумовили виникнення феміністського мистецтва, яке стало ще одним виміром боротьби за гендерну рівність, а також висвітлювало проблему дискримінації у мистецькому середовищі. Перформанс, який активно розвивався у цей період, був відносно новим медіумом, малоосвоєним художниками. Він давав змогу художницям-феміністкам відмежуватися від патріархальних канонів мистецтва. Окрім цього, центральним фокусом перформансу було тіло, а феміністки другої хвилі якраз починали більше уваги приділяти жіночій тілесності та пов'язаними з нею проблемами. Тіло є важливим елементом особистості, воно спільне для всіх людей, а тому без уваги до тіла неможливо розглядати поняття гендеру, раси, етнічності, класу, які стають ключовими у дослідженнях феміністок. Природа перформансу дозволяла створювати роботи, в яких художниці артикулювали особисті проблеми, перетворюючи особисте на політичне та торкаючись тих досвідів, які табувалися суспільством.

Для розуміння феміністського перформансу необхідно проаналізувати репрезентації жіночих тіл, які він пропонує. Зображення у мистецтві втілюють певні ідеї та уявлення художника про речі, які зображуються. Репрезентації жіночого тіла у традиційному мистецтві передають ідеї про жіноче тіло, властиві політичному та соціальному клімату певного часу. Відповідно, аналіз репрезентацій жіночого тіла, які пропонуються феміністським перформансом сьогодення дозволяє усвідомити динаміку змін в уявленнях про жіноче тіло в суспільстві. Репрезентації формуються під впливом зовнішніх чинників – політичних, соціальних, економічних. Вони транслуються у медіа задля закріплення певних уявлень у соціумі. Саме тому важливо не лише розглядати

репрезентації жіночого тіла у феміністському мистецтві, а й порівнювати їх із образами жінок у традиційному мистецтві та у сучасних медіа.

Актуальність. Дослідження теорії та практики українського феміністського перформансу, а саме репрезентацій жіночого тіла у ньому, дає змогу зрозуміти, якою є постать жінки у сучасному візуальному мистецтві та які образи жінок існують в українському суспільстві. Окрім цього, у роботі зроблено огляд західної та української історії перформансу, що розширює межі подальших наукових досліджень цієї теми. Дослідження порівнює західний і український досвід феміністського перформансу, а отже ілюструє ступінь розвитку феміністських рухів в Україні.

Ступінь наукової розробки. Історичний зріз західної історії перформансу, а також спроби виокремити більш-менш універсальне визначення перформансу та елементи його структури, викладено у працях зарубіжних дослідників перформансу Грегорі Баткока, Роузлі Голдберг, Йона Вестермана, Фрейзера Ворда, Кетрін Ларсон, а також російської дослідниці Марії Атонян та українських дослідників Гліба Вишеславського і Ярини Шумської. Різноманітні способи та тенденції репрезентації жіночого тіла в медіа та мистецтві описані у монографіях та статтях численних дослідниць мистецтва та культури, серед яких – роботи Лоурель МакКензі, Наомі Шор, Амелії Джонс, Лінди Нід, Ані Фоершнер, Люсі Ліппард, Люсі Ірігаре, Марти Рослер, Хілларі Робінсон, Елізабет Спелман, Венери Дімулеску, Наомі Вульф, Розалінд Гілл, Сандри Фридрисяк, Айріс Маріон Янг та Джанет Вольфф. Деякі з них є художницями або кураторками, а тому мають безпосередні спостереження репрезентацій жіночого тіла у мистецтві. Українському досвіду перформансу, а також аналізу феміністських перформансів двох сучасних українських художниць Марії Куліковської та Марії Прошковської присвячені праці українських дослідників і дослідниць перформансу, а саме Гліба Вишеславського, Ярини Шумської, Оксани Брюховецької, Катерини Яковленко. Оскільки тема українського перформансу є малодослідженою, робота частково

базувалася на самостійному спостереженні, аналізу онлайн-джерел та інтерв'ю з художниками та художницями. Аналіз перформансів ґрунтувався на опрацюванні інтерв'ю з художницями, текстів кураторок до їхніх виставок, а також статей з дослідженнями їхньої творчості, як-от есеї Оксани Брюховецької, Євгенії Буцикіної, а також канадської дослідниці українського походження Каліни Сомчінські.

Об'єктом дослідження є феміністське перформативне мистецтво другої половини ХХ століття – початку ХХІ століття.

Предметом дослідження є репрезентація жіночого тіла в феміністському перформансі.

Метою цієї роботи є дослідити різні тенденції у репрезентаціях жіночого тіла в українському феміністському перформансі на прикладі творчості сучасних українських художниць Марії Куліковської та Марії Прошковської.

Відповідно до поставленої мети, *завданнями роботи є:*

- проаналізувати історичний розвиток перформансу, його витoki та становлення у другій половині ХХ століття;
- розглянути визначення поняття перформансу провідних дослідників і зробити спробу формулювання власної дефініції;
- розглянути причини використання тіла як головного медіума в перформансі та увагу художників до тілесності загалом;
- проаналізувати західний досвід феміністського перформансу;
- дослідити «дискурс краси» ХХ століття та його вплив на репрезентації жіночого тіла;
- проаналізувати причини появи провокативних репрезентацій жіночого тіла у феміністському мистецтві 90-х років;
- дослідити вплив «суспільства споживання» на репрезентації жіночого тіла;
- розглянути тенденції в саморепрезентації жінок у сфері мистецтва;

- проаналізувати репрезентації жіночого тіла в феміністському мистецтві та соціальних медіа;
- дослідити історичний розвиток українського перформансу;
- проаналізувати діяльність та стан українського феміністського перформансу;
- проаналізувати ключові перформанси двох сучасних українських художниць-феміністок;
- виявити певні тенденції репрезентації жіночого тіла в українському феміністському перформансі.

Метод. У роботі було використано аналітичний метод, метод компаративного дослідження текстів, метод інституційного дослідження, метод дослідження візуальної образності, метод інтерпретації.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, шістнадцяти підрозділів, висновків, бібліографії, джерел, медіаграфії та додатків (фотодокументації перформансів). У першому розділі наведено історичний зріз поняття та практики перформансу, визначення його головних елементів і огляд досвіду феміністського перформансу. У другому розділі розглядаються різні способи репрезентацій жіночого тіла та фактори, які на них впливали. У третьому розділі представлено історичний зріз українського перформансу, а також аналіз репрезентацій жіночого тіла в ключових перформансах двох сучасних українських художниць – Марії Куліковської та Марії Прошковської.

РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНИЙ ЗРІЗ ПЕРФОРМАНСУ ТА ЙОГО СТРУКТУРА

I.1. Історія розвитку перформансу

Для розуміння феміністського перформансу необхідно розглянути перформанс як мистецьке явище загалом, зробити огляд його історії, головних тенденцій, виокремити певні риси перформансу. Усвідомлення структури, наскільки це можливо в даному випадку, спростить аналіз перформативного мистецтва в контексті фемінізму.

Історія перформансу є цікавим явищем, оскільки охоплює багато провідних мистецьких напрямів, в яких цей медіум розумівся та використовувався по-своєму. Недоцільним є намагатися охопити всю її у рамках дипломної роботи через часові й просторові обмеження. Оскільки тема цієї роботи пов'язана з феміністським перформансом, буде розглядатися та частина історії перформансу, яка є дотичною до теми. Тим не менш, варто зазначити, що у ХХ столітті перформанс розвивався у футуризмі, конструктивізмі, Дада, сюрреалізмі, школі Баухаузу тощо. Феміністський перформанс є лише частиною прикладів використання широкого медіуму перформансу.

Перший розділ цієї дипломної роботи є спробою визначити перформанс, взявши за основу перформативну діяльність 1970-х років, тому що саме цей період дослідниками визначається як «золоті роки перформансу». У 70-х перформанс почав розростатися та займати більше мистецького простору. Він сягнув визнання як окремої форми мистецтва. Більше того, перформанс мав вплив на подальший розвиток мистецтва: не лише пізнього ХХ століття, але й ХХІ. Дослідниця перформансу Роузлі Голдберг висловлює у своєму есе «Перформанс: Золоті роки» думку про те, що «важливий період перформансу сягнув повного кола»,

розпочавшись у пізніх 1960-х як провокація поглядів самовдоволеної публіки на значення та цінність мистецтва. Сьогодні, пише Голдберг у 1982 році, він є визнаним медіумом, і навіть подекуди фешенебельним¹.

Збірник статей «Мистецтво перформансу. Критична антологія» під редакцією Грегорі Беткока та Роберта Нікаса дає цілісний історичний огляд перформансу, який показує нам, що його витoki є давнішими та складнішими, аніж могло здатися. У своєму есе Аттанасіо ді Феліче пише, що перформанс здавна займав чільне місце у мистецькій діяльності. Він наводить приклади доби Італійського Відродження та зазначає, що перформативні практики червоною ниткою проходять через подальшу історію мистецтва. Його думку підтверджує відома дослідниця перформансу Роузлі Голдберг, зокрема вона зауважує, що «історія перформативного мистецтва у [XX] столітті може розглядатися як серія хвиль»², оскільки учасники багатьох провідних мистецьких напрямів минулого століття послідовно досліджували перформанс у своїй творчості. Коли той чи інший стиль натикався на період застою, перформанс ставав інструментом визволення, звільнення від обмежень, бо сам він не мав правил. Роузлі Голдберг називає перформанс аван-авангардом, підкреслюючи його радикальність, направленість на постійний розвиток та експериментальність³.

Саме у цьому й полягає складність ведення історії перформансу, адже він не є чітко визначеним явищем. Окрім цього, сучасний вигляд перформансу (якщо й можна виокремити якийсь загальний образ) відрізняється від перформансу останніх трьох століть. Реконструкція історичного полотна ускладнюється ще й тим, що вимагає паралельної уваги до тих галузей мистецтва, які перетинаються в перформансі, а саме театр, кіно, танець, музика, візуальне мистецтво, фотографія

¹ Battcock G. The Art of Performance. A Critical Anthology / G. Battcock, R. Nickas. – New York: E. P. Dutton, 1984. – P. 46.

² Ibid. P. 22.

³ Ibid. P. 23.

тощо. Перформанс ніби існує поза мистецьким простором, а тому водночас перебуває і в мистецьких жанрах, і поміж ними, і на їхньому перетині. Голдберг зазначає, що перформанс часто виникав як плід співпраці декількох митців із різних дисциплін⁴. Задля кращої демонстрації різноманітності перформансу, варто зазначити, що напрями боді-арту, лайв-арту, живої або перформативної скульптури – усі належать до перформансу, який виступає своєрідним *umbrella term* – узагальнюючим терміном.

Художники, які вибирали перформативний медіум, прагнули розвивати концептуальні та філософські ідеї, на яких, вважали вони, постає справжнє, очищене (рафіноване) мистецтво. Окрім цього, перформативні практики давали художникам простір для дослідження своїх ідей, які вони могли пізніше втілити в інших медіумах. Перформери присвячували свою творчість пошукам альтернативних способів дослідження та переживання мистецтва у повсякденному житті⁵. Перформанс не має правил та обмежень, він є втіленням можливостей уяви в матеріальному світі. Анархічність основи цього медіуму ускладнює його дефініцію. Роузлі Голдберг зазначає, що про перформанс точно можна сказати лише одне: це живе мистецтво, що виконується художниками⁶. Через свободу, яку надає творцю перформанс, кожен художник наново формулює його визначення кожного разу, коли залучається до цього медіуму. Цей «медіум із відкритою кінцівкою»⁷ заворожує художників тому, що створює безмежне експериментальне поле для їхньої творчості.

Популяризацію перформансу можна пов'язати з бажанням художників здобути свободу та звільнитися від догм і правил мистецького академічного світу. Значний вплив на розвиток напряду мали ідеї деяких художників, які прагнули експериментувати з мистецтвом, шукати його досконаліші форми та залучити

⁴ Battcock G. *The Art of Performance. A Critical Anthology.* – P. 25.

⁵ Гоулдберг Р. *Искусство перформанса: От футуризма до наших дней / Роузлі Гоулдберг.* – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – С. 8.

⁶ Там само. С. 10.

⁷ Ibid. P. 22.

художника й глядача у простір твору мистецтва. Зокрема, мова йде про Аллана Капроу та Іва Кляйна, чия творчість стала перехідним пунктом між живописом і новими формами мистецтва, які мали звільнитися від обмежень формату картини⁸.

Аллан Капроу ввів у мистецький словник термін «гепенінг», значення якого є доволі розмитим. Гепенінги є близькими за значенням до перформансів, і тут виникає та сама проблема визначення – оскільки кожен гепенінг є унікальним, складно сформулювати універсальне значення цього терміну. Гепенінг був своєрідною предтечою перформансу, який вплинув на подальше становлення останнього. Зазвичай, гепенінги відбувалися у спеціальних просторах-інсталяціях усередині галереї. Гепенінги запровадили два важливі елементи перформансу: задіяння публіки у процес і темпоральність твору мистецтва. Один гепенінг не міг повторюватися, щоразу він був новою унікальною роботою, яка відбувалася лише у певному місці у певний час. Природа гепенінгів була зумовлена зацікавленістю Аллана Капроу у створенні об'єктів мистецтва. Кінцевий продукт творчого процесу його не цікавив, його увага була прикута до самого процесу. У своїх теоретичних роботах Капроу наголошував на важливості дій художника, які мають більшу цінність, аніж завершена робота⁹. У цих ідеях помітний початок тенденцій, які врешті решт сформували мистецтво перформансу.

Ів Кляйн також намагався відійти від живопису, який йому здавався «чимось на зразок вікна в'язниці, де все – лінії, контури, форми і композиція – визначається ґратами»¹⁰. Він присвятив свою творчість пошукам духовного простору у мистецтві. Кляйн створював аеростатичні скульптури, вогняні картини, невидимі роботи і, нарешті, його відомі «антропометрії». «Антропометріями» Кляйн назвав картини, створені за допомогою живого

⁸ Шевчук Р. «Обовсём» Аллана Капроу [Електронний ресурс] / Роман Шевчук // сигма. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://syg.ma/@roman-shevchuk/obovsiom-allana-kaprou>.

⁹ Kaprow A. Assemblages, Environments and Happenings // Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / C. Harrison, P. Wood (eds.). — Oxford: Blackwell Publ., 1999. — P. 706.

¹⁰ Гоулдберг Р. Искусство перформанса: От футуризма до наших дней / Роузли Гоулдберг. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – С. 179.

людського тіла. У ході цього перформансу вимазані синьою фарбою натурщиці залишали відбитки своїх тіл на величезних полотнах під вигадану Кляйном симфонію. Кляйн називав ці виступи способом «повністю оголити процес роботи»¹¹ художника. Таким чином, він сприяв відходу від створення традиційних об'єктів мистецтва і намагався вийти за межі живопису. Проте варто зауважити, що перформативні дослідження Іва Кляйна підтримували сексистські практики мистецького світу, за якими творцем є чоловік, а жінка – лише натурщиця, модель. В «Антропометриях» спостерігається прямолінійна об'єктивація жінок, тому що їхні тіла є своєрідними пензлями. Вони не мають безпосередньої цінності для робіт Кляйна, одних жінок легко замінити іншими, тому що фокус лише на образі молодого жіночого тіла. Тому на прикладі «Антропометрій» (хоча вони й займали важливе місце в становленні перформансу) чітко помітно, з якими проблемами прагнули боротися художниці-феміністки у своїй творчості, зокрема перформансах.

Роузлі Голдберг зазначає, що роль перформансу є комплексною. Зокрема, у ХХ столітті він був важливим у процесі руйнування бар'єрів між популярною культурою та «високим» мистецтвом. У ХХІ столітті перформанс дозволяє художникам досліджувати кордони їхніх етнічних і культурних бекграундів, а також створює можливість для маргіналізованих художників доєднатися до глобальної міжнародної культури¹².

Для того, щоб краще зрозуміти принцип перформансу, звернемося до поеми французького поета-символіста Стефана Малларме «Un coup de dés jamais n'abolira le hazard» («Кидок кубика ніколи не скасовує шансів») 1897 року, яка мала важливе значення для сучасного мистецтва, зокрема перформансу. Поема має вільну форму, вона розміщена на 20 сторінках, у довільних місцях, без знаків пунктуації (див. Додаток 1). Вона ніби

¹¹ Там само. С. 182.

¹² Там само. С. 11.

трансформує сторінки у візуальний мистецький простір і перетворюється на симбіоз поезії і образотворчого мистецтва. Як і перформанс пізніше творив визвольну дію щодо мистецтва, поема звільнила читача від приписаного лінійного порядку, наділивши можливістю множинної інтерпретації¹³.

I.2. Спроба визначення перформансу

Задля формування власного визначення поняття «перформанс», варто розглянути варіанти інших дослідників. Перш за все, в англomовній і україномовній культурах значення має різні відтінки. Для англomовного мистецького середовища характерне вживання «performance art», що допомагає відділити мистецтво перформансу від загального значення слова performance (вистава, продуктивність, здійснення, дія). В українській мові зазвичай використовується слово «перформанс», рідше – перформативне мистецтво або мистецтво перформансу. Таким чином, довгий час слово перформанс позначало будь-яку перформативну дію, тобто театральну виставу, концерти, публічні читання творів тощо. Вдалося знайти два визначення перформансу в словниках української мови.

Словник іншомовних соціокультурних термінів визначає перформанс так:

«Перформанс (від англ. performance – вистава) – вид художньої творчості, яка об'єднує можливості ізомистецтва і театру; на відміну від хепенінгу в перформансі домінує сам художник або спеціальні статисти, які представляють публіці живі композиції з символічними атрибутами, жестами, позами»¹⁴.

¹³ Wilson M. Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century / Martha Wilson. // Art Journal. – 1997. – P. 3.

¹⁴ Перформанс [Електронний ресурс] // Словник іншомовних соціокультурних термінів.

Визначення передає загальні тенденції у розумінні перформансу, проте не створює категоричних протиріч. Літературознавча енциклопедія від 2007 року також дає наближене до суті визначення перформансу:

«Перформанс або Перформенс арт (англ. performance art) – традиційний театр візуального мистецтва. [...] У виставі об'єднують сцену, танець, відео, поезію, кінематографію, дія відбувається не на кону, а в музеї чи картинній галереї, де полотна сприймаються як необхідні декорації, [...] як альтернатива і заперечення кітч, намагання письменника вийти за межі маскульту, ринкових інтересів, спираючись на процесуальність, а не на зоровий ефект, [...] спрямовується [...] на “виявлення нової комунікації через мистецький акт”»¹⁵.

