

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛУЦИШИНА ДАРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

Прим.№ 1
УДК 7.03:7.036:7.067 (477) «20»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРЧИСТЬ МОЛОДИХ ХУДОЖНИЦЬ АКТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
КИЄВА 2000-2010-Х РОКІВ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Д. В. Луцишина

Науковий керівник:
Юр Марина Володимирівна
доктор мистецтвознавства

Київ – 2022

АНОТАЦІЯ

Луцишина Д. В. Творчість молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2022.

Актуальність дослідження творчої діяльності українських художниць актуального мистецтва зумовлена зміною українського культуроцентризму на ширший контекст та необхідністю повнішого розуміння не лише мистецьких, а й складних соціокультурних процесів в Україні та світі, а також втрати/набуття ідентичності в сучасному транзитивному мистецтві України. Вивчення творчих практик мисткинь дозволить простежити глобальний мистецький діалог та окреслити майбутні тенденції розвитку мистецтва, інтерпретувати його відповідно до світового процесу. Присутність молодих художниць Києва стає все помітнішою у мистецтві й культурному середовищі України та закордоном, проте їхній внесок у розвиток актуального мистецтва Києва наразі досліджений недостатньо. Це спричинено різними факторами: твори молодих мисткинь створені відносно недавно, вони часто зачіпають гострі або табуйовані теми, вдаються до сміливих експериментів (нерідко на межі практик, що сприймаються як маргінальні), інституційна підтримка часто є недостатньою, а численні проекти реалізуються як малобюджетні. Таким чином, доробок молодих мисткинь в актуальному мистецтві Києва потребує належного дослідження та фахової оцінки.

Наукове завдання дисертації полягає у дослідженні творчої діяльності молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років, оцінці їхніх творчих інтенцій та шляхів їх втілення, визначенні історичного та соціокультурного контексту, який справив вплив на творчі практики молодих художниць, простеженні взаємозв'язків з глобальним мистецьким процесом.

Наукова новизна полягає у сформульованих положеннях щодо еволюції творчості художниць в українському та світовому мистецтві, їхніх спрямувань та художніх експериментів, зокрема у гендерному дискурсі, виставкової діяльності молодих художниць 2000-2010-х років у актуальному мистецтві Києва, а фактологічний матеріал і систематизована джерельна база становлять цінність для подальших наукових досліджень в українському образотворчому мистецтві та культурі.

Використані у дослідженні методи обумовлені темою та завданнями дисертації і ґрунтуються на аналізі творчості молодих мисткинь у взаємозв'язку історичних, соціокультурних та технологічних аспектів, а також гендерного аспекту (зважаючи проблеми, які розробляють мисткині). Актуальним видається застосування феміністичної оптики до вивчення творчості жінок у площині мистецтва, адже гендер авторки(а) мистецького твору, як і гендер глядачів, відіграє помітну роль у процесі творення та сприйняття.

Здійснено огляд наукових праць, статей, науково-популярних публікацій в Інтернеті, присвячених проблемам гендерного аспекту у мистецтві, зокрема жіночої візії та ролі досвіду жінок у їхніх мистецьких практиках, проблем жіночої суб'єктності у патріархальному наративі, гендерних ролей та стереотипів, статево-рольової ідентифікації тощо. Це праці авторок(ів), які заповнюють білі плями в історії мистецтва, пов'язані з творчістю жінок (Е. Ф. Еллет, Л. Нохлін та А. Сазерленд Гарріс, У. Чедвік та ін); публікації, присвячені проблемам методології та підходів до вивчення мистецтва (авторства М. Юр, Д. Скринник-Миської, О. Пушонкової, М. Хатт і Ш. Клонк); праці дослідниць, які послуговуються феміністичною, синтетичною методологією та розглядають взаємозв'язки фемінізму та сучасного мистецтва (К. Яковленко, О. Брюховецької, Л. Кульчинської, А. Кравець, О. Чепелик, Л. Нохлін, М. Рослер, Ю. Кристевой); публікації, пов'язані із застосуванням феміністичної оптики у мистецтвознавстві (авторства О. Брюховецької, Т. Злобіної, В. Горн, Е. Тобін), а також гендерного аналізу та вивчення гендерної проблематики (А. Шелковіної, О. Гончарової, О. Чепелик, О. Брюховецької, Л. Іваницької, Л.

Буланової-Дувалко, Т. Злобіної, К. Фісун, С. Бем, К. Бетерсбі, У. Чедвік); публікації, присвячені проблематиці жіночої образності в українському мистецтві (О. Брюховецької, Т. Мельник, К. Фісун та ін); публікації, присвячені різноманітним жіночим мистецьким практикам (тексти К. Яковленко, Т. Жмурко, Т. Кочубінської, Г. Глеби, Л. Аполлонової, А. Ложкіної, О. Луковської, Л. Буланової-Дувалко, Т. Злобіної, О. Ременяки, М. Голубця, О. Годенко, О. Тарасенко, В. Шиллер, Л. Герман, К. Бадянової, М. Абрамович, Б. Квінн, Л. Селлерс).

При опрацюванні літератури було з'ясовано причини недостатньої представленості мистецтва жінок у мистецтвознавчих дослідженнях та історії мистецтва, а саме низка перешкод, які применшували значення жінок та обмежували їхню творчу і професійну свободу (і відповідно, репрезентацію в історії мистецтва): довгий час відсутній доступ до художньої (і не тільки) освіти, тиск соціальних та політичних факторів, які були перепоною для вільного і гармонійного поступу мистецтва жінок, а андроцентричність історії мистецтва не віддавала належну увагу їх присутності у сфері, де продовжували домінувати чоловіки. Визначено, що закордоном у 1970-х роках вперше у сучасній історії жінки-мисткині почали об'єднуватися задля протесту проти їх ігнорування та виключення з експозиційного та інституційного простору, в якому переважали чоловіки. Цей протест втілювався як у теоретичному (академічному) полі, так і у практичному (мистецькому).