Визначення Літературної енциклопедії пов'язує перформанс із театральним мистецтвом (що є частою помилкою), проте це можна пояснити літературознавчим підходом. Важливими моментами тут є «намагання письменника вийти за межі маскульту, ринкових інтересів, спираючись на процесуальність», а також сприйняття мистецького акту як нового типу комунікації.

Дослідниця Марія Антонян розглядає різні виміри терміну. Вона зазначає, що головною проблемою у спробах визначення перформансу є відсутність узгодження розпізнавальних рис і характеристик цього виду мистецтва. Саме тому різні визначення можуть суперечити один одному, а між старішими та новішими визначеннями виникає ще більше розбіжностей. Вона виокремлює декілька ключових рис: акцент на процесуальності, дія відбувається у музеї або галереї, важливість (але не необхідність) присутності художника, концептуальна ідея, а не розвага, автентичність¹⁶. Частково можна погодитися, але ці ознаки не передають сутності перформансу повністю. Справа в тому, що перформанс дійсно є занадто

¹⁵ Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Ю. І. Ковалів. – Київ: ВЦ "Академія", 2007. – С. 208.

¹⁶ Антонян М. Поняття “перформанс” и “performance art” в англоязычной и русскоязычной культурах / Мария Антонян. // Вестник Московского университета. – №19. – С. 127.

різноманітним, а тому будь-які спроби його концептуального означення закінчуються випусканням певних важливих рис. Атонян підтверджує цю думку, коли пише, що необхідно відділити перформанс від дотичних напрямів перформативного й процесуального мистецтва, і саме тоді нам вдасться зберегти його «ідентичність»¹⁷.

Галерея Тейт дає пояснення перформансу як «творів мистецтва, які створюються через дію художником і/або іншими учасниками спонтанно або за певним сценарієм; перформанс відбувається у реальному часі та місці, проте може бути записаний на відео/фото»¹⁸.

Поступово перформанс досліджується все більше, а тому його визначення змінюються. У 2016 році теоретик перформансу Йона Вестермен висловив думку, що перформанс ніколи не був і не є медіумом, тому що це не те, чим твір мистецтва може бути. Для Вестермана перформанс є радше набором питань і суджень про те, як мистецтво співвідноситься з людьми. Тобто можна сказати, що перформанс є інструментом для дослідження стосунків між соціумом і мистецтвом, а також їхньої взаємодії зі світом загалом¹⁹.

Оскільки перформативне мистецтво легко сплутати з концептуальним, необхідно розглянути ці два напрями окремо. У своїй статті «Some Relations between Conceptual and Performance Art», історик мистецтва Фрайзер Вард виокремлює основну відмінність між цими двома напрямками. Концептуальне мистецтво спирається на ідею, на думку, воно «підкреслює умови, які лежать в основі естетичного досвіду»²⁰. Відповідно, фізичне втілення цієї ідеї, його матеріал й естетичність мали менше ваги у створенні концептуального твору мистецтва. З іншого боку, перформативне мистецтво, за наведеним Вардом

¹⁷ Там само. С. 130.

¹⁸ Art Term: Performance Art [Електронний ресурс] // Tate – Режим доступу до ресурсу: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>.

¹⁹ Westerman J. The Dimensions of Performance [Електронний ресурс] / Jonah Westerman // Tate Research Publication. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance>.

²⁰ Ward F. Some Relations between Conceptual and Performance Art / Frazer Ward. // Art Journal. – 1997. – №56. – P. 36.

визначенням, «є формою мистецтва, яка відбувається у певному місці у певний час, коли художник займається певною активністю, зазвичай перед глядачами»²¹. Таким чином, головною особливістю перформансу є його темпоральність.

У період 1960–1970-х, коли перформанс переживав один із найвідоміших підйомів у мистецькому світі, було прийнято вважати, що перформанс був протиставною категорією до концептуалізму, тобто тілесність перформансу та лінгвістична парадигма концептуалізму. Вард спростовує цю думку, з чим складно не погодитися. Хоча перформативне мистецтво є фізичним, тілесним, воно може поєднуватися із концептуалізмом²². Для концептуалізму фізична оболонка головної ідеї є менш важливою, проте вона не відторгається зовсім, тому ми можемо сприймати деякі перформативні твори як концептуальні, проте весь творчий доробок перформансу таким не є.

У контексті лінгвістичної парадигми концептуалізму цікавою є думка художниці-перформерки Марти Вілсон, яку вона виразила у дописі для журналу *Art Journal*. У своєму визначенні перформансу, Вілсон зазначає, що «перформативне мистецтво складається із (часто конфронтаційних) ідей; перформанс відбувається у «реальному» часі; і тіло є його невід’ємним медіумом, локусом, де текст і зображення перетинаються»²³.

Ще одним важливим аспектом визначення перформансу є усвідомлення його відмінності від театру. Вілсон продовжує свій допис думкою, що перформанс є протилежністю театру²⁴.

У фільмі «Художник присутній» піонерка перформансу Марина Абрамович пояснює цю відмінність так:

«Я б сказала, що перформанс це момент, коли перформер разом зі своєю ідеєю вступає у власну ментально-фізичну конструкцію у певний час перед

²¹ Ibid.

²² Ibid. P. 37.

²³ Wilson M. *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*. – P. 2.

²⁴ Ibid.

авдиторією. Це не театр. Театр повторює одне й те саме. Театр замінює. [...] У театрі ти можеш порізати тіло ножом і з'явиться кров. Ніж не справжній і кров не справжня. У перформансі ніж, і кров, і тіло перформера справжні»²⁵.

Отже, одна з головних відмінностей між театром і перформансом полягає у щирості, автентичності події, яка презентується перед аудиторією. Для художників, які займаються перформансом, їхнє мистецтво не допускає штучної, імітованої емоції – навпаки, воно стає інструментом вираження емоцій, звільнення від них. Саме тому багато перформерів зазначають, що перформанси для них є своєрідною терапією, полем дослідження власного досвіду, інтроспекцією.

Перед театральною виставою актори вивчають сценарій та репетирують. Вони тренуються, аби ввійти у ментальний простір їхніх персонажів, які можуть не мати з ними нічого спільного. У мистецтві перформансу репетиції також існують, однак вони мають дещо інший характер: це підготовка власного ментального простору до його демонстрації та доведення його до крайнощів. Перформанс допускає більше місця для імпровізації, спонтанності, які можуть виникнути в ході перформансу. Можна сказати, що театр створює певну зовнішню реальність, тоді як перформанс проектує внутрішню реальність художника назовні.

Друга відмінність полягає у відсутності або розмитості наративу в перформансі, без чого не обходиться театр. Театральне дійство має постановку, сценарій, чітке планування, що й потребує ретельних репетицій. Традиційний театр залишає мало місця для імпровізації акторів, тоді як перформанс більше спирається на спонтанність, що направляється кількома вказівками. Однак ця думка потребує уточнень. По-перше, існують перформанси, які ретельно плануються й мають чіткі вказівки (guidelines). Однак перформанси не повторюються, тому навіть наявність сценарію не приближає їх до театральної

²⁵ Marina Abramović: What is Performance Art? Доступ до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY> – 0:09-0:39.

вистави. По-друге, у випадку експериментального театру наративні межі дійства розмиваються. Проте навіть коли актори багато імпровізують й відхиляються від загального курсу розповіді, у кінці вони все одно до нього повертаються й театральне дійство все ж розповідає певну історію. Такої історії може взагалі не бути в перформансі, в основу якого може лягати ідея, погляд, епізод із власного життя. Загалом, театр створює більше контексту навколо вистави, ніж перформанс. До цього можна додати, що перформанс є більш індивідуалістичним, тому що художник має власну ідею того, що має відбуватися – навіть коли перформанс є груповим²⁶.

У випадку традиційного театрального мистецтва нам легше помітити різницю з перформансом, складнощі виникають коли ми поглянемо на експериментальний театр початку ХХ століття. Експериментальний театр, або авангардний театр, ставив під сумнів театральні традиції та переосмислював звичне бачення простору, руху, мови, символізму та інших елементів. Окрім цього, експериментальний театр залучав міждисциплінарний підхід, яким також відоме й перформативне мистецтво²⁷.

Навіть у контексті експериментального театру залишається повторюваність, якої немає в перформансі. Один і той самий перформанс, який відбувається декілька разів не зовсім повторюється, тому що кожного разу він унікальний. Ідея може бути спільною, проте підхід до її трансляції відрізнятиметься. Театру властиво саме повторювати вистави, відтворювати спільний сюжет і постановку. Для перформера кожний досвід здавалося б того самого перформансу буде різним, тому що його фізичний і ментальний стан змінюватимуться з часом. По суті, це стосується вищеописаної індивідуалістичності, яка розділяє театр і перформанс.

²⁶ Barnes Z. 'Defining the exact boundaries between theatre and performance art can be complex' [Електронний ресурс] / Zoe Barnes // 2017 – Режим доступу до ресурсу: <https://www.varsity.co.uk/theatre/13706>.

²⁷ Experimental Theatre or Trying Something New [Електронний ресурс] // World of Theater and Art. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://worldoftheatreandart.com/experimental-theatre-trying-something-new/>.

Нарешті, варто згадати про те, як театр і перформанс залучають людське тіло. Зокрема, у статті «Defining the exact boundaries between theatre and performance art can be complex» («Визначення чітких меж між театром і перформансом є складним») авторка Зої Барнс зазначає, що театр і перформанс використовують тіло, але вони прагнуть розкривати тіло різними способами, щоб дозволити йому дослідити своє відношення до життя та досвіду в різних формах²⁸.

Фізичність творів перформативного мистецтва визначається радше тілесністю, аніж використання фізичних медіумів, хоча вони застосовуються також. Справа полягає у тому, що для перформансу другої половини ХХ століття важливою проблемою було перетворення творів мистецтва в ринковий продукт, тобто позбавлення його духовної цінності. Перформанс як медіум медіумів дозволяв обійти комерціалізацію мистецтва, тому що він не мав кінцевого продукту, який можна було б продати. Звичайно, існували документації у вигляді фотографій, відео, записів інструкцій або свідчень глядачів, проте вони були, по суті, лише репродукціями оригінального перформансу.

Особливу мистецьку цінність мала сама дія, яка відбувалася у певному просторі у певний час, і більше не повторювалася ідентично, а тому навіть один і той самий перформанс щоразу був іншим. Тим не менш, варто пам'ятати, що одним із ключових суджень політики перформансу була відмова від створення фізичних об'єктів. Натомість художники досліджували свої тіла, які в ході перформансів набували різного вигляду та передавали різні повідомлення. У цьому і знаходиться дотичність перформансу та концептуалізму.

Хоча перформанс надавав увагу тілесності як головному інструменту, він використовував її задля передачі ідеї, концепту. Естетичне як те, що стосується сприйняття краси, для перформансу не було першопричиною його створення. Можна сказати, що перформанс створював власну естетику, яка часто протирічила загальноприйнятим уявленням про красу або навіть відверто їх висміювала.

²⁸ Barnes Z. 'Defining the exact boundaries between theatre and performance art can be complex'.

Концептуальні ідеї, яка лежать в основі створення мистецтва ставали полем дослідження для багатьох художників-перформерів, однак так само це поле творилося ідеями з інших сфер людського життя.

I.3. Тілесність та тіло у перформансі

Саме тіло стає центральним медіумом перформансу, оскільки через тілесність ми розуміємо особистість²⁹. Для людей тіло є важливим аспектом особистості, без нього складно розглядати такі елементи як гендер, сексуальність, раса, етнічність, оскільки всі вони обертаються навколо тіла. Тіло також є інструментом самовираження, воно може набувати різного вигляду, відповідно до цінностей та інтересів людини. Образи тіла є унікальними в тому сенсі, що вони дозволяють досліджувати безліч тем нашого життя, а також можуть ставати інструментом пропаганди. Через образ тіла ми добре засвоюємо повідомлення, тому що тіло – це те, що спільне для всіх людей.

Фокус художників і художниць другої половини ХХ століття на тілі пояснюється дематеріалізацією мистецького об'єкту та розривом із традицією. Причиною цього був політично-економічний клімат пізніх 1950-х років: відновлення після Другої світової, початок війни у В'єтнамі, комуністичні репресії, відчуття нестабільності у світі. Безумовно, ці події впливали на мистецтво та його роль у суспільстві. Молоде покоління ставало на шлях активізму, вибухали революції, які прагнули змінити світ на краще, здобути права для тих, хто їх потребував. На тлі цього художники починали ставити під сумнів саме визначення мистецтва, його місце та актуальність. Вони почали досліджувати

²⁹ Investigating Identity [Електронний ресурс] // MoMA Learning – Режим доступу до ресурсу: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/investigating-identity/the-body-in-art/.

його заново, розмиваючи кордони між різними напрямками, залучаючи нові технології, аби створити нове медіа-мистецтво³⁰. Разом із цим відбувався відхід від музеїв і галерей. Художники прагнули вивільнитися з економічних ланцюгів художнього ринку й скасувати мистецтво як ринковий продукт. У цьому випадку перформанс мав багато переваг, оскільки його не можна було продавати. Він відбувався у певному місці у певний час, і, на відміну від театру, не повторювався, а кожного разу був іншим. Тематичний простір перформансу також дозволяв набагато більше, аніж традиційні медіуми, та навіть нетрадиційні. Він дозволяв художнику відірватися від матеріального, а тому для багатьох митців вбачався очищеним мистецтвом. Таким чином, змінювалося визначення мистецтва. Відтепер мистецтво могло бути чим завгодно, і що завгодно могло бути мистецтвом³¹.

Розвиток феміністичних рухів другої хвилі (60–80-ті роки ХХ ст.) сприяв розмиванню меж між особистим і політичним, що створювало сприятливі умови для політизації мистецтва. Художниці зверталися до перформансу як до засобу, який заохочував звільнення розчарувань від соціальної нерівності та оволодіння дискусіями щодо жіночої сексуальності.

Прикладом може послугувати зображення жіночого тіла у західному мистецтві. Із часів античної скульптури з'являється певний канон, який представляє жіноче тіло ідеальним, молодим, красивим, божественним. Він ідеалізує жіночу красу, водночас відбувається надання певного статусу жінці – красива, але смиренна; божественна, але контрольована. Жінка отримує місце моделі, картинки, за якою приємно спостерігати, однак яку необхідно контролювати через чоловічий погляд. Мистецький канон зображення жінки перейшов із античності в Ренесанс, а далі стабільно рухався до ХХ століття. Хворе або старе жіноче тіло заперечувалося, від нього відсторонювалися й не допускали

³⁰ Media & Performance [Електронний ресурс] // MoMA Learning – Режим доступу до ресурсу: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/media-and-performance-art/.

³¹ Ibid.

у прекрасне високе мистецтво. Через аналіз використання образу жіночого тіла в західному мистецтві ми розуміємо положення жінки у суспільстві.

Так пояснюється увага художників до тіла як до мистецького медіуму. Тілесне мистецтво дозволяло художникам досліджувати не лише їхні тіла, а місце тіла в суспільстві, дослідження влади відносно тіла, а значить і людини загалом. Зосередження на тілі дало доступ до інших форм мистецтва, як-от танцю, музики, фотографії, відео; це об'єдналося під дахом перформансу.

Погляд на традиційне мистецтво через призму тілесності дозволив художникам вийти на новий рівень використання знайомих медіумів. Таким чином, живопис і скульптура почали розвиватися у напрямках боді-арту та перформативної скульптури. Боді-арт зосереджувався на використанні тіла як полотна, на якому створюється мистецтво. Перформативна скульптура досліджувала стосунки матеріалу з часом і простором. Вона створювалася із недовговічних матеріалів, які руйнувалися у взаємодії з зовнішнім світом – як і тіло руйнується під дією зовнішнього впливу. Усі ці спроби надання тілу центрального місця у мистецькій традиції розвивали перформанс.

Погляд на функціонування мистецтва, який опанували перформери, не був унікальним лише для них. Думку про те, що твір мистецтва не є закінченим, поки у нього не з'являється глядач висловлював, зокрема, Марсель Дюшан у своїй промові «Акт творіння» у 1957 році: «Загалом, акт творіння не виконується лише художником; через споглядача відбувається контакт твору з зовнішнім світом, коли той розшифровує та інтерпретує внутрішні якості роботи й, таким чином, робить свій внесок до акту творіння»³².

Подолання кордонів між глядачем і художником створювало новий прошарок стосунків між ними. Виникало питання: де знаходиться мистецтво? У самому об'єкті? У процесі його створення? У взаємодії між глядачем і

³² Duchamp M. The Creative Act / Marcel Duchamp // The Writings of Marcel Duchamp / Marcel Duchamp. – New York: Oxford University Press, 1973. – P. 140.

художником? У сприйнятті глядача? Адже кожна людина сприйматиме твір мистецтва по-своєму, на що впливатиме її особистий досвід, погляди на життя, особливості соціального середовища та виховання, навіть певний етап життя.

Перформанс став полем для дослідження ідентичності чи, радше, ідентичностей, множинність яких починала розкриватися у середині минулого століття. Мова йде про маргіналізовані соціальні групи, які здобували голос проти багатовікової дискримінації їхніх прав: жінки, люди кольору, громада ЛГБТК+. Нове мистецтво давало можливість не лише досліджувати власну ідентичність й боротися за її достойне місце у суспільстві, але й допомагало руйнувати стереотипи, які оточували певні якості членів цих соціальних груп (наприклад, колір шкіри, риси обличчя, гендер, сексуальність, економічне положення, віра). Через це перформансу властива хоча б часткова автобіографічність, адже художники та художниці рефлексували на особистий досвід дискримінації, ділилися власними переживаннями щодо своєї ідентичності та пошуку спільноти³³.

У цьому проявляється політичне значення перформансу, який є формою мистецького активізму. Проте цей активізм має свої особливості, зокрема, цікаво те, що замість проголошення цінностей, насадження лозунгів, перформанс демонстрував. Він показував, що ідентичність є більш складною та менш фіксованою, аніж того дозволяє суспільство³⁴. У перформансі глядачі мали змогу самостійно дійти висновку про те, що ідентичність повинна мати множинне значення – існує необхідність розширювати поле свободи за комфортні для тогочасного суспільства рамки. Перформанс як форма політичного активізму має багато потенціалу, тому що має багато простору для дослідження політичних ідей, а також залучає аудиторію до цього процесу.

³³ Performing Identities [Електронний ресурс] // MoMA Learning – Режим доступу до ресурсу: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/media-and-performance-art/performing-identities/

³⁴ Ibid.

I.4. Феміністський перформанс

Із терміном «феміністський перформанс» необхідно розібратися докладніше. Тут, як і у випадку феміністського мистецтва загалом, існують певні перешкоди до точного визначення. Деякі дослідники, наприклад, приписують будь-якому жіночому мистецтву статус феміністського, хоча не всі художниці вважають себе феміністками. Відповідно, перформанс, який виконується жінкою не стає автоматично феміністським. Влучно згадати слова кураторки Люсі Ліппард про те, що «марно намагатися закріпити конкретний формальний внесок фемінізму, оскільки феміністське та/або жіноче мистецтва не є ані стилем, ані рухом [...]». У своїй найбільш провокаційній та конструктивній формі фемінізм ставить під сумнів усі приписи мистецтва відомого нам»³⁵.

Першою ознакою феміністського перформансу логічно вважати визнання художницею свого відношення до феміністського руху. Другою ознакою – її висвітлення у своїх роботах феміністських тем, зокрема тих, що пов'язані з тілесністю, сексуальністю, особистим досвідом, материнством, позицією жінки в суспільстві, владою, насиллям тощо. Окрім цього, до феміністських належать й ті художниці, які досліджують жінку через призму класу, етнічності, раси, сексуальної орієнтації, гендеру.

Оскільки однією з ключових рис феміністського мистецтва ХХ століття було залучення нових мистецьких медіумів, яке дозволяло феміністкам відмежуватися від патріархального мистецького світу, перформанс безумовно належить до його царини. Перформанс давав художницям змогу артикулювати особисті проблеми до глядача, створюючи інтимну атмосферу, в якій жінки могли досліджувати власні досвіди, які замовчувалися суспільством. Проблеми розмежування мистецтва на жіноче та феміністське, а також дослідження межі,

³⁵ Frueh J. *Erotic Faculties* / Joanna Frueh. – Berkeley: University of California Press, 1996. – P. 162.

після якої жіноче мистецтво може вважатися феміністським, були актуальними для мистецтвознавства другої половини ХХ століття. Кураторка Марліте Хальбертсма вважала, що у цьому питанні найважливішим є феміністське наповнення твору, аніж визнання художницею своєї належності до феміністського руху. Ці питання було досліджено у моїй курсовій роботі «Особливості взаємодії феміністського мистецтва та західного феміністського руху другої половини ХХ століття», де я дійшла висновку, що цілі художниць та цілі феміністок багато в чому збігалися й, можливо, навіть певним чином залежали одні від одних. Спорідненість, якою характеризувався феміністський рух, зумів поєднати між собою художниць і феміністок³⁶.

Цікавими щодо цієї теми є роздуми професорки соціології Мішель Баррет, яка вважала, що фемінізм у мистецтві базується на однакових політичних інтересах, а не на спільності жіночого досвіду, а тому феміністське мистецтво не охоплює всі твори, які маніфестують жіночий досвід:

Коли ми відкидаємо категорію жіночого досвіду із феміністської культурної політики, феміністське мистецтво ризикує втратити свою автентичність й перетворитися на мистецтво, яке зробить категорію жінки необов'язковою. Водночас, варто пам'ятати, що наявність уваги до жінки, інтересу до жіночого тіла або факту жіночого авторства не робить мистецький твір феміністським, але неможливо уявити феміністське мистецтво без наявності спільного досвіду дискримінації³⁷.

Деякі художниці та теоретикіні феміністського мистецтва вважають, що важливим є не належність художниць до фемінізму, а те, як вони мислять свої

³⁶ Воронєцька А. Особливості взаємодії феміністського мистецтва та західного феміністського руху другої половини ХХ століття / Анна Воронєцька. – Київ, 2020. – С. 31.

³⁷ Баррет М. Феминизм и определение культурной политики / Мишель Баррет // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Мишель Баррет. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 270.

гендерні ідентичності, як різні жінки створюють та проживають свій мистецький досвід³⁸.

I.5. Висновки розділу

Отже, вище було виявлено ті точки, з'єднання яких уможливило спробу визначення перформансу. Найбільш близькими для цієї роботи є визначення перформансу Марини Абрамович та Йона Вестермана, тому що вони не сприймають перформанс суто через дії художника, а надають більшого значення ідеї, яка лежить в основі перформансу. У певному значенні, перформансу вдалося вийти за межі мистецтвознавства, він опинився на перетині історії мистецтва та соціології, оскільки досліджує стосунки між соціумом і мистецтвом. Перформанс також досліджує людське сприйняття часу, адже він – ефемерний, недовговічний. У момент, коли він відбувається, він існує, але після завершення він припиняє своє існування. Відео та фотографії лише документують його образ, а не відтворюють його сутність. Це явище нагадує про картину Рене Магрітта «Віроломство образів», де зображена люлька з написом «Це не люлька», відсилаючи нас до думки, що картина є лише зображенням люльки.

Таким чином, перформанс – це ефемерна (темпоральна) взаємодія, радше ніж дія, яка втілює (embody) абстрактні ідеї за допомогою різних медіумів та є відривом від звичного мистецького досвіду. Сам перформанс не є медіумом, він є формою мислення про медіуми та їхню утилізацію.

³⁸ Gaut B. The Routledge Companion to Aesthetics / B. Gaut, D. Lopes. – London and New York: Routledge, 2007. – (Routledge Philosophy Companions). – P. 439.

РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЙ У РЕПРЕЗЕНТАЦІЯХ ЖІНОЧОГО ТІЛА

II.1. Дискурс краси

Важливим елементом розуміння феміністського перформансу є аналіз репрезентацій жіночих тіл, які він демонструє. Жіноче тіло у мистецтві має багато різних образів, які змінювалися з часом і наповнювалися різними смислами. Репрезентації жіночого тіла, які існують у мистецтві та медіа є показовими для розуміння політичного та соціального контексту сьогодення. Оскільки феміністське мистецтво є політичним мистецтвом, і його неможливо відділити від феміністського руху (про що йшлося у моїй вищезгаданій курсовій роботі), необхідно розглянути фактори, які впливають на формування певних репрезентацій у мистецтві, а також порівняти мистецькі репрезентації жіночого тіла з репрезентацією у медіа.

Коли мова йде про жіноче тіло в мистецтві, необхідно розділяти поняття «зображення» (image) та «репрезентація» (representation), які часто використовуються як взаємозаміни. Професорка феміністського мистецтва Хілларі Робінсон пише, що політичне значення зображень може бути правильно зрозумілим лише тоді, коли ми досліджуємо взаємодію між тим, що зображено та тим, що репрезентується³⁹. Вона ілюструє свою думку прикладом картини з оголеною жінкою на тлі пейзажу – популярним образом у класичному західному мистецтві. У картині «Спляча Венера» (1510) Джорджоне зображенням є оголена приваблива жінка з ідеальними пропорціями та шкірою, яка дрімає на ложі, а позаду неї знаходиться пейзаж. Це зображення репрезентує ідеї жіночності, пасивності та краси, через репрезентацію висвітлюється зв'язок між жінкою і

³⁹ Robinson H. *Feminism - art - theory: an anthology 1968 - 2000* / H. Robinson. – Malden: Blackwell Publishing, 2001. – P. 236.

природою⁴⁰. Бінарна опозиція, згідно з якою маскуліність пов'язана з розумом і культурою, а фемінність – із тілом та природою, активно досліджувалася феміністками в спробах її деконструювати. Художниці та мистецтвознавиці, які ідентифікували себе з феміністичними рухами, докладали зусиль до підривання конвенційної об'єктивації жінок та вироблення нових візуальних жіночих образів⁴¹.

У ході описаних практик досліджувалася ще одна важлива бінарність – есенціалізм/анти-есенціалізм. Справа в тому, що з розвитком феміністського мистецтва у 60-х роках минулого століття, проблема есенціалізму набула нової актуальності. Есенціалізм у фемінізмі, за визначенням Елізабет Гросс, є приписуванням фіксованої сутності жінкам, яка вважається універсальною й зазвичай ідентифікується із біологічними та «природними» ознаками жінки⁴². Проте ця внутрішня сутність може визначатися соціальними практиками або психологічними рисами (емпатія, інтуїтивність, піклування). Есенціалізм привернув увагу в умовах феміністського мистецтва, оскільки саме тіло є його центром, від якого відштовхується вся концепція. Відповідно, анти-есенціалізм підтримує думку, що ідентичність базується на певних історичних, географічних, соціальних і культурних умовах. Він заперечує думку, що всі жінки можуть концептуалізуватися як уніфікована група з набором вроджених незалежних від зовнішніх чинників характеристик⁴³.

Протистояння есенціалізму та анти-есенціалізму було важливим елементом дискурсу феміністського мистецтва, оскільки визначало репрезентацію жіночого тіла та жінок загалом. Частиною есенціалістського підходу художниць до власних творінь феміністського мистецтва була репрезентація жінок через їхній зв'язок із природою або власними тілесними якостями. Відповідно, зв'язок жінки та

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ McKenzie L. Women in unity: re-imaging the female body in art / Laurel McKenzie. // ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics. – 2016. – №15. – P. 123.

⁴² Schor N. The Essential Difference / N. Schor, E. Weed. – Bloomington: Indiana University Press, 1994. – P. 84.

⁴³ McKenzie L. Women in unity: re-imaging the female body in art. – P. 128.

природи підсилювався через метафору тіла, зміцнювалася опозиція чоловік-розум-культура/жінка-тіло-природа. Саме цей зв'язок активно використовувався протягом більшої частини західної історії для економічного, політичного та юридичного ослаблення жінок⁴⁴. Художниці, які, на думку критиків, займалися «есенціалізмом» (наприклад, Джуді Чикаго, Міріам Шапіро) маргіналізувалися та засуджувалися. Способи репрезентації жіночого тіла були неоднозначними, тому що існував ризик випадкового конформізму до патріархальних норм через «несправедливе» зображення жіночого тіла.

Описана дискусія була одним із найбільших джерел критики феміністок другої хвилі їхніми послідовницями. Проте, за словами соціолінгвістки Лорел МакКензі, ретроспективна оцінка їхньої діяльності дозволяє виявити продуктивність їхніх стратегій. Справа полягає в тому, що протягом 60–70-х років минулого століття феміністське мистецтво лише зароджувалося та починало перші етапи свого розвитку. Жіночі образи та форми, по суті, не належали жінкам, оскільки їх активно апропріювали чоловіки. Першими необхідними кроками художниць-феміністок було повернення «собі свого», тобто рекламація жіночих образів для створення самоствердного мистецтва (self-affirming art), яке було «для жінок, а не про них»⁴⁵. Історикиня мистецтва Амелія Джонс у своєму «Посібнику з фемінізму та візуальної культури» зазначає, що стратегії вищеописаних художниць були направлені на «позначення гендеру як змістовного для культурної практики та заперечення маскулінної ідеї «універсальності», яка гарантувала надання привілеїв для створених чоловіками форм і тем як нейтрально естетичних»⁴⁶. Тобто художниці-феміністки займалися деконструкцією концептуальних кордонів художньої практики, а через поєднання жінки з природою у своїх роботах вони не погоджувалися з бінарною опозицією чоловік-розум-культура/жінка-тіло-природа, а забирали своє право втілювати та

⁴⁴ Ibid. P. 123.

⁴⁵ Jones A. The feminism and visual culture reader / A. Jones. – London: London Routledge, 2003. – P. 9.

⁴⁶ Ibid.

репрезентувати жіноче тіло для себе, а не для «патріархальної конструкції як пасивного об'єкту, фетишованого через структури чоловічого бажання»⁴⁷.

Феміністський боді-арт 1960–70-х років часто втілювався у картинах, скульптурах, інсталяціях, фотографіях, декоративно-прикладному мистецтві, проте перформанс лише починав розвиватися. Художниці, яку працювали зі своїм тілом у перформансі маргіналізувалися критиками, тому що вони нібито втілювали біологічне розуміння тіла, хоча часто це було не так. Феміністський перформанс дійсно залучав «біологічне тіло», проте через нього він досліджував «соціальне тіло», «сексуальне тіло», «політичне тіло» жінок. Поступово, протягом пізніх 70-х і 80-х років, відбувався перехід до руйнування «репрезентації жіночого тіла через насолоду чоловіків»⁴⁸, а тому художниці відходили від есенціалізму. Лорел МакКензі наводить приклади художниць, у чій творчості ми бачимо зміщення до теоретичного.

Художниця Мері Келлі створювала тілесне мистецтво без зображень тіла. Вона відмовилася від них, тому що хотіла прибрати фактор видовища. Натомість вона досліджувала переживання та події, які відбуваються з жінками, зокрема материнство, через змішані техніки. Її найвідоміша робота – Післяпологовий Документ, який містить 13 аркушів паперу з діаграмами та малюнками дитини художниці протягом його перших років життя, які доповнені думками Келлі. Дженні Холцер також обрала текст як свій головний медіум. Для неї він перетворився на візуальний елемент, адже вона відома своїми текстовими інсталяціями та проєкціями⁴⁹.

Таким чином, тіло та тілесне мистецтво не є проявом есенціалізму. Тіло не відштовхується феміністським мистецтвом як непридатний суб'єкт. Навпаки,

⁴⁷ 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. – P. 317.

⁴⁸ McKenzie L. Women in unity: re-imaging the female body in art. – P. 132.

⁴⁹ Ibid. P. 134.

через постійний наголос та виведення вищезгаданої бінарної опозиції у максимум, феміністське мистецтво, зокрема й перформанс, стає на шлях її подолання⁵⁰.

Тематичний підхід до аналізу феміністського перформансу дозволяє виокремити такі теми: переоцінка форм творчого самовираження жінок; жіноча сексуальність; дружня взаємодія художниць між собою й зі своєю жіночою аудиторією. До цього переліку можна долучити низку тем, яких жінки особливо торкалися через дослідження свого тіла й використання його як головного медіуму: андрогінність, дослідження меж ідентичності через «приміряння» ролей та моделей поведінки іншої статі, сім'я, народження дитини, менструації, функції дзеркала, косметика, експлуатація жінки та жіночого тіла, ритуальність, мова як інструмент звільнення та засіб пригнічення, протиставлення краси та потворності.

На подальших етапах розвитку, зокрема з 90-х років, феміністський перформанс починає переосмислювати жіноче тіло. Напрями третьої хвилі фемінізму почали залучати теми сексуальної свободи, репродуктивних прав, насилля проти жінок до феміністського дискурсу. Окрім цього, з'явився термін «інтерсекціональність», який приписують Кімберлі Креншоу, яка писала, що «чорні жінки не стикаються окремо з сексизмом і расизмом, натомість для них сексизм і расизм перетинаються (intersect) та поєднуються задля конструювання життів чорних жінок дуже специфічними шляхами»⁵¹. Отже, третя хвиля фемінізму торкається тем раси, сексуальної орієнтації, класу, гендеру, фізичних здібностей як тих, що перетинаються із сексизмом.

⁵⁰ Ibid. P. 139.

⁵¹ Crenshaw K. On Intersectionality; Selected Writings / Kimberlé Crenshaw. – New York: New Press, 2019. – P. 89.

II.2. Поява провокативних репрезентацій жіночого тіла у феміністському мистецтві 1990-х років

Репрезентація жіночого тіла змінюється. Вона стає більш відвертою, проте не в сексуалізованому сенсі – вона починає показувати тіла жінок у його різних станах і вводить «відразливе тіло» у мистецтво феміністок. Цей процес частково був відповіддю на поширення нових стандартів краси, які нормалізували лише певне жіноче тіло: молоде, красиве, здорове, ідеальне. Старі, хворі, неідеальні, втомлені, пошкоджені, по суті живі тіла відтіснялися та не репрезентувалися у медіа. Таким чином, відбувалася маніфестація *male gaze* та недопредставленість (*underrepresentation*) певних груп жінок у медіа та індустрії краси. Концепт краси виявився уніфікованим та недосяжним, що мало негативний вплив на ментальне здоров'я поколінь жінок. Під впливом цього змінювалося мистецтво, яке транслювало зовсім інші зображення жіночих тіл: тіла, що страждають, старіють, хворіють, втрачають свої частини; тіла, що виділяють, менструюють; активні тіла, тіла, що борються. У феміністському перформансі поставала нова репрезентація жіночого тіла, яка не подобалася тим, хто звик до ідеальної краси призначених для втамування чоловічого бажання картинок. Непристойне та огидне жіноче тіло ставало інструментом протистояння патріархату та боротьби з сексуальною об'єктивацією.

Серед художниць, чиї перформанси вважалися провокативними через їхню контroversійну репрезентацію жіночого тіла, була Каролі Шніман, Карен Фінлі, Марта Йовановіч, Власта Занік та інші. Їхнє мистецтво підриває канони репрезентації жінок у західному візуальному мистецтві. У 1956 році вийшов трактат британського історика мистецтва Кеннета Кларка під назвою «Оголена. Вивчення ідеального мистецтва» (*The Nude. A Study of Ideal Art*). У ній він зробив спробу підсумувати основні принципи включення жіночого тіла у мистецтво.

Цікавим у його дослідженні є розрізнення між «оголеною» (nude) та «голою» (naked). Для Кларка голе жіноче тіло є непристойним, тому що воно є чистою приземленою матерією. Саме геній митця-чоловіка спроможний перетворити її у мистецтво, голе тіло жінки помістити в жіночну оголеність, яка є естетичною і піднесеною⁵². Критикиня Лінда Неад, яка досліджувала роботу Кларка в контексті вивчення репрезентації жіночого тіла в мистецтві, зазначає, що, на його думку, жіноче тіло необхідно контролювати, оскільки, лише встановивши певні кордони, «це скупчення плоті, чим є жінка, може стати жіночною формою»⁵³. Жіноче тіло сприймається як об'єкт, як матеріал, з якого можна ліпити скульптуру, згладивши всі її незручності. Воно має бути зручним і приємним для погляду. Саме тому навколо жіночого тіла сформувалося набагато більше ідей та конотацій про красу й непривабливість, ніж навколо чоловічого. Стандарти репрезентації жінки в мистецтві є прототипами сучасних стандартів краси, які мають за мету контроль тіла в певних межах, що не дозволяють йому показати свою внутрішню сторону, себе у різних станах. Ці межі зберігають пасивність тіла, і, відповідно, пасивність жінки як суб'єкту соціуму загалом⁵⁴.