У межах дисертації визначено проблематику мистецтва жінок України та світу в історичному контексті; виявлено відмінності та спільні риси, притаманні розвитку мистецтва жінок в Україні та світі, зокрема у питаннях заявленої теми, медіумів та технологічних засобів. З'ясовано, що розвиток мистецтва жінок в українському культурному контексті має відмінності від явищ, які відбувалися в цей час у світовому мистецтві, зокрема зумовлені особливостями історичного розвитку та соціально-політичних процесів в Україні. Особливо помітно простежуються ці відмінності у період перебування України в складі СРСР, коли на фоні загальної ідеологічності культури та мистецтва, жорсткого контролю,

художниці могли займатися творчою діяльністю в межах промислового виробництва художньої продукції, натомість табуйованим було вільне висвітлення актуальних питань. У той час як західноєвропейські художниці досліджували питання гендерної рівності та ідентичності, українські мисткині в умовах відсутності незалежної національної держави зосереджувалися на пошуках національної ідентичності та збереженні тяглості і переосмисленні національних традицій у мистецтві. Відзначено, що в 1990-х роках спостерігається бурхливий розвиток українського мистецтва, поява нових течій та зацікавленість новими темами, історією і витоками української та світових культур, прискорене освоєння нових засобів та інструментів. З'ясовано, що 2000-і роки в Україні стали періодом сплеску громадянської активності, з яким пов'язаний помітний тематичний злам в українському мистецтві. Коло питань, до яких зверталися художниці і художники, розширилося, і водночас скоротилося відставання від культурних тенденцій у світі, зберігаючи при цьому локальні особливості.

Зібрано і опрацьовано мистецькі твори молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років, розглянуто їхню виставкову діяльність. З'ясовано проблематику, яку розробляють молоді художниці, а саме теми жіночого досвіду, жіночності, гендеру і гендерних ролей, сексуальності, тілесності, насильства, культури взаємної згоди, жіночої праці, а також теми усвідомлення та переосмислення минулого, пам'яті, історії; місця особистості у соціумі та міському середовищі; питань урбаністики, екології, стосунків людини з природою; проблем, пов'язаних з війною, смертю та руйнацією; специфіки віртуального та реального; прекрасного і огидного та ін. Мисткині по-різному інтерпретують обрані теми і використовують різні підходи та інструменти, створюючи множинність поглядів та спонукаючи до подальших дискусій. Охарактеризовано особливості візуальних інтерпретацій означених тем, низку художніх прийомів та медіумів, які використовують у творчих практиках жінки-художниці. На основі зібраного матеріалу визначено спрямування та творчі експерименти молодих художниць Києва 2000-2010-х років в традиційних та

новаційних видах мистецтва: низка художниць працює за допомогою традиційних медіумів, як-от живопис (М. Скугерєва, А. Щербина, Н. Стешенко та ін.), графіка (М. Скугарєва, В. Ралко, А. Кахідзе, А. Щербина, К. Ярош та А. Ходькова, К. Лесів), скульптура (М. Куліковська, Ю. Беляєва, Н. Стешенко, П. Вербицька, К. Ярош та А. Ходькова), артбук (К. Лесів, О. Брюховецька, А. Кахідзе, А. Звягінцева, Я. М. Хоменко, Р. Рубан та ін.), рукоділля (А. Копиця, А. Щербина), ілюстрація та плакат (Клуб Pictoric). Молоді мисткині також активно використовують новітні медіуми, як-от цифрові технології (М. Прошковська, Ю. Беляєва), віртуальну реальність (Ю. Беляєва, Т. Кабаєва), відео (AntiGonna, К. Лесів, А. Щербина, Д. Кавеліна), фотографію (К. Лесів), інсталяцію (Д. Кольцова, К. Ярош та А. Ходькова, А. Копиця), перформанс (М.Куліковська, М. Прошковська, А. Мамай, К. Лесів та К. Лібкінд), акцію (А. Мамай, Д. Кавеліна), ленд-арт (К. Бучацька, Л. Іванова). Уточнено проблему дискримінуючого характеру практик декоративно-вжиткового мистецтва жінок у патріархальному дискурсі та з'ясовано особливості їх використання у сучасних мистецьких практиках на прикладі творів А. Копиці, А. Щербини, М. Скугарєвої. Показано, як молоді мисткині сміливо поєднують різноманітні медіуми, створюючи багатопланові мистецькі висловлювання.

З'ясовано, що останніми роками у світовому мистецтві формується та розвивається новий глобальний арт-простір, в який все впевненіше входить українське актуальне мистецтво, до якого зростає інтерес у світі. Спираючись на досвід світових мистецьких подій, українські мистецькі та культурні проєкти актуалізують сучасне мистецтво та його взаємодію із суспільством не лише на локальному, а й на міжнародному рівні. Підвищена мобільність діячів мистецтва, застосування новітніх технологій та засобів комунікації дозволяють максимально спростити ці процеси й активізувати глобальний мистецький діалог.

Відзначено, що сьогодні спостерігається синхронізація українського мистецького процесу зі світовим, художниці беруть до уваги як вітчизняні, так і світові тенденції та органічно інтегрують свою творчість у світовий контекст.

Мистецькі практики жінок-художниць тепер мають відкритіший характер, стають вільнішими у проявах індивідуальності авторок і відображають їхні реакції у відповідь на культурні, суспільні і політичні зміни у світі та Україні, часто використовуючи як особистий, так і універсальний досвід жінок. Феміністична спадщина все ще присутня у дискурсі, проте вона постійно переосмислюється у світлі сьогодення із врахуванням локальної специфіки. Мисткині не лише звертають увагу на проблеми, що стосуються передусім жінок, а й зачіпають універсальні питання і пропонують їх вирішення.

Дослідження творчості молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років уможлиблює інтерпретацію даного художнього явища відповідно до світового процесу та відкриває перспективи подальшого вивчення проблематики українського мистецтва. Зараз, коли до нашої країни прикута увага світової спільноти, українське мистецтво і його представниці відіграють важливу роль культурних амбасадорів України у світі. Більш повне осягнення не лише мистецьких, але й складних соціокультурних процесів в Україні та світі дозволить простежити глобальний мистецький діалог та окреслити майбутні тенденції розвитку мистецтва України, інтерпретувати його відповідно до світового процесу, а також надасть глибше розуміння формування ідентичності України та її відображення і сприйняття у світовому контексті.