Перетворення власного тіла із пасивного об'єкта для естетичного споглядання в активний політичний інструмент було (і залишається) намаганнями художниць відірватися від патріархального домінування та соціокультурних утисків, з якими жінки стикаються щодня. Заперечення краси свого тіла, піддавання його стражданню і болю, відкрита трансляція цього болю та інших відчуттів задля втілення (embodiment) політичних смислів нагадують діяльність суфражисток у ХІХ столітті. Жінки виходили на мітинги, де стикалися з тілесним насильством поліцейських; вони влаштовували голодування та навіть чинили самогубства завдяки досягненню своєї політичної мети. Їхні тіла ставали їхньою

⁵² Clark K. *The Nude. A Study of Ideal Art* / Kenneth Clark. – London: J. Murray, 1956. – 480 с.

⁵³ Nead L. *The Female Nude. Art, Obscenity, and Sexuality* / Lynda Nead. – London: Routledge, 1987. – P. 18.

⁵⁴ Foerschner A. *The Fairest in the Land: The Deconstruction of Beauty in Paul McCarthy's WS* / Anja Foerschner. // *Afterimage—The Journal for Media Arts and Cultural Criticism*. – 2013. – №41. – P. 16.

зброєю, тому що вони не мали доступу до іншої. Окрім цього, таким чином суфражистки повертали собі владу, тому що маніпуляції з власним тілом давали їм певний контроль.

Жінки, які повертають собі владу над своїм тілом активізують те, що повинно залишатися замовченим⁵⁵. Вони виставляють напоказ те, що суспільство було привчене розуміти як огидне, неправильне, непристойне, а отже – погане й шкідливе для морального порядку. Ці художниці стикаються зі супротивом, злістю та зневагою, проте саме так підтверджується сила політичного сенсу, який вони несуть у своїх перформансах. Саме в цій точці перетинаються мистецтво, політика та соціальне значення.

У 1990 році французька феміністка та психоаналітикиня Люсі Ірігаре написала есе «Як нам створювати свою красу?». У ньому вона висловлює своє занепокоєння щодо туги та страждань, які вони постійно бачить у жіночому мистецтві. Вона намагається знайти причину цього, а також вихід із ситуації. Її есе цікаве тим, що дає жіночу перспективу на огидність та потворність мистецтва, яке створюється жінками та в якому вони часто репрезентують власні тіла. Ірігаре пише, що в культурі, яка постійно придушує біль жінок та залишає його на маргіналіях існування, таке «темне» мистецтво є терапією, що дозволяє позбутися болю. У мистецтві жінка знаходить місце, в якому може бути собою, пізнавати себе та рефлексувати щодо свого досвіду. Оскільки традиційне мистецтво не має форм, які б підходили для жіночого самовираження, жінка починає шукати нові форми мистецтва. Вона звертається до свого тіла, до свого повсякдення, до своїх переживань – так народжуються боді-арт, перформанс, текстильне мистецтво, текстове мистецтво. Жінка шукає звільнення – соціального, політичного, духовного – і мистецтво стає його спробою. Головний аргумент Ірігаре полягає у тому, що жінки перебувають у стані духовного спустошення, тому що вони

⁵⁵ Foerschner A. Crossing the Line: The “Disgusting” Female Body as Artistic Medium of Resistance [Електронний ресурс] / Anja Foerschner // Getty Research Institute. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://blogs.getty.edu/iris/crossing-the-line-the-disgusting-female-body-as-artistic-medium-of-resistance/>.

вимушені мовчати, але мистецтво здатне дати їм голос. Проте цей голос не буде описувати красу життя, він буде вивільняти біль – індивідуальний та колективний⁵⁶.

II.3. Вплив суспільства споживання на репрезентації жіночого тіла

Розвиток нових технологій сприяв поширенню капіталізму та споживацьких практик, які мали вплив на культурні норми та гендерні ролі. Завдяки популярній культурі, мас-медіа та рекламі, гендерні ролі піддаються реконструкції, яка починається з тіла⁵⁷.

Тіло є важливим концептом для дискурсу про репрезентації жінки, оскільки тілесність довгий час вважалася характерністю жіночності, а тілесні відчуття – перешкодою на шляху до пізнання, притаманного чоловічності⁵⁸. Відповідно, виникла бінарність, у якій жіночі тіла є пасивними реціпієнтами чоловічого розуму й порядку. До другої половини XIX століття, репрезентації жіночого тіла були доволі обмеженими. Роль жінки визначалася її репродуктивною здатністю та материнством, які відбирали її тіло у неї та передавали під владу патріархальним інститутам. Саме тому однією із цілей другої та третьої хвиль фемінізму було «повернути жінці її тіло», у сенсі повернути жінці владу над своїм тілом,

⁵⁶ Irigaray L. How Can We Create Our Beauty? / Luce Irigaray // *Je, Tu, Nous* / Luce Irigaray. – New York: Routledge, 1992. – P. 109-110.

⁵⁷ Dimulescu V. Contemporary Representations of the Female Body: Consumerism and the Normative Discourse of Beauty / Venera Dimulescu. // *Symposion: Theoretical and Applied Inquiries in Philosophy and Social Sciences*. – 2015. – №2. – P. 505.

⁵⁸ Spelman E. Woman as Body: Ancient and Contemporary Views / Elizabeth Spelman. // *Feminist Studies*. – 1982. – №8. – P. 124.

можливість самій визначати та контролювати його⁵⁹, а також конструювати його репрезентації.

Відповідно, поняття «ідеалу краси» також не було популярним до XIX століття. До того краса жінки визначалася її здатністю відповідати приписаній їй ролі матері, а фізичні властивості жіночого тіла не сприймалися суспільством як гендерні норми⁶⁰. Проте в середині XIX століття жіноча зовнішність починає набувати ознак об'єкту захоплення. Більше того, цей тренд підхоплює реклама й швидко його розповсюджує. Відбувається створення репродукцій з класичних творів мистецтва, які зображують молодих жінок, листівок із визнаними красунями, розповсюджуються фотографії оголених проституток, які вперше були заняті у 1840-х роках⁶¹. Було запущено процеси, які підкріпилися трьома революціями: індустріальною, технологічною та сексуальною.

Індустріальна революція підірвала авторитет сім'ї як соціальної інституції. Жінки отримали можливість виходу за межі домашнього приватного простору у робочий публічний. Оскільки материнська роль жінки втрачала своє значення, виникла необхідність заміни її новою. Фізична краса жінки зайняла це місце та стала першим чинником змін у репрезентації жінок. Цей процес підтримала технологічна революція, яка підхопила дискурс жіночої краси й поширювала його через фотографію, фільми, книги, телебачення та, звичайно, рекламу. Нарешті, сексуальна революція спричинила зсув у гендерних відносинах, тому що жінки почали здобувати свободу сексуального самовираження, а отже ще більше відходили від стигматизації життя жінки поза інститутом сім'ї. Отже, нове визначення жіночої краси дозволяло жінкам інкорпорувати сексуальність як

⁵⁹ King A. The Prisoner of Gender: Foucault and the Disciplining of the Female Body [Електронний ресурс] / Angela King // Journal of International Women's Studies. – 2004. – Режим доступу до ресурсу: <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol5/iss2/4>.

⁶⁰ Dimulescu V. Contemporary Representations of the Female Body: Consumerism and the Normative Discourse of Beauty. – P. 506.

⁶¹ Wolf N. The Beauty Myth. How Images of Beauty are Used Against Women / Naomi Wolf. – New York City: Random House, 1991. – P. 15.

частину жіночої ідентичності⁶². Сексуальні практики розширювали своє значення від репродуктивного інструменту до способу отримати задоволення. Таким чином, жіноче тіло піддавалося сексуальній об'єктивації. Жіноча краса перетворилася на індустрію, яка ввійшла в економічні відносини й стала, за словами Розалінд Гілл, «тілесним майном» (a bodily property)⁶³.

Тілесна краса почала презентуватися як найцінніша власність жінки, яка визначала її ідентичність. Із ролі матері, яка повинна опікуватися сім'єю, жінка стала прикрасою життя чоловіка, яка мала лише візуальну цінність. По суті, зберігався зв'язок жінки й природи, лише тепер він визначався через насолоду зовнішньою красою.

Найбільшою проблемою стандартів краси є їхня міфічність, створена маркетологами задля посилення культу споживання. Жінкам надається ілюзія свободи вибору у конструюванні ідентичності, яку вони творять самі через певні елементи, що можна купити. Проте продаються не речі, продаються почуття та враження, емоції та бажання. Маркетологи створюють недосяжні стандарти краси, планка яких продовжує підвищуватися. Таким чином, формується вигадане королівство прекрасного життя, однак доступ до нього можливий лише через акти споживання. Ринок краси сповнений пропозицій, які нібито здатні задовольнити особисті бажання та потреби жінок. Косметика, пластикові операції, засоби для схуднення та інші ритуали для формування тіла обіцяють жінкам вічну молодість та красу, але насправді вони лише підтримують стратегії контролю жінок⁶⁴. Практики краси позиціонуються як практики догляду за собою та навіть любові до себе, проте вони пропонуються культивування цієї любові через зовнішні методи купування товарів, що є шкідливим для ментального здоров'я людини. Таким чином, різноманітні механізми придушення здорової самооцінки, публічне

⁶² Ibid. P. 30.

⁶³ Gill R. Postfeminist media culture: elements of a sensibility / Rosalind Gill. // European journal of cultural studies. – 2007. – №10. – P. 152.

⁶⁴ Dimulescu V. Contemporary Representations of the Female Body: Consumerism and the Normative Discourse of Beauty. – P. 509.

осудження, медійні образи ідеалізованих жінок виробляють у них постійну потребу суспільної та персональної валідації їхньої краси й цінності⁶⁵.

Людей різних гендерів навчають як сприймати свої тіла, якими повинні бути тіла, які тіла не є нормальними. Репрезентується обмежена частина тіл, які мають особливі параметри та є недосяжними для більшості людей. Навіть ті, чиї тіла мають умовно ідеальний вигляд, піддаються критиці, яка знаходить нові й нові недоліки. Краса стає інструментом визначення цінності людини: некрасива особа не є цінною для суспільства⁶⁶.

II.4. Саморепрезентація жінок

Для розуміння теми репрезентації жінок, необхідно розглянути поняття «саморепрезентації». Саморепрезентація може бути визначена як сукупність ідей про те, ким ми є, ким ми потенційно можемо бути, ким ми повинні бути з точки зору індивіда та його сприйняття точок зору інших⁶⁷. По суті, це конструювання власного образу індивідом згідно з його особистими ідеями про себе, а також його культурними та соціальними досвідами. Оскільки важливою ціллю феміністського мистецтва є розвиток тілесної самосвідомості жінок та надання їм прав у репрезентації жіночих тіл, тема саморепрезентації жінок дає краще розуміння дискурси репрезентації.

Протягом мистецької історії саморепрезентація жінок відбувалася через створення власних творів мистецтва. Мова йде про випадки, коли художниці створювали автопортрети або включали власні образи у свої роботи. Прикладом

⁶⁵ Wolf N. The Beauty Myth. How Images of Beauty are Used Against Women. – P. 42.

⁶⁶ Dimulescu V. Contemporary Representations of the Female Body: Consumerism and the Normative Discourse of Beauty. – P. 510.

⁶⁷ Baumeister R. Identity: Cultural Change and the Struggle for Self / Roy F. Baumeister. – New York: Oxford University Press, 1986. – P. 56.

може бути творчість Фріди Кало, яка відома значною колекцією автопортретів. Їх можна вважати саморепрезентацією художниці, тому що через свої автопортрети Кало досліджувала та проживала власні тілесні досвіди (хвороба, вагітність, аборт, сексуальність, травма). Її рефлексія щодо них втілювалася в образах її автопортретів. Необхідно зазначити, що використання власного образу у мистецьких творах не завжди є саморепрезентацією. Саморепрезентацією варто вважати ті випадки, коли художник або художниця використовує в роботах уявлення та ідеї про себе. До прикладу, роботи Сінді Шерман із серії «Кінокадри без назви» є нібито серією автопортретів, проте жодна зі світлин не автопортретом насправді – вона є портретом, яка зображує вигаданих персонажів, а не проєкції власної ідентичності.

Із початком цифрової ери саморепрезентація зазнала певних ускладнень, оскільки почали з'являтися соціальні мережі, які створили новий вимір репрезентації самого себе. Це явище буде розглянуто на прикладі соціальної мережі Instagram, оскільки вона є однією з найпопулярніших візуальних соціальних медіа.

У даному випадку, саморепрезентацією є фотографії та відео себе, які людина зробила сама (селфі) або які були зроблена іншими (вони стають візуальними формами саморепрезентації через вибір індивіда їх опублікувати). Окрім цього, формою саморепрезентації є фотографії та відео речей, які індивіду подобаються, наприклад, зображення їжі, домашніх тварин, книг, природи тощо. Таким чином, усі згадані форми саморепрезентації формують певний сконструюваний образ індивідуума⁶⁸ із наголосом на індивідуальних внутрішньому та зовнішньому досвідах. Коли ці цифрові саморепрезентації створені жінками, вони мають потенціал для витіснення культурно сформованих орієнтованих на чоловіків гендерних наративів, пропонуючи "погляд з іншого

⁶⁸ Rettberg J. Seeing Ourselves Through Technology: How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves / Jill Walker Rettberg. – London: Palgrave Macmillan, 2014. – P. 18.

боку"⁶⁹. Цінність саморепрезентації полягає у тому, що вона показує людину як втіленого суб'єкта (embodied subject) радше, ніж безтілесного об'єкта (disembodied subject)⁷⁰.

Цифрова саморепрезентація у соціальних мережах має потенціал «щоденного активізму», оскільки збільшує видимість різноманітних репрезентацій жінок, а отже кидає виклик патріархальній репрезентації жінки суто як джерела візуальної насолоди і, відповідно, стандартам краси. При цьому, конформні репрезентації не відкидаються, а лише доповнюються неконформними, які збільшують загальну повноту репрезентації жінок. Проте потенціал саморепрезентації не знаходить реалізації, про що свідчить дослідження кількох вчених під керівництвом професора медіа-психології Ніколи Дерінга у 2016 році. Саморепрезентації користувачок Інстаграму часто творяться під впливом традиційних норм, провадять гендерні стереотипи замість того, аби формувати нові інклюзивні гендерні репрезентації⁷¹. До цього долучається цензура, яка включена в умови використання Інстаграму. Про неї йтиметься у наступному підрозділі. Також на саморепрезентації впливає система оцінювання платформи. По-перше, згідно з алгоритмами Інстаграму, більш видимими є ті публікації, які збирають більше «лайків» та коментарів. По-друге, наявність «дизлайків», негативних коментарів, відписувань, скарг та блокувань може знижувати рівень мотивації окремих користувачок ділитися реалістичними саморепрезентаціями надалі. Тобто сама платформа демонструє подвійні стандарти у тому, які репрезентації вважаються прийнятними та правильними, а які – ні. Існує певна

⁶⁹ De Lauretis T. The technology of gender / T. De Lauretis // *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* / T. De Lauretis. – Indianapolis: Indiana University Press, 1987. – P. 18.

⁷⁰ Warfield K. Why I love selfies and you should too (damn it) [Електронний ресурс] / K. Warfield // Kwantlen Polytechnic University. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=aOVIJwy3nVo>.

⁷¹ Döring N. How gender-stereotypical are selfies? A content analysis and comparison with magazine adverts / N. Döring, A. Reif, S. Poeschl. // *Computers in Human Behavior*. – 2016. – №55. – P. 957.

ілюзія свободи, тому що вільне самовираження не маніфестується, а репрезентації користувачів регулюються тими ж суспільними нормами⁷².

II.5. Репрезентації жіночого тіла у сучасних соціальних медіа

У сучасному просторі медіа важливе місце посідають соціальні мережі. Вони все більше перетворюються на осередок соціального життя людей, особливо в умовах пандемії, коли весь світ опинився ізольованим від фізичного контакту один одного. Ідея соціальних мереж початково була дуже корисною – вони мали створити новий вимір людських стосунків і допомогти зберігати зв'язок навіть на відстані. У 2021 році найбільш популярними соціальними мережами є Facebook, Youtube та Instagram⁷³. Для мого дослідження актуальним є Instagram (Інстаграм). Інстаграм – це мобільна онлайн-платформа, яка базується на візуальному контенті (фото та відео), яким користувачі обмінюються. Інстаграм дозволяє ділитися своїм повсякденним життям, особливими досвідами, думками та ідеями, а також речами, що надихають. По суті, в Інстаграмі є блоги про будь-що абсолютно різних людей.

Соціальні мережі можна сприймати як дзеркало суспільства, в якому вони функціонують, оскільки тренди взаємовідносин, політичних і економічних стосунків завжди яскраво проявляються на просторах соціальних медіа. Відповідно, ті тенденції регулювання жіночого тіла, які спостерігаються в офлайн-житті, переносяться на онлайн-життя так само. Хоча в Інтернеті існує велика різноманітність, соціальні мережі застосовують різні ступені цензури відносно тіл, які ідентифікують себе як чоловічі та жіночі. Жіночі тіла зазнають суворішої

⁷² Dinsmore B. Chicks be like: Masculinity, femininity, and gendered double standards in youth peer cultures on social media / B. Dinsmore. – New London: Department of Sociology, Connecticut College, 2014. – P. 40.

⁷³ Tankovska H. Global social networks ranked by number of users 2021 [Електронний ресурс] / H. Tankovska // Statista. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/>.

цензури, тому що, незважаючи на прогрес феміністського руху, у західному суспільстві все ще існують специфічні ідеї та образи щодо того, яким повинне бути жіноче тіло⁷⁴. У «Правилах спільноти» Інстаграму йдеться:

«Ми знаємо, що є випадки, коли користувачі хочуть поширити художні або творчі зображення оголеного тіла, але з багатьох причин ми не дозволяємо оголеність в Instagram. Це включає світлини й відео, а також вміст, створений за допомогою цифрових засобів, що показують статевий акт, статеві органи та близьку зйомку повністю оголених сідниць. Також це включає певні світлини жіночих сосків. Проте не забороняються світлини в контексті годування грудьми, пологів чи післяпологових ситуацій, медичних зображень (наприклад, після мастектомії, для інформування щодо раку грудей або операції зі зміни статі) чи акту протесту. Зображення оголеного тіла на світлинах картин або скульптур також дозволені»⁷⁵.

При цьому, визначення «оголеності» є розмитим. Розповсюджена ідея полягає у тому, що не варто викладати фото або відео, яке б людина не показала своїй дитині, босу або батькам. Однак чоловічі соски, сідниці деяких відомих персон (наприклад, Кім Кардашян), жіночі груди з ледь замальованими сосками не піддаються видаленню. Більше того, до бану можуть потрапити користувачки, які викладають фото та відео «неідеальних» тіл, тобто таких, що не конформують до суспільних стандартів краси. Одним із таких випадків є ситуація з художницею Петрою Коллінз, чий акаунт в Інстаграмі було видалено у 2013 році. Причиною видалення стало її власне фото у бікіні, де було помітно її лобкове волосся. «Природні» репрезентації жіночих тіл натикаються на видалення та цензурування

⁷⁴ Faust G. Hair, Blood and the Nipple Instagram Censorship and the Female Body: Ethnographic Perspectives Across Global Online and Offline Spaces / Gretchen Faust. // Digital Environments. Ethnographic Perspectives across Global Online and Offline Spaces. – 2017. – P. 159.

⁷⁵ Instagram. Правила спільноти [Електронний ресурс]. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://help.instagram.com/>.

у той час, як засмагли тіла молодих і струнких жінок, без волосся на тілі, без проблем займають своє місце на платформі⁷⁶.

Інстаграм має мистецький сегмент, який представляє вільний онлайн арт-простір, де художники діляться своїми роботами. Для багатьох митців це спосіб знайти аудиторію свого мистецтва. Особливістю поширюваного в Інстаграмі мистецтва є те, що воно втілює *self-imaging practice* (практика самоконструювання образу), коли митець водночас є об'єктом і суб'єктом. Така парадигма ставить під питання традиційний суспільний порядок продукування та споживання візуальної культури. *Self-imaging practice* художниць деконструє стереотипну роль виробництва образів, яке контролюється через призму патріархальності⁷⁷.

Багато художниць і феміністок борються за право інклюзивної репрезентації та саморепрезентації жіночих тіл в Інстаграмі. Ще однією актуальною проблемою є фото/відео, які зображують менструацію. Варто згадати випадок, який стався із письменницею та художницею Рупі Каур у 2015 році. Вона опублікувала фото зі свого візуального курсу для Університету Ватерлоо, на якому вона лежить на ліжку, одягнена у спортивні штани, на яких помітна маленька плямка крові. Інстаграм двічі видалив її фото, аргументуючи це порушенням умов використання платформи. Хоча після розголосу ситуації Інстаграм відновив фото та пояснив свої дії «випадковим видаленням», у цьому випадку закладена глибша проблема. Справа в тому, що працівники Інстаграму перевіряють ті публікації, які позначаються іншими користувачами як підозрілі або обурливі⁷⁸. Тобто спостерігається вкорінений культурний страх і стигматизація менструації, з якими стикаються жінки по всьому світу. Таким чином, аналізу повинні піддаватися не лише самі репрезентації жіночих тіл, а й суспільна реакція на них.

⁷⁶ Faust G. Hair, Blood and the Nipple: Instagram Censorship and the Female Body. – P. 163.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Gray E. The Removal Of Rupri Kaur's Instagram Photos Shows How Terrified We Are Of Periods [Електронний ресурс] / Emma Gray // HuffPost. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: https://www.huffpost.com/entry/rupi-kaur-period-instagram_n_6954898.

II.6. Репрезентація жіночого тіла у феміністському мистецтві

Феміністське мистецтво виникло під час другої хвилі фемінізму у 60-х роках минулого століття. Відповідно, воно піддалося впливу цілям і цінностям руху, а саме тем тілесності, сексуальності, домашнього та сексуального насильства, репродуктивних прав. Відомими слоганами були «Особисте є політичним» та «Моє тіло – моє діло», які відображають напрями діяльності феміністок. Отже, на початках феміністського мистецтва активно досліджувалися ці теми. Однією із основних цілей було повернути жінкам владу на їхніми тілами, переглянути розуміння жіночих тіл, а також звільнитися «від патріархального бачення жіночності»⁷⁹. Мистецтво стало політичним інструментом – політикою тіла – що залучає тіло та бореться за зміни у розумінні й репрезентації жіночого тіла⁸⁰.

Варто розглянути питання чому саме тіло стає центральним для феміністичних дискурсів. Західний есенціалістський підхід визначав сутність жінки через її тіло, оскільки вбачав у цьому стале вираження жіночності, властиве для кожної жінки. Однак із розвитком гендерних студій з'явилося усвідомлення, що гендер є соціально-культурним конструктом. По-перше, неможливо виокремити якусь «універсальну есенцію» у тілі жінки, яка б підходила всім культурним уявленням про жіночність. По-друге, у випадку трансгендерних жінок тіло як основа жіночності відпадає повністю. Отже, жіночність не спирається на тіло. Польська культурна дослідниця Сандра Фридрисяк влучно зауважує:

«Коли ми питаємо «що таке жінка» або яким є справжнє жіноче тіло, ми насправді задаємо питання про політику, ідеологію та дискурс, які відповідальні за

⁷⁹ Alsop R. *Theorizing Gender: An Introduction* / R. Alsop, A. Fitzsimons, K. Lennon. – Cambridge: Polity Press, 2006. – P. 70.

⁸⁰ Frydrysiak S. *The Representation of the Female Body in the Feminist Art as the Body Politics* / Sandra Frydrysiak // *Ona w XXI wieku. Interdyscyplinarny obraz kobiety* / Sandra Frydrysiak. – Poznan: MAIUSCULA, 2012. – P. 301.

конструкцію і репрезентацію жінок та їхніх тіл у культурі. Образи, які присутні у медіа-репрезентаціях є завжди навмисно змодельованими відповідно до певних ідей про жіночність, які створюються на основі потреб капіталістичної патріархії»⁸¹.

Немає ніякої випадковості у тому, що сучасні медіа репрезентують лише молодих білих цисгендерних жінок, які мають гетеросексуальну орієнтацію, належать до середнього класу та загалом є красивими (відповідно до актуальних норм краси). Для цього є чіткі цілі: підтримка споживацького капіталізму (через мотивації до залучення у споживацькі практики) та підтримка ідеї жінки як пасивної, емоційної особи, яка закріплена у приватній сфері⁸².

Оскільки жіноче тіло оточене певними політичними та соціальними дискурсами, виникають проблеми з використанням його образів навіть у феміністських цілях емансипації та звільнення. Соціологиня культури Джанет Вольф пояснює, що жіноче тіло має попередньо приписані йому значення як сексуального об'єкта, як об'єкта *male gaze*, які можуть продовжувати процеси привласнення тіла патріархатом, навіть якщо жінка має інші наміри⁸³. При цьому, жіноче тіло у західній культурі позиціонується як причина дискримінації, оскільки воно фізіологічно є іншим, відмінним від чоловічого. Ще Сімона де Бовуар писала, що чоловіче тіло вважається усталеною нормою, а жіноче – відхиленням від неї⁸⁴. Тому жіноче тіло знецінюється, придушується, регулюється та об'єктивується. Отже, феміністські дискурси ставлять у центр політику тіла, тому що з нього починаються утиски жінок.

Термін «політика тіла» (*body politics*) означає певні практики, за допомогою яких повноваження суспільства регулюють людське тіло, а також боротьбу за ступінь індивідуального та соціального контролю над тілом. Політика тіла

⁸¹ Ibid.

⁸² Frydrysiak S. The Representation of the Female Body in the Feminist Art as the Body Politics. – P. 302.

⁸³ Wolff J. Reinstating Corporeality. Feminism and Body Politics / J. Wolff // *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture* / J. Wolff. – Berkeley: University of California Press, 1990. – P. 121.

⁸⁴ De Beauvoir S. *The Second Sex* / Simone De Beauvoir. – New York: Random House, 2011. – P. 46.

провадиться інституційною (уряд і закон), дисциплінарною (економіка), дискреційною (споживання) та особистою (інтимні стосунки) владами⁸⁵. Феміністки вперше застосували термін у цьому значенні у 1970-х, коли розвивалася друга хвиля фемінізму. Політика тіла, яка робить наголос на матеріальності тіла, на його соціальній та дискурсивній конструйованості, підриває усталені норми репрезентації, а тому є продуктивною у порушенні бінарності тіло/розум, а також створенні нових, відірваних від патріархату розуміння та репрезентації гендеру⁸⁶.

У цьому сенсі феміністське мистецтво є прикладом політики тіла, тому що воно, по-перше, досліджує тілесні досвіди жінок (хвороба, аборт, материнство, вагітність, менструація, сексуальність), а, по-друге, підриває патріархальну репрезентацію жіночих тіл та пропонує опозиційну. Воно переосмислює жіноче тіло в контексті сексуальності, відкидаючи об'єктивуючий погляд, який сприймає жіноче тіло лише порнографічно. Натомість феміністське мистецтво розвиває уявлення про жіночу сексуальність як про множинну, активну та автоеротичну⁸⁷. Метою феміністського мистецтва є надання жінкам власних прав для репрезентації, воно досягає її шляхом деконструкції існуючих репрезентацій та створенням опору традиційним і дискримінаційним образам жіночого тіла.

⁸⁵ Body Politics [Електронний ресурс] // Encyclopedia – Режим доступу до ресурсу: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/body-politics#:~:text=The%20term%20body%20politics%20refers,social%20control%20of%20the%20body>.

⁸⁶ Frydrysiak S. The Representation of the Female Body in the Feminist Art as the Body Politics. – P. 307.

⁸⁷ Ibid. 324.

РОЗДІЛ III. АНАЛІЗ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ ЖІНОЧОГО ТІЛА В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРФОРМАНСІ

III.1. Історичний зріз українського перформансу

Історія українського перформансу починається з футуристів 20-х років ХХ століття, проте їхній перформанс, безумовно, різко відрізнявся від перформансу на інших етапах розвитку. Перформативні практики цього періоду можна скоріше назвати протоперформансом. Перформерами футуризму вважають Давида Бурлюка, Михайля Семенка, Олександра Богомазова. Вони намагалися переосмислити мистецтво та ролі художника й глядача в ньому. Зокрема, перформанс проявлявся через взаємодію літератури з музикою та живописом⁸⁸. Після приходу більшовиків перформативні експерименти в мистецтві ослабли, проте після смерті Сталіна вони почали повертатися у мистецьке середовище. Активним періодом розвитку стали вже 1980-ті роки, проте у 1970-х у Києві діяв цікавий художник-перформер Федор Тетянич «Фріпуля». Він здійснював перформанси та гепенінги, дивно одягався та шокував публіку своїми діями. Фріпуля – це була назва його філософської концепції, яка означає «безкінечність». Він прагнув поєднати мистецтво з повсякденням, сплавити їх воедино. Його мало хто підтримував, тому що подібне мистецтво було складно зрозуміти його сучасникам, однак після Тетянича перформанс почав розвиватися вільніше⁸⁹. На початку 1980-х відбувалися поодинокі перформанси, які були

⁸⁸ Шустер В. Історія українського перформансу: від футуристів до фестивалів [Електронний ресурс] / Вероніка Шустер // Пространство – Режим доступу до ресурсу: <https://www.prostranstvo.media/uk/istoriya-ukrayinskogo-performansu-vid-futurystiv-do-festyvaliv-ru/>.

⁸⁹ Там само.

політично заангажованими та перебували під впливом ідей західного мистецького руху Флюксус. Творчими осередками цього періоду були Одеса та Київ, трохи менше Львів. Серед перформерів були Юрій Лейдерман, Ігор Чацкін, Леонід Войцехов, Олег Петренко та Людмила Скрипкіна. Як бачимо, жінки не займали чільного місця в українському перформансі на його початках. Варто також зазначити, що практики вищезгаданих митців наприкінці 1980-х стали більш індивідуалізованими та зосередженими на інших медіа, тому перформативність стала вторинною⁹⁰.

Головними осередками перформансу надалі стали чотири українських міста: Київ, Львів, Харків та Одеса. У 1987 році у Львові з'явилося творче об'єднання «Центр Європи», яке проіснувало лише три роки, але за цей час встигло провести низку вуличних перформансів. Іншими групами перформерів були «Театр речей», «Плюс-90», «Панорама» (Харків), «Совіарт» (Київ)⁹¹. В основу перформансів лягали реакції художників на певні події: політичні, суспільні, екологічні. Їх поєднували з іншими нетрадиційними жанрами мистецтва, альтернативною музикою, вписували у фестивалі. Це відбувалося вже у 1990-х, коли українське суспільство переживало важливий злам, адже Радянський Союз припинив існування. Доступ до західного мистецтва став більш відкритим, а тому перформери в Україні, як пише дослідник Гліб Вишеславський, долали інформаційне запізнення⁹², проте український перформанс формувався відповідно до процесів, які відбувалися у суспільстві, а також під впливом локальних культур:

«Локальні культури мають свій час, що становить їхнє багатство, унікальність процесів, уможливорює міжкультурний діалог. І навіть прями

⁹⁰ Калита Н. Ганна Циба Про «Чотири Історії Українського Перформансу» [Електронний Ресурс] / Настя Калита // Your Art. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://supportyourart.com/stories/tsybapinchuk/>.

⁹¹ Шустер В. Історія українського перформансу: від футуристів до фестивалів [Електронний ресурс] / Вероніка Шустер // Пространство – Режим доступу до ресурсу: <https://www.prostranstvo.media/uk/istoriya-ukrayinskogo-performansu-vid-futurystiv-do-festyvaliv-ru/>.

⁹² Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів / Гліб Вишеславський. // Сучасне мистецтво. – 2019. – №15. – С. 93.

позичання українських митців ідей чи художніх прийомів у своїх західних колег лягали на місцевий ґрунт, збагачувалися неповторними особливостями»⁹³.

Насправді, це явище можна назвати позитивним, оскільки зі здобуттям незалежності український перформанс, що лише розвивався і був слабким, міг загубитися серед західних тенденцій, втративши власну самобутність. Для українського перформансу було важливим залишатися у власній політиці, власному суспільстві, де він зміг би стати політичним мистецтвом. Перформанс є інструментом критики, який втрачає свою ціль, опинившись поза контекстом. Отже, українські митці намагалися підтримувати західні тенденції, але доповнювали їх власними ідеями та автентичністю.

У 90-х роках виникають мистецькі сквоти. Сквот – це покинуте житло, яке займають люди, що ним не володіють. Існують різні типи сквот, а саме мистецькі сквоти є самоорганізацією митців. У сквотах митці живуть разом, разом створюють роботи, відбувається обмін ідеями та знаннями. Першим київським сквотом був «Паркомунa» на вулиці Паризької комуни. Мистецтвознавець Віктор Мізіано писав, що це було «об'єднання людей, націлених радше на індивідуальне самоствердження, ніж на консолідацію»⁹⁴, що створило умови нової свободи митця. У «Паркомуні» влаштовували перформанси, які стали провісниками «Нової хвилі» українського мистецтва.

У пізні 90-ті перформанс у Києві набуває чіткіших рис, зокрема з'являються важливі постаті українського перформансу: Алевтина Кахідзе, групи перформерів Р.Е.П. та Tanzlaboratorium. Тим не менш, центром українського перформансу залишався Львів, що дослідниками пов'язується з його близькістю до Польщі, де

⁹³ Там само.

⁹⁴ От тусовки к корпорации [Електронний ресурс] // Художественный журнал Moscow Art Magazine. – 2002. – Режим доступу до ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/90/article/1981>.

перформанс був виразним. Саме у Львові діє щорічний фестиваль «Дні мистецтва перформанс у Львові» і навіть є школа перформансу⁹⁵.

З початком 2000-х український перформанс здобуває нові виміри. До прикладу, розвивається літературний перформанс, представниками якого є Юрій Андрухович, Сергій Жадан, Тарас Прохасько. Іншими новими практиками стали фотоперформанс, геліографія, пейзажний перформанс, танцювальний перформанс. Провідні художники цього періоду: В. Радлинський, В. Бахтов, М. Журавель, Л. Венедіктова.

Кураторка Ганна Циба, яка в 2019 році організувала виставку «Чотири історії українського перформансу», в одному з інтерв'ю описала український досвід перформансу 1980–90-х років як «перформативність життя та художньої практики митців, про спорадичні експерименти з перформансом та акціонізмом, про їх принагідне використання, аніж про усвідомлену роботу із ними як із художніми медіа, професійне служіння їм з метою їхнього розвитку»⁹⁶.

Українська дослідниця перформансу Ярина Шумська надає тематизацію українського перформансу, що спирається на простір перформансу й інсталяції, де відбувається комунікація:

- соціально-політична (В. Кауфман, В. Топій, Ю. Білей, М. Босовська та Академія руху);
- гендерна/феміністська (Л. Венедіктова, Ані Зур, Е. Партум, група «Головний суддя»);
- сакральна/філософська (В. Топій, В. Бажай та З. Варпеховський, А. Мовчан);

⁹⁵ Калита Н. Ганна Циба Про «Чотири Історії Українського Перформансу» [Електронний Ресурс] / Настя Калита // Your Art. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://supportyourart.com/stories/tsybapinchuk/>.

⁹⁶ Там само.

- індивідуальна/приватна (П. Ковач (молодший), В. Одрехівський, Я. Шумська)⁹⁷.