Ключові слова: київські художники, феміністичне мистецтво, концептуальне мистецтво, експеримент, живопис, відео-арт, перформанс, арттекстиль, артбук, українська скульптура, декоративно-прикладне мистецтво, народна творчість, атрибуція, образ, гендер

SUMMARY

D. V. Lutsyshyna. The Creative Works of Young Female Contemporary Artists of Kyiv in the 2000-2010s. – A manuscript of the qualifying scientific work.

Dissertation for a Doctor of Philosophy Degree: Speciality 023 «Fine art, decorative art, restoration» (02 – Culture and Art). – The National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2022.

The significance of the research on the creative works of young female contemporary artists of Kyiv in the 2000-2010s lies in the shift from the Ukrainian cultural centrism to a broader context and the need for a fuller understanding of not only art, but also complicated socio-cultural processes in Ukraine and the world, as well as the loss/ formation of identity in the contemporary transitive art of Ukraine. The study of the creative works of female artists will allow us to trace the global art dialogue and define the future trends in the development of art, and interpret it according to the world art processes. The presence of young female artists of Kyiv is becoming more and more prominent in the art and culture of Ukraine and abroad, however, their contribution to the development of contemporary art in Kyiv is not studied enough. This is caused by various factors: the works of young female artists have been created relatively recently, they often explore taboo topics, conduct bold experiments (often on the edge of practices that are perceived as marginal), the institutional support is often insufficient, and numerous projects are implemented as low-budget. Thus, the creative works of young female contemporary artists of Kyiv need proper research and professional assessment.

The scientific task of the dissertation lies in the research of the the creative works of young female contemporary artists of Kyiv in the 2000-2010s, evaluating their creative intentions and the ways of their implementation, determining the historical and socio-cultural context that influenced the creative works of young female artists, defining their relationships with the global art processes.

The scientific novelty lies in the conclusions regarding the evolution of the creative works of young female artists of Ukrainian and world art, their intentions and artistic experiments, in particular in the gender discourse, the exhibition activities of young female contemporary artists of Kyiv in the 2000-2010s. The collected facts and

systematized resources hold value for the further scientific research of the art and culture of Ukraine.

The methods used in the research are determined by the subject and tasks of the dissertation and are based on the analysis of the creative works of young female artists in the connection with historical, socio-cultural and technological aspects, as well as the gender aspect (taking into account the problems explored by the female artists). The use of feminist optics in the study appears relevant, because the gender of the author of the artwork, as well as the gender of the spectator, plays a significant role in the process of creation and perception.

A number of scientific works, articles, and publications on the Internet has been studied, focusing on the problems of the gender aspect in art, in particular the female vision and the role of women's experience in their art, the problems of female subjectivity in the patriarchal narrative, gender roles and stereotypes, sex and gender identification etc. These are the works of authors who fill in the blind spots in the history of art regarding the creative works of women (E. F. Ellet, L. Nochlin and A. Sutherland Harris, W. Chadwick, etc.); publications dedicated to the problems of methodology and approaches to the art studies (by M. Yur, D. Skrynnyk-Myska, O. Pushonkova, M. Hutt and C. Klonk); works of researchers who use feminist, synthetic methodology and explore the relationships between feminism and contemporary art (K. Yakovlenko, O. Briukhovetska, L. Kulchynska, A. Kravets, O. Chepelyk, L. Nochlin, M. Rosler, Yu. Krysteva); publications focused on the use of feminist optics in art history (by O. Briukhovetska, T. Zlobina, V. Horne, A. Tobin), as well as gender analysis and the study of gender-related problems (by A. Shelkovina, O. Goncharova, O. Chepelyk, O. Briukhovetska, L. Ivanytska, L. Bulanova-Duvalko, T. Zlobina, K. Fisun, S. Bem, C. Battersby, W. Chadwick); publications focused on the female imagery in Ukrainian art (O. Briukhovetska, T. Melnyk, K. Fisun etc.); publications on various female artistic practices (by K. Yakovlenko, T. Zhmurko, T. Kochubinska, G. Gleba, L. Apollonova, A. Lozhkina, O. Lukovska, L. Bulanova-Duvalko, T. Zlobina, O. Remeniaka, O. Godenko, O. Tarasenko, V. Schiller, L. German, K. Badianova, M. Holubets, M. Abramovich, B. Quinn, L. Sellers).

The research of the scientific literature clarified the reasons for the underrepresentation of women's art in the art studies and art history, namely a number of obstacles that belittled the importance of female artists and limited their creative and professional freedom (hence, their representation in the history of art): for a long time women had no access to art (but not only art) education, the pressure of social and political factors that was an obstacle on the way to free and harmonious progress of women's art, and the androcentricity of art history did not pay due attention to the female artists' presence in a field that was dominated by men. It is emphasised that in the 1970s for the first time in the modern history women artists abroad began uniting to protest against disregard and exclusion from the exhibitions and institutions where men prevailed. This protest took place both in the theoretical (academic) field and in the practical (art) field.

In the dissertation, the problems of women's art in the historical context of Ukraine and the world are defined; the differences and common features of women's art development in Ukraine and the world are revealed, in particular regarding the subject of the research, art mediums and technologies. It is elaborated that the development of women's art in the Ukrainian cultural context has a number of differences from the phenomena that took place at the same time in the world due to the peculiarities of historical development and socio-political processes in Ukraine. These differences are especially noticeable during the period when Ukraine was part of the USSR, where due to the strict control and dominance of ideology in art and culture female artists could engage in creative activities limited to industrial production of art products while the free coverage of relevant problems was taboo. While the Western European female artists were exploring the issues of equality and gender identity, in the absence of an independent national state Ukrainian artists were focused on the search for national identity and the preservation of continuity and revision of national traditions in art. In the 1990s a boost in the development of Ukrainian art could be observed, new trends and interest in new topics as well as the history and origins of Ukrainian and world culture appeared, and adoption of new means and tools sped up. It is made clear that the 2000s in Ukraine was a period of civic activity, which is

associated with a noticeable thematic shift in Ukrainian art. The range of problems explored by the female artists has widened, while the gap between the cultural trends in Ukraine and the world has decreased, still preserving the local peculiarities.