Вона також категоризує засоби для втілення перформансів, які використовуються українськими митцями:

- відео (С. Петлюк, О. Хорошко, М. Барабаш, В. Топій, Т. Грідяєва, А. Лінік);
- звук (Ю. Яремчук, Наталка Половинка, М. Балух і Х. Вінчик);
- танець (Л. Венедіктова, TanzLaboratorium, В. Кречковський, Я. Шумська);
- література і мовні засоби (Н. Гончар, Я. Футимський, Г. Божек);
- предмети щоденного вжитку (набувають нового значення як частина мистецького твору);
- природні елементи (наприклад, вогонь у роботах В. Бахтова, вітер у В. Татарчука, вода й земля у перформансах В. Кауфмана, В. Одрехівського, П. Ковача (молодшого));
- наука у мистецтві (біоперформанси В. Боднара, що поєднують мікроорганізми, процеси їхньої життєдіяльності для творення фото- та відеозображень, перформансів)⁹⁸.

Хоча ці класифікації є умовними, вони дають змогу краще осягнути ті художні процеси, які відбуваються в українському перформансі. Художники змішують різні теми та засоби, аби відтворити картину світу, яку вони спостерігають сьогодні. Бачимо, що український перформанс розвивається у багатьох напрямках. До переліку засобів втілення варто додати перформативну скульптуру – таку скульптуру, що створюється з недовговічних матеріалів і з часом руйнується під впливом зовнішнього середовища.

⁹⁷ Шумська Я. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ — початку ХХІ століття: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи / Ярина Шумська. – Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2017. – С. 159.

⁹⁸ Там само. С. 160.

III.2. Феміністський перформанс в Україні

У 70-ті роки ХХ століття, коли феміністське мистецтво активно розвивалося на Заході, в Україні відбувалися зовсім інші процеси, феміністського бекграунду не вистачало. Феміністичні рефлексії в українському мистецтві, як пише дослідниця Оксана Брюховецька, поставали спорадично, часом випадково, в умовах інших емансипативних течій⁹⁹. Ті роботи українських художниць, які можна вважати феміністськими часто були такими несвідомо, а їхня належність до фемінізму усвідомлювалася авторками ретроспективно, через процес рефлексій та арт-критики. Загалом, дискурс українського феміністського мистецтва розпочинається з 2000-х років, коли виникають більш осмислені феміністські твори. Мистецтвознавиця Тамара Злобіна точкою відліку феміністської мистецької традиції в Україні вважає перформанс Алевтини Кахідзе «Тільки для чоловіків, або суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі» 2006 року, проте справедливо зазначати, що й до цього були спроби виразити власну феміністську позицію. До прикладу, творчість Оксани Чепелик, яка інтегрувала феміністські теми у свої інсталяції та відео однією з перших, про що вона говорить в інтерв'ю:

У моїх тодішніх роботах ішлося про гноблення жінки чоловічим світом як носієм тоталітарного начала та світом політики як репресивним і маніпулятивним механізмом. Важливо було звернути увагу на больові точки. А тоді мейнстримом було веселитися, іронізувати, але не порушувати критичні питання¹⁰⁰.

⁹⁹ Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм [Електронний ресурс] / Оксана Брюховецька // Prostory. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i->.

¹⁰⁰ Глеба Г. Оксана Чепелик: «Я розпочала феміністичну, або гендерну тему задовго до...» [Електронний ресурс] / Галина Глеба // Korydor. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/oksana-chepelik-feminizm-gender.html>.

У контексті дослідження репрезентації тіла жінки в мистецтві доцільно розглянути відео Оксани Чепелик «Хроніки від Фортінбраса», створене 2001 року (див. Додаток 2). Тут Оксана Чепелик представляє образ, відмінний від канонічних зображень жіночого тіла. У відео двоє чоловіків знущаються над майже оголеним тілом Чепелик, проте зображення складно назвати сексуалізованим, адже тіло піддається тортурам. Оксана Брюховецька пише, що таке уособлення жінки-жертви відсилає до патріотичних переживань за свою державу, яка піддається катуванням. Водночас, це образ жінки, над якою постійно чинять насилля у патріархальній культурі¹⁰¹. Робота цікава відходом від традиційних репрезентацій, відмовою від еротизації жіночого тіла, натомість проявляються спроби представити жіноче тіло як поле бою, як тіло, що страждає і не приваблює.

Дослідниця сучасного мистецтва Катерина Яковлева наводить дві ключові виставки, які позиціонували фемінізм як основну тему. Перша відбулася 1993 року, вона називалася «Пошук примхливих зваб» та мала місце у львівській галереї Decima. Серед учасниць були Зоряна Гарбар, Оксана-Ганна Липа, Марія Ліхтштайнер, Гера Левицька, Тетяна Мун, Тетяна Флоринська. Другою виставкою став «Рот Медузи» 1995 року в Центрі сучасного мистецтва «Брама» у Львові. Серед учасниць і учасників — Леонід Вартиванов, Тетяна Галочкіна, Олександр Гнилицький, Ілля Ісупов, Ірина Ластовкіна, Катрін Мате-Бюренд, Дмитро Орешніков, Вікторія Пархоменко, Ольга Петрова, Олександра Прахова, Арсен Савадов і Георгій Сенченко, Марина Скугарєва, Ілля Чичкан, Кирило Чичкан¹⁰². Друга виставка є цікавою тим, що в ній брали участь чоловіки. Загалом, щодо

¹⁰¹ Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм [Електронний ресурс] / Оксана Брюховецька // Prostory. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i->

¹⁰² Яковленко К. Коханці революцій: чи змінилося феміністичне і квір мистецтво після Євромайдану [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Гендер в Деталях. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/gender-after-euromaidan/kohantsi-revoljutsiy-chi-zminilosya-feministichne-i-kvir-mistetstvo-pislya-evromaydanu-1341246.html>.

«Роту Медузи» існують контрверсійні думки, її також називають лише «спробою феміністської виставки»¹⁰³.

Поштовхом до стрімкішого розвитку феміністського мистецтва стали революційні події 2004 року. Створюється мистецьке об'єднання «Р.Е.П.» (Ксенія Гнилицька, Жанна Кадирова, Лада Наконечна та Леся Хоменко), яке починає торкатися до політичних питань свого часу. Хоча тема фемінізму не була виразною для них, але формувався більший гендерний баланс¹⁰⁴, оскільки для українського мистецтва так само характерною була перевага художників. Таким чином, репрезентації жіночого тіла формувалися чоловічим поглядом (male gaze), а тому набували вигляду красивого, молодого тіла, яке здатне надихати митця. Актуальною була проблема місця жінки в мистецтві як музи, яка стимулює художника на творчість, але сама творити не здатна. По суті, пасивна роль жінки зберігалася й у середовищі мистецтва. Жінка потрапляла у новий простір, але залишалася на його приватному рівні. Ці процеси ми спостерігаємо через дослідницький проект «Паркомунa», який був представлений Пінчук Арт Центром у 2016 році. Він показує, що протягом діяльності цього відомого сквоту (1989–1994) жінки були присутні як подружки, помічниці та музи, а не художниці. Часто їх задіювали як моделей, чії тіла сексуалізувалися. Лише одна художниця представляється «Паркомунoю» – Валерія Трубіна. Інші художниці, які пов'язували свою діяльність зі сквотом, не здобували значимої уваги з боку кураторів чи арт-критиків, їхня роль була значно применшена¹⁰⁵.

Варто згадати декілька перформансів інших художниць, які допоможуть краще зрозуміти тенденції репрезентацій жіночого тіла за останні 5–7 років.

¹⁰³ Яковленко К. «Рот Медузи»: Перші спроби феміністичних виставок [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Korydor. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-pershi-sproby-feministichnyh-vistavok.html>.

¹⁰⁴ Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм [Електронний ресурс] // Prostory. – 2017.

¹⁰⁵ Там само.

Перформанс Валентини Петрової «Листівка на пам'ять» 2015 року (див. Додаток 3) досліджував сприйняття оголеного жіночого тіла в публічному просторі. Він відбувався на відкритті виставки «Що в мені є від жінки?». Художниця підходила до незнайомих людей та розкривала плащ, який був надягнений на голе тіло, а потім пропонувала купити листівку, яка зображувала її тіло на фоні розчахнутого плаща. У цьому перформансі виникає суперечливий образ жінки. З одного боку, її тіло репрезентується як активне, ініціативне; те, що відкриває себе за власним бажанням. Таке тіло жінки засуджується, оскільки відсутня його пасивність і покора. В українському суспільстві приймається те жіноче тіло, яке піддається контролю, тому об'єктивоване жіноче тіло в медіа – це норма. З іншого боку, акт пропозиції придбати листівку перетворює тіло на об'єкт, на товар, який можна придбати. Листівка відсилає до капіталістичного споживання жіночого тіла, до його комерціалізації та об'єктивації, які є прийнятною формою проявів жіночої тілесності. Окрім цього, перформанс Валентини Петрової (та деякі її інші роботи, пов'язані з жіночим тілом) прагне демонструвати стигматизоване тіло, маргіналізоване тіло жінки: те, що має «незручні», «неправильні» для суспільства прояви, як-от «зайва» вага, вікові зміни, шрами, розтяжки, волосся на тілі і т.д, які непристойно показувати. Жінки, які відчують неприйняття власних тіл іншими намагаються відсторонитися від своєї тілесності, змінити її, відбувається знецінення свого тіла¹⁰⁶. Жінки виявляються жертвами власної тілесності, хоча насправді вони є жертвами насилля, яке чинить суспільство.

Репрезентація жінки-жертви простежується в перформансах інших художниць. До прикладу, робота Ірини Кудрі «Резиденція», яка відбулася на тій самій виставці (див. Додаток 4). Художниця стояла біля стіни, на рівні її шиї розмістили книжкову полицю, яка не дозволяла їй рухатися та змушувала стояти на одному місці. Цей перформанс має декілька вимірів. По-перше, він відсилає до

¹⁰⁶ Там само.

жінки, яка є заручницею побуту та домашньої «невидимої» праці. По-друге, тіло художниці розділено так, що голова виявляється відокремленою від тіла, що означає розрив між символічною репрезентацією жінки та її тілесністю¹⁰⁷. Тіло жінки ніби не належить їй самій, воно безособове – особистість жінки не важлива для її тіла, воно споживається як будь-який інший товар. Спроби жінки розвиватися, формувати власну ідентичність не мають значення, тому що важливим є лише її тіло, відокремлене від неї. Отже, тут жінка також виступає в образі жертви. Обидва перформанси торкаються питання жінки як декорації, як об'єкта естетичного задоволення, і намагаються привернути увагу до проблеми об'єктивації жіночого тіла.

Практична частина цієї роботи буде присвячена розгляду репрезентацій жіночого тіла в перформансах Марії Куліковської та Марії Прошковської.

III.3. Творчість Марії Куліковської

Двома стовпами творчості Марії Куліковської є перформанс і перформативна скульптура, в яких вона досліджує феміністські проблеми. Фемінізм Куліковської є інтерсекційним, оскільки у нього включенні не лише питання про місце жінки у суспільстві, а місце спільноти ЛГБТ, місце кольорових людей, місце людини у війні. Своїм медіумом Куліковська обрала тіло, яке є фокальною точкою її перформансів і з якого вони робить зліпки. Проте тіло як стрижень художньої практики Куліковської проявляється не лише в образі проблематики тіла, у перформансах художниці сенс транлюється через те, яким вона показує тіло. Відповідно, в моєму аналізі постає два шари: перший – про

¹⁰⁷ Там само.

смишли, якими наповнюються тіла Марії Куліковської, про контексти, в яких вони постають; другий – про те, якими ці тіла є.

Зазвичай художниця звертається до свого тіла: вона робить з нього зліпки та висловлює його переживання – тобто займається саморепрезентацією. Арт-директор і куратор Бйорн Гельдхоф висловився, що «ядро роботи Марії Куліковської – це її власне тіло, його увічнення, його трансформація та розпад»¹⁰⁸. Творчість Марії Куліковської направлена на перетворення свого тіла з пасивного об'єкту для споглядання в активний політичний інструмент для самозвільнення. Цей процес відбувається через творення репрезентацій тіла, які створюють соціальний дисонанс, підривають патріархальні стандарти.

Перша перформативна скульптура Марії мала назву «Моя друга Ксена І» (2010) стала точкою відліку тілесних пошуків художниці. Вона, за словами Куліковської, була реакцією на несправедливості у ставленні до жінок в Україні, інтуїтивною формою протесту¹⁰⁹. Вже тут помітним є прагнення показати певні ідеї через образ тіла. У контексті саме цієї скульптури важливо те, що вона зображувала звичайне людське тіло у простій позі, проте викликала обурення серед мистецької спільноти. Жіноче тіло, яке було оголене самою жінкою за своїм бажанням, свідомо поміщеним у простір репрезентувало суб'єктність жінки. Рішення розкрити форму власного тіла показує здібність подолати сором, який оточує жіноче тіло – сором як спосіб контролю. Створення скульптурних копій власного тіла, зокрема тіла жінки-художниці, маніфестує присутність жінки у контексті сучасного мистецтва¹¹⁰ та створює репрезентацію жіночого тіла як активного, творчого, суб'єктного.

¹⁰⁸ Сомма – Тіло без статі [Електронний ресурс] // MKUV Studio. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ua.mariakulikowska.net/sculpture/soma-bodies-without-gender>.

¹⁰⁹ Селезнева Е. Говорить художниця: Марія Куліковська, «Моя шкіра - моя справа» [Електронний ресурс] / Евгения Селезнева // Пространство. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.prostranstvo.media/uk/govoryt-hudozhnyczya-mariya-kulikowska-moya-shkira-moya-sprava-ru/>.

¹¹⁰ Червоник О. Гендер [Електронний ресурс] / Олена Червоник // MKUV Studio. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ua.mariakulikowska.net/exhibitions/gender>.

«Моя друга Ксена І» стала прототипом подальших перформативних скульптур, які виконувалися з недовготривалих матеріалів. На сайті Марії Куліковської є її власне визначення перформативної скульптури – нового терміну для арт-середовища.

Перформативна скульптура – термін на позначення скульптурних об'єктів Марії Куліковської, у процесі довготривалої роботи з якими художниця досліджує різноманітні видозмінювані скульптурні матеріали. [...] Скульптурні об'єкти мають [...] перформативний характер: в перебігу свого існування вони трансформуються, видозмінюються, деконструюються, старіють, а деякі зі скульптур можуть зникнути назавжди. Деякі скульптурні об'єкти стають повноцінними учасниками перформансів¹¹¹.

З ідеї «Моєї другої Ксени І» народився скульптурний триптих тіла «Номо Bulla» (2012), який було встановлено на території арт-центру «Ізоляція» у Донецьку. Зліпки було зроблено з тіла художниці за допомогою балістичного мила. Через взаємодію із зовнішнім середовищем (оскільки вони були поміщені на вулиці) скульптури змінювалися та руйнувалися. Проте вже у 2014 році Донецьк було окуповано, центр «Ізоляція» захопили, а скульптури Марії Куліковської «Номо Bulla», разом із серією скульптур «Армія Клонів», бойовики використали як мішені та розстріляли. У цій події «життя» скульптури-тіла перерване приходом війни, «жінка» стає поневоленою та знищеною, мистецтво припиняє бути духовним і піднесеним, воно падає під кулями. Розстріл скульптур також може розглядатися як символічний жест несприйняття, зневаги до оголеного жіночого тіла з боку окупантів-чоловіків¹¹². З цього моменту починається дослідження Куліковської тіла жінки у війні. Окрім цього, художниця народилася

¹¹¹ Перформативна скульптура. Роботи Марії Куліковської [Електронний ресурс] // MKUV Studio – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ua.mariakulikovska.net/performative-sculpture>.

¹¹² Буцикіна Є. Марія Куліковська: Тіло (Жіноче/Архітектурне/Політичне) І Перформативна Скульптура [Електронний ресурс] / Євгенія Буцикіна // Korydor. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/mariia-kulikovska-tilo-zhinoche-arkhitekturne-politychne-i-performatyvna-skulptura.html>.

у Криму, а тому після анексії 2014 року не могла потрапити додому й стала вигнанкою на власній землі.

Описані роботи та події у творчості Марії Куліковської дають контекст, необхідний для розуміння напрямів її художньої практики.

У 2015 році відбувся перформанс Марії у колаборації з російсько-британською художницею Мілою Долман «Терпіння?» (див. Додаток 5). У ході перформансу жінки вишивали білими нитками на білому полотні: Міла – слово «Терпіння», а Марія – великий знак питання. Водночас до спин жінок були прикріплені п'явки, які пили їхню кров і згодом відпадали, залишивши рани та криваві сліди.

Цей перформанс торкається не лише питання війни, ворожнечі між братніми народами, розриву з рідною землею; він також стосується того терпіння, яким жінки змушені постійно себе наділяти у патріархальному світі. Гендерні ролі розподіляють чоловіка на війну, а жінку залишають вдома безпомічною, вона може лише терпіти й чекати. Вишивкою традиційно займалися жінки. Білим по білому вишивали в особливих випадках, зазвичай, коли готувалися до свят.

Навіть у політично мирні часи, жінки перебувають на власній війні, під тиском патріархального насилля у різних сферах їхнього життя, що символізується тут п'явками на спині. Вони зберігають терплячість, бо саме вона цінується в них суспільством. У перформансі ми бачимо, знову-таки, жінку-жертву, чиє тіло піддається зовнішнім мукам. Проте, водночас, спостерігаємо за процесом її усвідомлення свого місця, коли Марія Куліковська вишиває біля «Терпіння» знак питання нитками, які світяться в темноті. Цей перформанс є прикладом мистецтва, в якому тіло не займає центральної позиції, проте воно здобуває репрезентацію за рахунок інших символів.