During the research the artworks of young female contemporary artists of Kyiv in the 2000-2010s were collected and processed, and their exhibition activity was examined. Moreover, the problems explored by young women artists are defined in the research, namely the topics of female experience, femininity, gender and gender roles, sexuality, physicality, violence, mutual consent, women's work, as well as the topics of exploration and reinterpretation of the past, memory, and history; a person's role in the society and urban environment; issues of urban planning, ecology, relations between a human and nature; problems related to war, death and destruction; specifics of the virtual and real, beautiful and ugly, etc. The female artists interpret these topics in different ways and apply different approaches and tools, creating a plurality of views and encouraging further discussions. The features of visual interpretations of these topics, a number of art techniques and mediums used in the creative practices of female artists are characterized. Based on the collection of artworks, the intentions and creative experiments of young female artists of Kyiv in the 2000s-2010s in traditional and innovative art forms are elaborated: a number of artists use traditional mediums, such as painting (M. Skuharieva, A. Shcherbyna, N. Steshenko and etc.), graphics (M. Skuharieva, V. Ralko, A. Kakhidze, A. Shcherbyna, K. Yarosh and A. Khodkova, K. Lesiv), sculpture (M. Kulikovska, Yu. Beliaeva, N. Steshenko, P. Verbytska, A. Shcherbyna), illustration and poster (Club Pictoric). Young female artists also actively use mediums such as digital technologies (M. Proshkovska, Yu. Beliaeva), virtual reality (Yu. Beliaeva, T. Kabaieva), video (AntiGonna, K. Lesiv, A. Shcherbyna, D. Kavelina), photography (K. Lesiv), installation (D. Koltsova, K. Yarosh and A. Khodkova, A. Kopytsia), performance (M. Kulikovska, M. Proshkovska, A. Mamai, K. Lesiv and K. Libkind), action (A. Mamai, D. Kavelina), land art (K. Buchatska, L. Ivanova). The problem of the discriminatory attitude to women's decorative art and handicraft in the patriarchal discourse is clarified and the peculiarities of their use in contemporary art are described using the examples of A. Kopytsia, A. Shcherbyna, and

M. Skuharjeva's creative works. It is shown how female artists boldly combine various mediums to create complex artistic expressions.

It is pointed out that in recent years, a new global art space has been developing in the world art into which Ukrainian art is actively integrating, while gaining more international interest. Based on the experience of the world art events, Ukrainian art and cultural projects update modern art and its interaction with society not only at the local, but also at the international level. The increased mobility of artists, the use of the new technologies and means of communication simplify these processes as much as possible and encourage the global art dialogue.

The current synchronization of the Ukrainian art process with the world processes is emphasized, female artists take into account both Ukrainian and world trends and organically integrate their art into the world context. The artistic practices of women artists now are more open and free in the manifestations of the individuality of the authors and reflect their reactions in response to the cultural, social and political changes in the world and Ukraine, often using both personal and universal experiences of women. The feminist legacy is still present in the discourse, but it is constantly reinterpreted and reconstructed according to the modern specificity. Not only do the young female artists pay attention to the issues that primarily concern women, but they also reflect on universal problems and offer their own solutions.

The study of the creative works of young female artists of Kyiv in the 2000s-2010s makes it possible to interpret this art phenomenon in accordance with the world cultural processes and opens up prospects for the further research on the problems of Ukrainian art. Now, when the attention of the world is focused on Ukraine, its art and female artists play an important role as cultural ambassadors of Ukraine in the world. A fuller research of art and complex socio-cultural processes in Ukraine and the world will allow us to understand the global art dialogue and predict the future trends in the development of Ukrainian art, interpret it according to the world processes, and also provide a deeper understanding of the Ukrainian identity's development, its reflection and perception in the world context.

Keywords: artists of Kyiv, feminist art, conceptual art, experiment, painting, video art, performance art, art textile, art book, Ukrainian sculpture, decorative and applied art, folk art, attribution, image, gender.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Луцишина Д. Жіночі арт-практики у контексті світової культури ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 70-74. ISSN 2226-3209 (Print), ISSN 2409-0506 (Online). DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219179>.
2. Луцишина Д. Мистецтво та активізм у творчій діяльності Дани Кавеліної. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Т. 2, № 47. С. 17–22. ISSN (Print) 2308-4855, ISSN 2308-4863 (Online). DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-3>.
3. Луцишина Д. Творчі інтенції художниць у діяльності сквоту Паркомунa 1990-х років. *Народознавчі зошити*. 2022. № 1 (163). С. 105–112. ISSN 1028-5091. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2022.01.105>.

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях:

4. Lutsyshyna D. Changes in the research methodology of contemporary Ukrainian art: representation of femininity. *Визуални изследвания. Издание на Факултет по изобразително изкуство при Вту «Св. св. Кирил и Методий»*. 2022. № 1. P.

35–42. ISSN: 2535-101X (Print), ISSN: 2603-381X (Online). DOI: <https://doi.org/10.54664/CJQF5839>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Луцишина Д. Автореференція мисткині М. Куліковської в перформативній практиці: творення та руйнація. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах* : тези доповідей міжнародної наукової конференції (м. Київ, 23 грудня 2020 р.). Київ: Національна академія мистецтв України, 2020. С. 73-75.
6. Луцишина Д. Взаємодія з простором і середовищем у скульптурі С. Карунської. *Культура. Мистецтво. Освіта. Актуальний полілог* : тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Київ, 1 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 56-59.
7. Луцишина Д. Еволюція поглядів на художню освіту жінок. *Естетика та мистецький вимір реальності: історія, сучасний етап та перспективні напрями розвитку* : матеріали міжнародної спеціалізованої наукової конференції (м. Хмельницький, 5 березня 2021 р.). Вінниця: Європейська наукова платформа, 2021. С. 20-22. DOI: 10.36074/mcnd-05.03.2021.art.
8. Луцишина Д. Інтеграція жіночого мистецтва рукоділля у сучасні художні практики. *Мистецтво на зламі: кризові моменти поступу* : збірник тез доповідей Міжнародної наукової конференції (м. Київ, 19 квітня 2019 р.). Київ, 2019. С. 51-52.
9. Луцишина Д. Інтимне та публічне у творчості Аліни Копиці. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези доповідей II міжнародної наукової конференції Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології (м. Київ, 11–12 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 73-75.
10. Луцишина Д. Принципи синергії у творенні та презентації арт-книги

художницею А. Комаровою. *Художник і книга* : збірник тез доповідей науково-практичної конференції в межах 4-ї Всеукраїнської трієнале книжкової графіки (м. Київ, 07 травня 2019 р.). Київ, 2019. С. 13-14.

11. Луцишина Д. Фемінність у творчості Анни Щербини. *Collection of scientific papers «SCIENTIA»* : збірник тез доповідей міжнародної наукової конференції «Interdisciplinary research: scientific horizons and perspectives» (м. Вільнюс, 12 березня 2021 р.). Вільнюс: European Scientific Platform, 2021. С. 157–158. DOI:10.36074/scientia-12.03.2021.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

12. Луцишина Д. Феномен жінки в історії філософії. *Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції України* : тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Київ, 11-12 березня 2019 р.). Київ: КИТ, 2019. С. 100–104.

13. Луцишина Д. Эволюция творчества женщин-художниц в искусстве под влиянием социально-политических и идеологических факторов. *Пытання мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск: Цэнтр даследавання ў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. 2020. № 27. С. 51-57. ISSN 2221-9919.

ЗМІСТ	
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	18
ПЕРЕЛІК ТЕРМІНІВ	19
ВСТУП	21
РОЗДІЛ І	28
СТАН НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	28
1.1 Стан вивчення та наукової розробки теми в працях українських та зарубіжних дослідників.....	28
1.2 Творча діяльність жінок-художниць у світовій мистецькій практиці (історичний контекст).....	45
1.2.1 До 1970-х років.....	45
1.2.2 До початку ХХІ століття.....	62
1.3 Еволюція творчості українських художниць у культурній ситуації України до 2000-х років.....	70
1.3.1 До кінця ХХ століття.....	70
1.3.2 1990-2000 роки	84
Висновки до розділу І.....	97
РОЗДІЛ ІІ	100
ТВОРЧИСТЬ МОЛОДИХ ХУДОЖНИЦЬ АКТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИЄВА 2000-2010-Х РОКІВ: УСТАЛЕНІ ВИДИ МИСТЕЦТВА	100
2.1 Творчість молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років.....	100
2.1 Живопис	109
2.2 Графіка	119
2.3 Скульптура.....	128
2.4 Декоративно-вжиткове мистецтво	137
2.5 Ілюстрація, плакат.....	143
Висновки до розділу ІІ.....	149
РОЗДІЛ ІІІ	150
ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ ТА НОВАЦІЇ МОЛОДИХ ХУДОЖНИЦЬ В АКТУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ КИЄВА 2000-2010-Х РОКІВ: НОВІТНІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ	150

3.1 Цифрові технології, медіа-мистецтво	150
3.2 Інсталяція	154
3.3 Відео-арт, анімація	156
3.4 Перформанс, акція	162
3.5 Активізм	171
3.6 Артбук, зін	176
3.7 Ленд-арт	185
3.8 Глобальний культурний діалог у мистецтві молодих художниць Києва.	187
Висновки до розділу III	194
ВИСНОВКИ	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	203
ДОДАТОК А	230
Перелік ілюстрацій	230
ІЛЮСТРАЦІЇ	242
ДОДАТОК Б	298
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА	298

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НАУКМА – Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Паркомунa – сквот Паризька комуна у м. Київ

ЮНЕСКО – Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури

ПЕРЕЛІК ТЕРМІНІВ

Актуальне мистецтво – пропонується розуміти як мистецтво, якому притаманне художнє висловлювання щодо гострих соціальних проблем, трансформацій у суспільстві через призму світовідчуття митця різними засобами, актуальність твору в локальному та світовому мистецьких контекстах, і яке забезпечує простір для експерименту, критичного осмислення, дискусії, дослідження тощо.

Андроцентризм – практика, свідомо або несвідомо, що розміщує чоловічу особу або чоловічу точку зору в центрі погляду на світ, його культуру та історію, являє собою не тільки картину світу, представлену крізь призму чоловічого досвіду, але й міцну статеву ієрархію, де все жіноче мислиться та представляється як «чуже», «інше» або взагалі не береться до уваги. [167, с.10].

Гіноцентризм – практика, яка свідомо або несвідомо ставить особу жіночої статі або жіночу точку зору в центр власного світогляду. Жіноче світосприйняття, жіночі потреби та бажання мають пріоритет у цій системі, жіночий погляд виступає точкою відліку або призмою, через яку аналізуються всі питання [167, с. 41].

Гендер – сукупність соціально закріплених ролей, поведінки, діяльності і характерних ознак, які певне суспільство вважає належними для жінок та чоловіків [75].

Зін – різновид самвидаву, некомерційне малотиражне видання, процес творення змісту й форми якого зосереджений в руках автора(ки). Зіну притаманна естетика DIY - «зроби сам», він не бере участі у великому ринку і тому залишається нішевим продуктом. Зіни стали поширеним явищем у 1930-х роках, коли такий формат став популярним серед читачів фантастики у США. Як феміністський продукт, зіни походять з більш давньої спадщини фемінізму та / або самвидаву жінок (скрапбукінг, брошури з охорони здоров'я жінок, памфлети

тощо). В українському контексті Н. Шешуряк визначає витoki зiну в доробку барокового письменника XVII столiття I. Величковського, а також вiдзначає зв'язок зiн-культури з народним декоративно-прикладним мистецтвом [173].