Того ж року відбувся перформанс «Happy Birthday» у лондонській галереї Саатчі, де виставлялися репліки до триптиху Куліковської *Homo Bulla* (див. Додаток 6). Посеред виставки оголена художниця забігла до залу та почала

трошити молотком зелену скульптуру. Вона виміщала всю свою злість, розпач і біль від воєнних дій, які охопили Україну на зліпку власного тіла, що повторював розстріляний бойовиками. Знову Марія торкається образу жінки у війні, жінки, яка вимушена терпіти й чекати, проте цього разу жінка наважується закричати й випустити свій біль. У цьому перформансі є певна маніфестація феміністського мистецтва, яке повертає жінкам їхній «голос», тобто змогу зайняти активну позицію. Емоції жінки здавна є приводом для дискримінації. Злість, агресія придушуються, надмірна емоційність висміюється. Художниця створює інший образ жінки – жінки, чиє тіло зазнало насилля і яка приймає рішення більше не терпіти, не мовчати. Перформанс «З днем народження» виник як реакція на розстріл скульптур художниці в Донецьку. Мистецтво Марії Куліковської є дуже емоційно-зарядженим, що часто проявляється через агресію і насильницькі дії відносно власних скульптур, що нагадують самодеструктивні практики – вона прирікає свої скульптури на руйнування під пекучим сонцем, дощем, різким вітром, грозами, снігом; розстрілює їх, змилює, б'є молотком. Водночас, ці акти насильства є способом очищення та ініціації у новий стан, в якому художниця здатна стати суб'єктом і повернути владу над своїм тілом собі¹¹³. Перформанс демонструє автоагресію і самоствердження через саморуйнування, що спричинене політичним контекстом¹¹⁴.

У 2018 році відбувся перший перформанс із циклу, який запланований до виконання 88 разів – «Люстрація/Омовіння» (див. Додаток 7). Наразі він відбувся чотири рази, проте розглянуто буде лише його загальну концепцію. Художниця сидить у ванній поруч з мильною скульптурою, відлитою з власного тіла. Ванна наповнюється водою і художниця починає омивати свою скульптуру, змивати

¹¹³ Там само.

¹¹⁴ Селезнева Е. Говорить художниця: Марія Куліковська, «Моя шкіра - моя справа» [Електронний ресурс] / Евгения Селезнева // Пространство. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.prostranstvo.media/uk/govoryt-hudozhnyca-mariya-kulikovska-moya-shkira-moya-sprava-ru/>.

своє тіло та обличчя: «Власними руками я вмиваюся, вичісую, відриваю мильну шкіру від себе, витираю себе, мию, струшую все своє тіло»¹¹⁵.

Слово «люстрація» походить від латинського *lustratio*, що означає очищення через жертвопринесення¹¹⁶. Марія приносить образ себе у жертву заради духовного очищення від травм. На індивідуальному рівні, Куліковська проводить ритуал очищення від болю війни, політичних конфліктів, власних проблем існування, проте на колективному рівні перформанс також відсилає до образу жінки в патріархальному світі. Жінка, яка намагається звільнитися від насилля та влади, які чиняться над нею патріархатом. Змилення її обличчя – знищення її ідентичності, самотності патріархальним суспільством. Стирання власних рук – невидима жіноча праця, яка завжди сприймається суспільством як щось нормальне та природне. Патріархальна влада намагається придушувати голос жінок, стирати їхні обличчя (тобто їхні досвіди), а також стирає елементи їхнього тіла, які не конформують до стандартів.

Запланована довготривалість цього перформансу натякає на численні спроби жінок звільнитися від дискримінації та пригнічення патріархату. Повторюваність створює враження певного ритуалу, в який вступають жіночі тіла як спосіб внутрішнього протесту, тобто самовизволення. Загалом, перформанс є багатовимірним. Він репрезентує жіноче тіло як тіло, що чинить і як тіло, що приймає. Знову-таки, присутнє поєднання позицій жертви та агресора, яке є характерною ознакою творчості Марії Куліковської. Дослідниця Калина Сомчинські з цього приводу пише, що Куліковська «розмежовує тематичне становище жертви та насильника, ускладнюючи динаміку сили в первинному акті насильства шляхом довіреної особи проти її тіла...»¹¹⁷.

¹¹⁵ Люстрація / Омовіння №1 [Електронний ресурс] // MKUV Studio. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ua.mariakulikowska.net/performance/lustration-1>.

¹¹⁶ Люстрація. Вільний тлумачний словник [Електронний ресурс] // Словник української мови в 11 томах. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://sum.in.ua/f/ljustracija>.

¹¹⁷ Somchynsky K. Creating Resistance by Engaging Destruction: Three Contemporary Feminist Artists from Ukraine / Kalyna Somchynsky. – Edmonton: University of Alberta, 2020. – P. 50.

Подвійне сприйняття свого тіла як жертви та як агресора дозволяє краще усвідомити місце жінки в суспільстві, де її тіло водночас існує як суб'єкт і як об'єкт. Об'єктивізацію жіночого тіла провадить патріархальне суспільство, яке розглядає його як предмет, проте самі жінки, чії ідентичності формуються під впливом сексизму, також стають джерелом об'єктивованого тілесного існування. Через ставлення інших до свого тіла, жінка починає сприймати своє тіло як річ, яка має бути привабливою – жінка формує власне тіло, прикрашає його, турбується про його зовнішній вигляд¹¹⁸. Таким чином, перформанси Марії Куліковської репрезентують складний образ жіночого тіла, який поєднує в собі суб'єктність та об'єктність. Окрім цього, вони показують жіноче тіло у війні, яке переживає насильство та автоагресію, оскільки не має змоги виразити цю злість у зовнішній світ – тіло придушене, вгамоване. Важливим елементом репрезентації є самооб'єктивація, через яку художниця здобуває суб'єктність. По суті, саморепрезентації жінок є певним видом самооб'єктивації, що дозволяє їм відсторонитися від своїх тіл та образів задля повернення влади собі.

III.4. Творчість Марії Прошковської

Художниця Марія Прошковська також створює соціально-критичні роботи, які, зокрема, досліджують гендерні відносини у суспільстві. Її перформанси відрізняються від робіт Куліковської, вони не мають активної агресії та очевидної саморепрезентації. Прошковська часто працює з національним українським спадком, звертається до образів жінок із минулого та намагається прослідкувати їхні трансформації до сьогодення. Така увага до традиції є важливою для

¹¹⁸ Young I. On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays / Iris Marion Young. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – P. 44.

художниці, оскільки, на її думку, коріння гендерної нерівності росте з минулого, тому нам необхідно його проаналізувати та переосмислити. Це дозволить почати рух із теперішньою патріархальною парадигми до нової, де існує гендерна рівність¹¹⁹. Отже, у роботах Прошковської присутній фокус на зв'язку минулого та теперішнього українського суспільства у контексті становища жінки. Серед інших важливих для неї тем – стосунки з тілом, проблема самоідентифікації та формування особистості, а також її відносини із зовнішнім світом. Тіло є головним способом творчого дослідження для Марії Прошковської, тому що тіло, як говорить сама художниця, є найбільш зрозумілим для кожної людини¹²⁰.

Далі буде розглянуто перформанси Марії Прошковської, які висвітлюють тему репрезентації жіночого тіла.

Для початку варто згадати роботу «Вразливість», за яку Марія отримала головний приз конкурсу молодих художників МУХі у 2017 році. Це оголений автопортрет художниці, на якому вона лежить у чутливій позі, із зігнутими колінами, вона немовби намагається сховати своє тіло, закритися у ньому (див. Додаток 8). Фотографію було розміщено на підлозі музею Шевченка, де відбувалася виставка фіналістів конкурсу. Проте перформативності робота набула, коли її відокремили від мистецького середовища та розмістили у коворкінгу Creative Quarter у БЦ «Гуллівер». Як вже згадувалося, дослідження репрезентації жіночих тіл передбачає аналіз суспільної реакції на них. Робота мала експонуватися у бізнес-центрі протягом місяця, однак її прибрали через тиждень через скарги відвідувачів¹²¹. «Вразливість» зображує беззахисне жіноче тіло, яке постійно перебуває під уважними поглядами людей, що обговорюють та оцінюють його. Реакція людей на мистецьку інсталяцію, яка торкається проблеми

¹¹⁹ Хомченко М. Марія Прошковська, мисткиня: Бути інституційно зручним не так важливо, як робити те, що ти відчуваєш [Електронний ресурс] / Мілена Хомченко // Your Art. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://supportyourart.com/conversations/maria-proshkovska/>.

¹²⁰ Слободяник Д. Тілесні практики: інтерв'ю з художницею Марією Прошковською [Електронний ресурс] / Дарія Слободяник // Vogue UA. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://vogue.ua/ua/article/culture/art/telesnye-praktiki-intervyu-s-hudozhnicey-mariyey-proshkovskoy.html>.

¹²¹ Там само.

неналежності тіла жінці, говорить про процеси сексуальної об'єктивації, через які суспільство не здатне сприймати жіноче тіло окремо від сексуального контексту. Оголене жіноче тіло у публічному просторі сприймається як непристойне, як те, що потрібно сховати. Окрім цього, жінка, яка роздягається за власним бажанням і з певною метою відторгається соціумом, оскільки цей акт є проявом її активності, а не пасивності. Через це розмова про проблему об'єктивації жіночого тіла має повільний розвиток, тому що завжди існує ризик підтримати її жестом, який направлений на її деконструкцію.

Тема постійного перебування під пильними поглядами інших втілилася у проєкті «Анорексія, Проєкт-Дослідження» 2018 року. У ньому художниця розглядає стосунки жінок із їжею, які часто формуються під впливом тілесних оцінок суспільства. Низка наукових досліджень доводить, що жінки частіше стикаються із розладами харчової поведінки, ніж чоловіки¹²². Учені виокремлюють декілька факторів, серед яких – соціальний тиск володіти певним тілом. Проєкт складався із трьох частин: міні-виставка фотографій «Гордість», серія абстрактних малюнків на сторінках із чеської кулінарної книги «Сором» і перформанс «Гнів» (див. Додаток 9). Під час перформансу художниця була одягнена у білизну тілесного кольору, яка створювала враження оголеності. Вона стояла у галереї і дивилася на глядачів. Її погляд був критичним, вона відверто розглядала тіла відвідувачів, відтворюючи те, як прийнято дивитися на жіноче тіло¹²³. Хоча перформанси Прошковської не є відкрито агресивними, у «Гніві» вона відтворює тенденцію українського феміністського мистецтва – перехід зі стану жертви до стану нападника. Тобто спроба перетворення пасивного прийняття оцінок оточення до активної критики.

¹²² Gender Difference in the Prevalence of Eating Disorder Symptoms. // Int J Eat Disord. – 2009. – №42. – С. 471–474.

¹²³ Буцикіна Є. Марія Прошковская: “Со стороны чешской арт-сцены есть интерес к украинским художникам” [Електронний ресурс] / Євгенія Буцикіна // Art Ukraine. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: https://artukraine.com.ua/a/mariya-proshkovskaya-so-storony-cheshskoy-art-sceny-est-interes-k-ukrainskim-khudozhnikam/#.YLZIY_kzZOR.

Нещодавній перформанс Прошковської «Невидима праця» є прикладом мистецтва, яке намагається транслювати складні ідеї простішою мовою, а тому стає доступним для більшої кількості людей, що є дуже важливим для феміністської художньої практики. Відеозапис перформансу тривав 16 годин, а сам процес – декілька місяців, протягом яких художниця вишивала традиційний весільний рушник без ниток, однак слідуючи чіткій схемі вишивки (див. Додаток 10). Вишивання рушників є важливим елементом української ідентичності. Традиційно вишиванням займалися саме жінки, на вишивання весільного рушника жінка могла витратити близько 4–5 місяців свого життя. Проте ця праця є невидимою, як і загалом домашня робота, яку жінки виконують без належного визнання. Щоденна праця знаходиться поза зоною видимості, сприймається як щось саме собою зрозуміле, однак забирає у жінок час і енергію. У перформансі відбувається візуалізація цих невидимих процесів через творення довготривалого й безсенсового вишивання без ниток¹²⁴. Це цікава репрезентація жіночого тіла, яке залишається непоміченим у приватному просторі. Воно не є привабливим, коли жінка виконує рутинні справи: прибирає, пере, готує, вишиває. Тим не менш, ці справи вважаються природними для жінок, тобто такими, які даються легко й приносять насолоду жінки, адже, по суті, сприймаються як призначення жінки. У цьому спостерігається маргіналізація жіночого тіла, яке не є сексуальним, тобто не пов'язаним зі сферою надання задоволення чоловіку.

У перформансі «Невидима праця» Прошковська створює простір для дискусії про традиції, які, з одного боку, вважаються опорою національної культури, а, з іншого, переносять з покоління в покоління гендерні стереотипи та дискримінаційні тенденції. Художниця показує нам образ жінки, яка спокійно вишиває рушник без ниток, апелюючи до сконструйованості цього образу. Емоції

¹²⁴ Невидима праця. Прошковська Марія [Електронний ресурс] // Щербенко Арт Центр. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-proshkovska/nevidima-pracya/>.

жінок систематично висміюються або придушуються: незадоволення своїм положенням, злість, агресія вважаються ознаками «поганої» жінки. Натомість суспільство підносить покору, мовчазність, стриманість; провадить контроль над її тілом, який змушує займати якомога менше простору.

Загалом, у перформансах Марії Прошковської репрезентації жіночих тіл побудовані на діалозі між традиціями минулого та сьогодення, особливо в контексті української культури. Прошковська менше звертається до очевидного образу жінки-жертви, натомість її репрезентації є більш вразливими, чутливими до зовнішнього світу. У них жінка ніби залишається пасивною, її зв'язок зі своїм тілом не демонструється настільки активно, як у Куліковської. Проте ця підкреслена пасивність може стати місцем висвітлення становища жінки, соціальних і політичних умов існування жіночих тіл.

III.5. Висновки до розділу

Перформанси Марії Куліковської демонструють відсторонення від образу жінки, сконструюваного патріархатом. Це відбувається через деконструкцію образу жінки-жертви, поєднання суб'єктності та об'єктності в тілесних художніх практиках, а також автоагресія та самодеструктивність як спосіб руйнування об'єктивованих образів жіночого тіла. Натомість, роботи Марії Прошковської використовують цей образ задля підкреслення питання про те, чи є цей образ справедливим і достовірним. Пасивна й покірنا жінка, головною цінністю якої є краса створює маску токсичної позитивності, за якою ховається дискримінація, гендерна нерівність, пригнічення жінок. Від цього образу українські художниці-феміністки намагаються відштовхнутися задля того, щоб, за словами Оксани

Брюховецької, знайти новий образ «іншої жінки»¹²⁵. Прошковська, знову-таки, творить ствердження об'єктивованого образу задля відсторонення від нього та привернення уваги до його проблематичності.

¹²⁵ Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм [Електронний ресурс] / Оксана Брюховецька // Prostory. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zherty-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i->

ВИСНОВКИ

У роботі було проаналізовано було проаналізовано історичний розвиток західного та українського перформансу, його феміністський досвід, а також тенденції у репрезентаціях жіночого тіла в традиційному мистецтві, соціальних медіа і феміністському мистецтві й фактори, які їх зумовлювали.

Було розглянуто визначення поняття перформансу провідних дослідників і зроблена спроба формулювання власного, який є втіленням розуміння перформансу, наведеного у цій роботі.

Було розглянуто причини звернення художників до тілесності та виокремлення тіла як головного медіума в перформансі. Цими причинами виявилися прагнення дематеріалізації мистецтва, створення темпоральних творів, дослідження вплив політичного та соціального кліматів на ідентичність, становлення політичного мистецтва, усвідомлення спільного досвіду тілесності для людей.

Було проаналізовано західний та український досвіди феміністського перформансу, у ході чого було виокремлено їхні відмінності. Український феміністський перформанс надихався західними ідеями, проте наразі зберігає самобутність та локальність, що є його перевагою, оскільки дозволяє сконцентруватися на висвітленні актуальних саме для українського суспільства проблем.

Було досліджено різноманітні фактори, які впливають на репрезентації жіночого тіла, серед яких «дискурс краси» ХХ століття, розвиток «суспільства споживання», розвиток цифрових технологій і соціальних медіа, феміністські рухи ХХ і ХХІ століття.

На основі цього, було досліджено образи жінок, які репрезентуються в українському феміністському перформансі на прикладі творчості двох сучасних

українських художниць Марії Куліковської та Марії Прошковської, а також суспільну реакцію на них.

У результаті, у згаданих перформансах було виявлено, з одного боку, певне відсторонення від сконструюваного патріархатом образу жінки як пасивної, покірної, скромної і зосередженої у приватному просторі, а, з іншого боку, використання цього образу задля посилення питання про те, чи є він справедливим і достовірним. Для робіт Марії Куліковської характерне деконструювання образу жінки-жертви через поєднання суб'єктності та об'єктності в тілесних художніх практиках, а також автоагресія та самодеструктивність як спосіб руйнування об'єктивованих образів жіночого тіла. Для робіт Марії Прошковської характерне використання образу пасивної жінки задля відсторонення від неї та зняття з неї маски токсичної позитивності, за якою ховається гендерна нерівність.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Alsop R. *Theorizing Gender: An Introduction* / R. Alsop, A. Fitzsimons, K. Lennon. – Cambridge: Polity Press, 2006. – 288 p.
2. Battcock G. *The Art of Performance. A Critical Anthology* / G. Battcock, R. Nickas. – New York: E. P. Dutton, 1984. – 160 p.
3. Baumeister R. *Identity: Cultural Change and the Struggle for Self* / Roy F. Baumeister. – New York: Oxford University Press, 1986. – 293 p.
4. 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.
5. Caldeira S. *Exploring the Politics of Gender Representation on Instagram: Self-representations of Femininity* / S. Caldeira, S. Ridder, S. Van Bauwel. // *DiGeSt. Journal of Diversity and Gender Studies*. – 2018. – №5. – С. 23–42.
6. Clark K. *The Nude. A Study of Ideal Art* / Kenneth Clark. – London: J. Murray, 1956. – 480 p.
7. Crenshaw K. *On Intersectionality; Selected Writings* / Kimberlé Crenshaw. – New York: New Press, 2019. – 480 p.
8. De Beauvoir S. *The Second Sex* / Simone De Beauvoir. – New York: Random House, 2011. – 832 c.
9. De Lauretis T. *The technology of gender* / T. De Lauretis // *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* / T. De Lauretis. – Indianapolis: Indiana University Press, 1987. – Pp. 1–30.
10. Dimulescu V. *Contemporary Representations of the Female Body: Consumerism and the Normative Discourse of Beauty* / Venera Dimulescu. // *Symposium: Theoretical and Applied Inquiries in Philosophy and Social Sciences*. – 2015. – №2. – Pp. 505–514.