Медiум – використано в значеннi, тотожному поняттю «вид мистецтва».

Симультанiзм – С. та Р. Делоне використовували термiн для позначення абстрактного живопису, що створювали з 1910-х рокiв, якому притаманне взаємопроникнення кольорових площин, ефект ритмiчного руху через гру кольору та свiтла.

Сквоттинг – практика мешкання в будинку (сквотi) або на землi без дозволу власника i оплати.

Фемiннiсть – комплекс тiлесних, психiчних i поведiнкових особливостей, що розглядаються як жiночi [167, с. 253].

Male gaze – «чоловiчий погляд», позначає сприйняття жiнки як пасивного об'єкта споглядання очима суб'єкта-чоловiка з гетеросексуальної точки зору.

ВСТУП

Актуальність теми. Дослідження творчої діяльності українських художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років є одним із перспективних напрямків розвитку мистецтвознавчої науки та історіографії в Україні. Його актуальність зумовлена зміною українського культуроцентризму на ширший контекст, та необхідністю повнішого розуміння не лише мистецьких, а й складних соціокультурних процесів в Україні та світі, а також формування ідентичності України. Вивчення творчих практик молодих мисткинь дозволить простежити глобальний мистецький діалог та окреслити майбутні тенденції розвитку мистецтва, інтерпретувати його відповідно до світового процесу. Особливої уваги заслуговують молоді художниці Києва, які відіграють все помітнішу роль у мистецтві й культурному середовищі України та закордоном. Зараз, коли до нашої країни прикута увага світової спільноти, українське мистецтво і його представниці відіграють важливу роль культурних амбасадорів України. Однак, внесок молодих художниць у розвиток актуального мистецтва наразі досліджений недостатньо. На це впливають різні фактори, зокрема, роботи молодих мисткинь створені відносно недавно, вони часто зачіпають гострі або табуйовані теми, вдаються до сміливих експериментів (нерідко на межі практик, що сприймаються як маргінальні), а твори художниць, які працюють з гендерним або феміністичним дискурсом, рідко представлені в інституційних програмах і залишаються здебільшого в рамках малобюджетних проєктів.

Виникнення і становлення авторської манери молодих мисткинь спирається на експеримент, що конституїровано їхнім світоглядом, ціннісними категоріями, естетичними уподобаннями, а також особливостями, притаманними українському мистецтву та світовим тенденціям. Доробок молодих мисткинь в актуальному мистецтві потребує належного дослідження та фахової оцінки. Вивчення форм, функціонування та концептуальної наповненості творчих практик молодих діячок актуального мистецтва допоможе повніше зрозуміти не лише мистецькі, а й складні соціокультурні процеси в Україні та закордоном, простежити глобальний мистецький діалог та окреслити майбутні тенденції

розвитку, забезпечити можливість інтерпретації відповідно до світового розвитку мистецтва і формування ідентичності України.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Дисертаційна наукова тема угоджена з загальноакадемічною темою «Образотворче мистецтво України у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.)

Наукове завдання дисертації полягає у дослідженні творчої діяльності молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років, окресленні їхніх творчих інтенцій та шляхів їх втілення, визначенні історичного та соціокультурного контексту, який справив вплив на їхні творчі практики, простеженні взаємозв'язків з глобальним мистецьким процесом.

Метою дослідження є вивчення творчих спрямувань молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років в традиційних та новаційних видах мистецтва.

Відповідно до мети визначено такі **завдання**:

- визначити стан дослідження заявленої теми;
- охарактеризувати еволюцію творчості художниць в українському та світовому мистецтві (до початку XXI століття);
- дослідити спрямування та творчі експерименти молодих художниць Києва 2000-2010-х років в актуальному мистецтві (традиційних та новаційних видах);
- розглянути виставкову діяльність молодих художниць у контексті актуального мистецтва Києва;
- обґрунтувати роль та значення творчості молодих художниць Києва 2000-2010-х років у контексті українського та світового мистецького процесу.

Об'єктом даного дослідження є творчі практики художниць у мистецтві.
Предметом – особливості становлення та розвитку творчої діяльності молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років.

Хронологічні рамки. Дослідження охоплює період 2000 – 2010-х років, а також включає огляд еволюції творчості художниць в українському та світовому мистецтві до початку XXI століття.

Територіальні рамки дослідження охоплюють м. Київ.

Методи дослідження. Відповідно до визначених у дисертації об'єкта, предмета та мети дослідження застосовано аналітичний метод при аналізі історичної, мистецтвознавчої, культурологічної літератури за темою роботи; біографічний, іконографічно-іконологічний, формальний та стилістичний аналіз при вивченні творчого доробку художниць; історична реконструкція та порівняльний метод для окреслення впливів історичної та соціокультурної ситуації в Україні на мистецтво художниць. Застосування біографічного методу дає змогу опрацювати інформацію про життя мисткині та її бекграунд, її особистість, що у свою чергу допомагає в інтерпретації художніх творів. Іконологічний аналіз дозволив виявити особливості авторських інтерпретацій авторками традиційних тем та нових ідей. Методи формального та стилістичного аналізу допомогли визначити специфіку авторської манери та технічних прийомів і засобів художниць. Зважаючи на теми та проблеми, які розробляють мисткині, окрім традиційних методів, використано феміністичний підхід, який, вивчаючи досвід жінок, не відстороняє суб'єкт художнього твору, а навпаки, дозволяє розглянути його зміст у зв'язку зі статтю й гендером авторки (і глядачів), а також надає можливість альтернативного прочитання мистецьких творів; гендерну перспективу, яка дозволяє повніше зрозуміти не лише умови реального життя художниць, а й спосіб мислення, який може впливати на їхні творчі практики.

Теоретичні засади дисертації складають публікації дослідників-(ць), які стосуються мистецтва жінок в Україні та світі. У першу чергу це праці авторок(ів), які заповнюють білі плями в історії мистецтва, пов'язані з жінками: Е. Ф. Еллет, Л. Нохлін та А. Сазерленд Гарріс, У. Чедвік та ін. Публікації, присвячені проблемам методології та підходів до вивчення мистецтва авторства М. Юр, Д. Скринник-Миської, О. Пушонкової, М. Хатт і Ш. Клонк; праці

дослідниць, які послуговуються феміністичною, синтетичною методологією та розглядають взаємозв'язки фемінізму та сучасного мистецтва, як-от К. Яковленко, О. Брюховецької, Л. Кульчинської, А. Кравець, О. Чепелик, Л. Нохлін, М. Рослер, Ю. Кристевой. Публікації, пов'язані із застосуванням феміністичної оптики у мистецтвознавстві авторства О. Брюховецької, Т. Злобіної, В. Горн, Е. Тобін, а також гендерного аналізу та вивчення гендерної проблематики – А. Шелковіної, О. Гончарової, О. Чепелик, О. Брюховецької, Л. Іваницької, Л. Буланової-Дувалко, Т. Злобіної, К. Фісун, С. Бем, К. Бетерсбі, У. Чедвік. Публікації, присвячені проблематиці жіночої образності в українському мистецтві авторства О. Брюховецької, Т. Мельник. Публікації українських дослідниць(-ків), зокрема у періодичних виданнях та на онлайн-ресурсах, присвячені різноманітним жіночим мистецьким практикам, зокрема тексти авторства К. Яковленко, Т. Жмурко, Т. Кочубінської, Г. Глеби, О. Годенко, О. Тарасенко, В. Шиллер, Л. Герман, К. Бадянової, Л. Аполлонової, А. Ложкіної, О. Луковської, Л. Буланової-Дувалко, Т. Злобіної, О. Ременяки, М. Голубця, М. Абрамович, Б. Квінн, Л. Селлерс.

Джерельну базу дослідження складають художні твори жінок-художниць, фото-, відео-, текстові матеріали, що документують їхні роботи, опубліковані онлайн інтерв'ю та особисті розмови з художницями, наукові праці, статті, публіцистичні тексти в українських та закордонних періодичних виданнях та онлайн-ресурсах, присвячені творчій діяльності мисткинь.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження. Вперше:

- на основі опрацьованої джерельної бази встановлено, що ступінь вивчення теми творчої діяльності жінок в українському мистецтвознавстві є недостатнім, що окреслило проблемне поле дослідження та його актуальність;

- охарактеризовано причини еволюції творчості художниць в українському та світовому мистецтві до ХХІ століття, їх історичний та соціокультурний контекст;

- з'ясовано спільні та відмінні риси розвитку мистецтва жінок в Україні та закордоном;

- зібрано і опрацьовано мистецькі твори молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років, розглянуто їхню виставкову діяльність;

- визначено спрямування та творчі експерименти молодих художниць Києва 2000-2010-х років в традиційних та новаційних видах мистецтва, проблематику, з якою працюють мисткині;

- з'ясовано особливості візуальних інтерпретацій означених тем, низку художніх прийомів та медіумів, які використовують у творчих практиках жінки-художниці;

- обґрунтовано роль та значення творчості молодих художниць Києва 2000-2010-х років у контексті українського та світового мистецького процесу;

- уточнено практичну роль феміністичної оптики у дослідженні творчих практик молодих художниць актуального мистецтва;

- уточнено проблему дискримінуючого характеру практик декоративно-вжиткового мистецтва жінок у патріархальному дискурсі та з'ясовано особливості їх використання у сучасних мистецьких практиках.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів дисертації полягає у можливості використання її матеріалів, положень та висновків у подальших процесах дослідження творчих практик молодих художниць актуального мистецтва, а також у створенні сприятливих умов для досягнення гендерної рівності та забезпечення можливостей для творчої та інституційної діяльності жінок-художниць в Україні. Матеріали дисертації можуть бути використані при підготовці лекцій, курсів, посібників тощо на відповідну тематику.

Особистий внесок здобувача. Робота є самостійно виконаним науковим дослідженням. Усі наукові положення та висновки належать авторові дисертації. Наукові публікації з теми роботи є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження були оприлюднені на науково-практичних міжнародних конференціях: «Interdisciplinary research: scientific horizons and perspectives: I International Scientific and Theoretical Conference» (м. Вільнюс, 12 березня 2021

р., European Scientific Platform), «Естетика та мистецький вимір реальності: історія, сучасний етап та перспективні напрями розвитку: I міжнародна спеціалізована наукова конференція» (м. Хмельницький, 5 березня, 2021 р., Міжнародний центр наукових досліджень), «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: Міжнародна наукова конференція» (м. Київ, 23 грудня 2020 р., Національна академія мистецтв України за підтримки Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft (Німеччина), University of Basilicata, Matera (Італія), Zhejiang University of Technology, Hangzhou, Zhejiang (КНР), «Культура. Мистецтво. Освіта. Актуальний полілог матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції Культура. Мистецтво. Освіта. Актуальний полілог» (м. Київ, 1 листопада 2020 р., Національна академія мистецтв України, Інститут культурології НАМ України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України), «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: II Міжнародна наукова конференція Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (м. Київ, 11–12 листопада 2020 р., Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет, Польща), «Художник і книга: науково-практична конференція в межах 4-ї Всеукраїнської триєнале книжкової графіки» (м. Київ, 07 травня 2019 р., Національна академія мистецтв України, Національна спілка художників України), «Міжнародна наукова конференція Мистецтво на зламі: кризові моменти поступу в межах всеукраїнської творчо-наукової акції «Мистецтво молодих 2019» (м. Київ, 19 квітня 2019 р., Національна академія мистецтв України за підтримки Університету міста Нью-Йорк, Тбіліської державної академії мистецтв), «Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції України: Всеукраїнська науково-практична конференція» (м. Київ, 12 березня 2019 р., Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.)