11. Dinsmore B. Chicks be like: Masculinity, femininity, and gendered double standards in youth peer cultures on social media / B. Dinsmore. – New London: Connecticut College, 2014. – 77 p.
12. Döring N. How gender-stereotypical are selfies? A content analysis and comparison with magazine adverts / N. Döring, A. Reif, S. Poeschl. // *Computers in Human Behavior*. – 2016. – №55. – Pp. 955–962.
13. Duchamp M. The Creative Act / Marcel Duchamp // *The Writings of Marcel Duchamp* / Marcel Duchamp. – New York: Oxford University Press, 1973. – Pp. 138–140.
14. Faust G. Hair, Blood and the Nipple Instagram Censorship and the Female Body: Ethnographic Perspectives Across Global Online and Offline Spaces / Gretchen Faust. // *Digital Environments. Ethnographic Perspectives across Global Online and Offline Spaces*. – 2017. – Pp. 159–170.
15. Foerschner A. The Fairest in the Land: the Deconstruction of Beauty in Paul McCarthy's WS / Anja Foerschner. // *Afterimage—The Journal for Media Arts and Cultural Criticism*. – 2013. – №41. – Pp. 14–18.
16. Frueh J. *Erotic Faculties* / Joanna Frueh. – Berkeley: University of California Press, 1996. – P. 162.
17. Frydrysiak S. The Representation of the Female Body in the Feminist Art as the Body Politics / Sandra Frydrysiak // *Ona w XXI wieku. Interdyscyplinaryny obraz kobiety* / Sandra Frydrysiak. – Poznan: MAIUSCULA, 2012. – Pp. 301–324.
18. Gaut B. *The Routledge Companion to Aesthetics* / B. Gaut, D. Lopes. – London and New York: Routledge, 2007. – (Routledge Philosophy Companions). – P. 439.
19. Gender Difference in the Prevalence of Eating Disorder Symptoms. // *Int J Eat Disord*. – 2009. – №42. – C. 471–474.
20. Gill R. Postfeminist media culture: elements of a sensibility / Rosalind Gill. // *European journal of cultural studies*. – 2007. – №10. – Pp. 147–166.

21. Irigaray L. *How Can We Create Our Beauty?* / Luce Irigaray // *Je, Tu, Nous* / Luce Irigaray. – New York: Routledge, 1992. – Pp. 107-113.
22. Jones A. *The feminism and visual culture reader* / A. Jones. – London: Routledge, 2003. – 736 p.
23. Kenneth C. *The Nude. A Study of Ideal Art* / Clark Kenneth. – London: J. Murray, 1956. – 458 p.
24. King C. *The Politics of Representation: A Democracy of the Gaze* / C. King // *Imaging Women. Cultural Representations and Gender* / C. King. – Cambridge: Polity Press, 1992. – Pp. 131–139.
25. 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.
26. Nead L. *The Female Nude. Art, Obscenity, and Sexuality* / Lynda Nead. – London: Routledge, 1987. – 184 p.
27. Rettberg J. *Seeing Ourselves Through Technology: How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves* / Jill Walker Rettberg. – London: Palgrave Macmillan, 2014. – 101 p.
28. Robinson H. (Ed.) *Feminism – art – theory: an anthology 1968 – 2000* / H. Robinson. – Malden: Blackwell Publishing, 2001. – 440 p.
29. Schor N. *The Essential Difference* / N. Schor, E. Weed. – Bloomington: Indiana University Press, 1994. – 218 p.
30. Somchynsky K. *Creating Resistance by Engaging Destruction: Three Contemporary Feminist Artists from Ukraine* / Kalyna Somchynsky. – Edmonton: University of Alberta, 2020. – 159 p.
31. Spelman E. *Woman as Body: Ancient and Contemporary Views* / Elizabeth Spelman. // *Feminist Studies*. – 1982. – №8. – Pp. 109–131.
32. Ward F. *Some Relations between Conceptual and Performance Art* / Frazer Ward. // *Art Journal*. – 1997. – №56. – Pp. 36–40.

33. Wilson M. Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century / Martha Wilson. // Art Journal. – 1997. – Pp. 2–3.
34. Wolf N. The Beauty Myth. How Images of Beauty are Used Against Women / Naomi Wolf. – New York City: Random House, 1991. – 352 p.
35. Wolff J. Reinstating Corporeality. Feminism and Body Politics / J. Wolff // Feminine Sentences. Essays on Women and Culture / J. Wolff. – Berkeley: University of California Press, 1990. – Pp. 120–140.
36. Young I. On Female Body Experience: “Throwing Like a Girl” and Other Essays / Iris Marion Young. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – 188 c.
37. Zychowicz J. Superfluous Women: Art, Feminism, and Revolution in Twenty-First-Century Ukraine / Jessica Zychowicz. – Toronto: University of Toronto Press, 2020. – 424 p.
38. Антонян М. Понятия “перформанс” и “performance art” в англоязычной и русскоязычной культурах / Мария Антонян. // Вестник Московского университета. – №19. – С. 128–134.
39. Баррет М. Феминизм и определение культурной политики / Мишель Баррет // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000 / Мишель Баррет. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – С. 270.
40. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів / Гліб Вишеславський. // Сучасне мистецтво. – 2019. – №15. – С. 77–102.
41. Воронецька А. Особливості взаємодії феміністського мистецтва та західного феміністського руху другої половини ХХ століття / Анна Воронецька. – Київ, 2020. – 75 с.
42. Гоулдберг Р. Искусство перформанса: От футуризма до наших дней / Роузли Гоулдберг. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 320 с.
43. 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.

44. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Ю. І. Ковалів. – Київ: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.

45. Мельник Т. Постать жінки в сучасному візуальному мистецтві України / Тетяна Мельник. // Сучасне мистецтво. – 2019. – №15. – С. 145–148.

46. Чому в українському мистецтві є великі художниці / Упор. Катерина Яковленко. — Київ: PinchukArtCentre, Publishing Pro, 2019. — 224 с.

47. Шумська Я. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ — початку ХХІ століття: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи / Ярина Шумська. – Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2017. – 384 с.

ДЖЕРЕЛА

48. Art Term: Performance Art [Електронний ресурс] // Tate – Режим доступу до ресурсу: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>.
49. Barnes Z. ‘Defining the exact boundaries between theatre and performance art can be complex’ [Електронний ресурс] / Zoe Barnes // 2017 – Режим доступу до ресурсу: <https://www.varsity.co.uk/theatre/13706>.
50. Beard A. Life’s Work: An Interview with Marina Abramović [Електронний ресурс] / Alison Beard // Harvard Business Review. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://hbr.org/2016/11/marina-abramovi>.
51. Body Politics [Електронний ресурс] // Encyclopedia – Режим доступу до ресурсу: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/body-politics#:~:text=The%20term%20body%20politics%20refers,social%20control%20of%20the%20body..>
52. Experimental Theatre or Trying Something New [Електронний ресурс] // World of Theater and Art. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://worldoftheatreandart.com/experimental-theatre-trying-something-new/>.
53. Foerschner A. Crossing the Line: The “Disgusting” Female Body as Artistic Medium of Resistance [Електронний ресурс] / Anja Foerschner // Getty Research Institute. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://blogs.getty.edu/iris/crossing-the-line-the-disgusting-female-body-as-artistic-medium-of-resistance/>.
54. Gray E. The Removal Of Rupri Kaur’s Instagram Photos Shows How Terrified We Are Of Periods [Електронний ресурс] / Emma Gray // HuffPost. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: https://www.huffpost.com/entry/rupri-kaur-period-instagram_n_6954898.

55. Investigating Identity [Електронний ресурс] // МоМА Learning – Режим доступу до ресурсу: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/investigating-identity/the-body-in-art/.
56. King A. The Prisoner of Gender: Foucault and the Disciplining of the Female Body [Електронний ресурс] / Angela King // Journal of International Women's Studies. – 2004. – Режим доступу до ресурсу: <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol5/iss2/4>.
57. Media & Performance [Електронний ресурс] // МоМА Learning – Режим доступу до ресурсу: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/media-and-performance-art/.
58. Performing Identities [Електронний ресурс] // МоМА Learning – Режим доступу до ресурсу: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/media-and-performance-art/performing-identities/
59. Westerman J. The Dimensions of Performance [Електронний ресурс] / Jonah Westerman // Tate Research Publication. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance>.
60. Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм [Електронний ресурс] / Оксана Брюховецька // Prostory. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i->.
61. Буцикіна Є. Мария Прошковская: “Со стороны чешской арт-сцены есть интерес к украинским художникам” [Електронний ресурс] / Євгенія Буцикіна // Art Ukraine. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: https://artukraine.com.ua/a/mariya-proshkovskaya-so-storony-cheshskoy-art-sceny-est-interes-k-ukrainskim-khudozhnikam/#.YLZIY_kzZOR.

62. Буцикіна Є. Марія Куліковська: Тіло (Жіноче/Архітектурне/Політичне) І Перформативна Скульптура [Електронний ресурс] / Євгенія Буцикіна // Korydor. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/mariia-kulikovska-tilo-zhinoche-arkhitekturne-politychne-i-performatyvna-skulptura.html>.
63. Глеба Г. Оксана Чепелик: «Я розпочала феміністичну, або гендерну тему задовго до...» [Електронний ресурс] / Галина Глеба // Korydor. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/oksanachepelik-feminizm-gender.html>.
64. Інстаграм. Правила спільноти [Електронний ресурс]. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://help.instagram.com/>.
65. Калита Н. Ганна Циба Про «Чотири Історії Українського Перформансу» [Електронний Ресурс] / Настя Калита // Your Art. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://supportyourart.com/stories/tsybapinchuk/>.
66. Куліковська М. Автономна Республіка Марія Куліковська [Електронний ресурс] / Марія Куліковська. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ua.mariakulikovska.net/storytelling/autonomous-republic-mariakulikovska>.
67. Люстрація / Омовіння №1 [Електронний ресурс] // MKUV Studio. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ua.mariakulikovska.net/performance/lustration-1>.
68. Люстрація. Вільний тлумачний словник [Електронний ресурс] // Словник української мови в 11 томах. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://sum.in.ua/f/ljustracija>.
69. Невидима праця. Прошковська Марія [Електронний ресурс] // Щербенко Арт Центр. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-proshkovska/nevidimapracya/>.

70. От тусовки к корпорации [Електронний ресурс] // Художественный журнал Moscow Art Magazine. – 2002. – Режим доступу до ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/90/article/1981>.
71. Перформанс [Електронний ресурс] // Словник іншомовних соціокультурних термінів – Режим доступу до ресурсу: https://slovnkyk.me/dict/social_terms/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81.
72. Перформативна скульптура. Роботи Марії Куліковської [Електронний ресурс] // MKUV Studio – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ua.mariakulikovska.net/performative-sculpture>.
73. Селезнева Е. Говорить художница: Мария Куликовская, «Моя шкура - моя справа» [Електронний ресурс] / Евгения Селезнева // Пространство. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.prostranstvo.media/uk/govoryt-hudozhnyczya-mariya-kulikovska-moya-shkira-moya-sprava-ru/>.
74. Слободяник Д. Тілесні практики: інтерв'ю з художницею Марією Прошковською [Електронний ресурс] / Дарія Слободяник // Vogue UA. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://vogue.ua/ua/article/culture/art/telesnye-praktiki-intervyu-s-hudozhnicey-mariey-proshkovskoy.html>.
75. Сомма – Тіло без статі [Електронний ресурс] // MKUV Studio. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ua.mariakulikovska.net/sculpture/soma-bodies-without-gender>.
76. Хомченко М. Марія Прошковська, мисткиня: Бути інституційно зручним не так важливо, як робити те, що ти відчуваєш [Електронний ресурс] / Мілена Хомченко // Your Art. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://supportyourart.com/conversations/maria-proshkovska/>.
77. Червоник О. Гендер [Електронний ресурс] / Олена Червоник // MKUV Studio. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ua.mariakulikovska.net/exhibitions/gender>.

78. Шустер В. Історія українського перформансу: від футуристів до фестивалів [Електронний ресурс] / Вероніка Шустер // Пространство – Режим доступу до ресурсу: <https://www.prostranstvo.media/uk/istoriya-ukrayinskogo-performansu-vid-futurystiv-do-festyvaliv-ru/>.

79. Яковленко К. «Рот Медузи»: Перші спроби феміністичних виставок [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Korydor. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-pershi-sproby-feministichnyh-vistavok.html>.

80. Яковленко К. Коханці революцій: чи змінилося феміністичне і квір мистецтво після Євромайдану [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Гендер в Деталях. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/gender-after-euromaidan/kohantsi-revolyutsiy-chi-zminilosya-feministichne-i-kvir-mistetstvo-pislya-evromaydanu-1341246.html>.

МЕДІАГРАФІЯ

81. Marina Abramović: What is Performance Art? Доступ до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY> – 0:09-0:39.

82. Warfield K. Why I love selfies and you should too (damn it) [Електронний ресурс] / К. Warfield // Kwantlen Polytechnic University. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=aOVIJwy3nVo>.

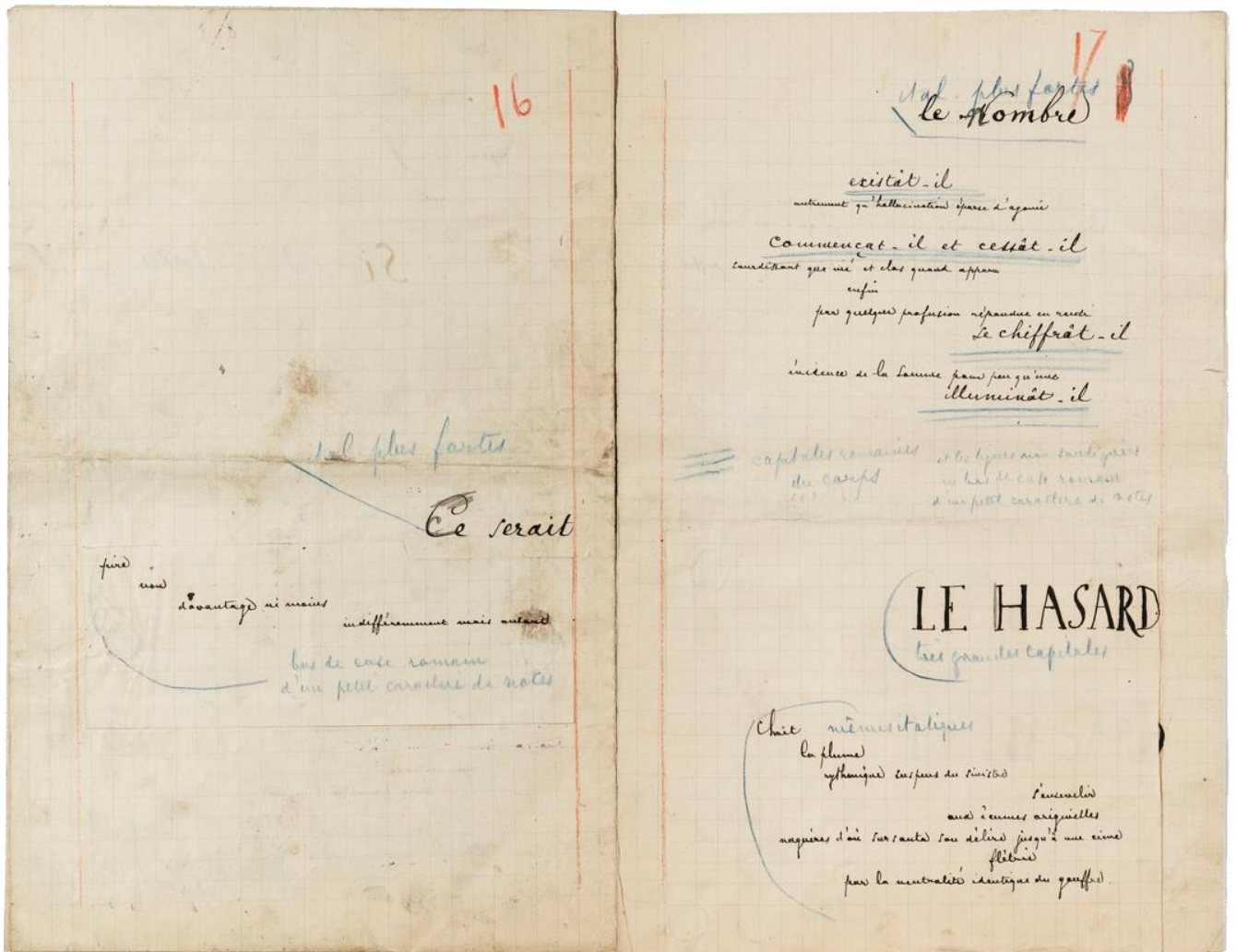
ДОДАТКИ

Додаток 1.

Стефан Малларме. *Кидок кубика ніколи не скасовує шансів*, 1897.

Міліметровий папір. Чорне чорнило, із друкарськими позначеннями синім олівцем, пагінація червоним олівцем.

Коллекція Амбруа Воллара.



Додаток 2.

Оксана Чепелик. *Хроніки від Фортінбраса*, 2001.

Відео, 35 мм, кольорове.

Архів Пінчук Арт Центру.



Додаток 3.

Валентина Петрова. *Листівка на пам'ять*, 2015.

Перформанс у межах виставки «Що в мені є від жінки».

Центр візуальної культури.



Додаток 4.

Ірина Кудря. *Резиденція*, 2015.

Перформанс у межах виставки «Що в мені є від жінки».

Центр візуальної культури, Київ, Україна.



Додаток 5.

Марія Куліковська. Міла Долман. *Терпіння?*, 2015.

Перформанс під час Красноярської бієнале.

Сибір, Росія.



Додаток 6.

Марія Куліковська. *Happy Birthday*, 2015.

Перформанс у галереї Саатчі.

Лондон, Великобританія.



Додаток 7.

Марія Куліковська. *Люстрація/Омовіння №1*, 2018.

Перформанс у Мистецькому Арсеналі.

Київ, Україна.



Додаток 8.

Марія Прошковська. *Вразливість*, 2017.

Друк на полімері.

Національний музей Тараса Шевченка. Київ, Україна.



Додаток 9.

Марія Прошковська. *Гнів*, 2018.

Перформанс у ході проекту «Анорексія, Проект-дослідження».

Виставка Futura Project. Прага, Чехія.



Додаток 10.

Марія Прошковська. *Невидима праця*, 2020.

Перформанс у галереї Щербенко Арт Центр.

Київ, Україна.