Публікації. Результати дослідження відображені у 13 наукових публікаціях, з яких: 3 статті у вітчизняних фахових наукових виданнях; 2 статті в іноземних

фахових наукових виданнях; а також 8 доповідей у збірниках міжнародних та всеукраїнських науково-теоретичних конференцій.

Структура та обсяг дисертації зумовлені логікою викладу матеріалу, що впливає з мети та завдань дослідження. Дисертація складається з анотації, списку наукових публікацій за темою дисертації здобувачки, вступу, трьох розділів, кожен з яких завершується висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (231 позиція), додатків, що включають перелік ілюстрацій, ілюстрації та список публікацій здобувача. Загальний обсяг роботи становить 300 сторінок, основний – 182 сторінки.

РОЗДІЛ І

СТАН НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Стан вивчення та наукової розробки теми в працях українських та зарубіжних дослідників

Дослідження творчої діяльності українських мисткинь є одним із перспективних напрямків розвитку вітчизняної мистецтвознавчої науки та історіографії. Однак, їхній внесок у розвиток актуального мистецтва Києва наразі досліджений недостатньо. Виникнення і становлення авторської манери молодих художниць ґрунтується на експерименті, що проявляється конституційовано їхнім світоглядом, ціннісними категоріями, естетичними уподобаннями, а також особливостями, характерними для українського мистецтва та світовими тенденціями.

На відміну від західних країн, в Україні дослідження мистецьких практик жінок здійснюється спорадично, відтак тема недостатньо розкрита у науковій літературі. Помітний брак публікацій, присвячених діяльності молодих українських мисткинь, серед іншого пов'язаний з тим, що вони є представницями сучасного мистецтва, їхні роботи створені впродовж останніх 20-ти років, часто стосуються гострих або навіть табуйованих в українському суспільстві тем, які вільно не артикуються.

В останні роки з'явилося чимало праць, що торкаються гендерного аспекту у мистецтві, зокрема жіночої візії та ролі досвіду жінок у їхніх мистецьких практиках, проблем жіночої суб'єктності у патріархальному наративі, гендерних ролей та стереотипів, статево-рольової ідентифікації тощо. Мистецьку діяльність жінок та проблеми її вивчення висвітлюють у своїх публікаціях українські дослідниці Г. Глеба, Т. Злобіна, Т. Кочубінська, К. Лісовенко, В. Шиллер, К. Яковленко, О. Червоник, Л. Аполлонова, А. Ложкіна, О. Луковська, О. Ременяка, А. Шелковіна, О. Гончарова, Т. Мельник, К. Фісун, Т. Жмурко, О. Годенко, Л. Герман, Л. Корнійчук, К. Бадянова, мисткині та дослідниці

О. Брюховецька, О. Чепелик та ін. Над цими темами працює «Дослідницька платформа» PinchukArtCentre. Періодично виходять друком переклади іноземних видань, зокрема книги Б. Квінн, Л. Селлерс, М. Абрамович та ін.

Однією з перших праць, присвячених жінкам-художницям, стала «Women Artists in all Ages and Countries» Е. Ф. Еллет [201]. Авторка зробила спробу окреслити творчі здобутки художниць з урахуванням контексту і умов, в яких вони займалися мистецькою діяльністю. Вона висловила сподівання, що її робота зможе надихнути жінок, яка прагнуть незалежності, а також викликати загальну повагу до їхніх здобутків та ролі у мистецтві [201].

Низка публікацій та лекцій українських та закордонних дослідниць присвячена методології вивчення творчості жінок-художниць.

У зарубіжному мистецтвознавстві з кінця ХХ – початку ХХІ століття у фокусі уваги науковців постало гендерне спрямування в історії мистецтва. Серед авторів цих досліджень були жінки, які послуговувалися феміністичною, синтетичною методологією. Основоположницями західної теорії феміністичного мистецтва стали дослідниці Г. Поллок, Р. Паркер, Л. Ліппард, Л. Нохлін, М. Гарард, та ін. Взаємозв'язки фемінізму та сучасного мистецтва осмислювали Дж. Батлер, Л. Ірігаре, Ю. Кристева, М. Рослер, М. Келлі та ін., в результаті чого опубліковано низку праць.

Стаття Л. Нохлін «Why Have There Been No Great Women Artists?» (1972) [219] стала першим ґрунтовним феміністичним оглядом репрезентації жінок в мистецтві та його історії, який окреслив проблеми цього напрямку в науці, способи його феміністичного переосмислення. Авторка наводить фактори, які перешкоджають продуктивній мистецькій діяльності жінок. Серед причин обмеження участі жінок у сфері мистецтва та спорадичного дослідження у мистецтвознавчій науці, Л. Нохлін називає інтелектуальну та інституційну дискримінацію (в тому числі проблему тривалої недоступності академічної художньої освіти для жінок). Водночас негативну роль відіграють соціальна, економічна залежність, дискримінація в андроцентричній професійній спільноті. Вчена окреслила основні напрямки феміністичної критики історії мистецтва,

зокрема дослідження творчого доробку жінок-художниць та особливостей репрезентації жінки у мистецтві. Разом з А. Сазерленд Гарріс Л. Нохлін стала співавторкою «Women Artists 1550-1950» [224], виданої на основі першої великої міжнародної виставки, присвяченої мистецтву жінок вказаних років, де були представлені роботи європейських та американських мисткинь з 12 країн. (Незважаючи на широке хронологічне і географічне охоплення виставки, була представлена лише одна не біла художниця, Ф. Кало) [228, с. 45]. А. Сазерленд Гарріс наголошувала, що жінки завжди володіли великим потенціалом у мистецтві, їхній внесок зріс, оскільки перешкоди для освіти та кар'єри поступово зменшувалися. За результатами виставки видано об'ємний каталог, який містив не лише коментарі кураторок щодо доробку представлених мисткинь, а й огляд репрезентації жінок-художниць протягом кожного з історичних періодів та аналіз соціальних і політичних умов та спричинених ними перешкод, з якими жінки стикалися у творчій діяльності [224].

Феміністична оптика уможливлює аналіз та генерування наративів історії мистецтва з феміністичної точки зору, заповнюючи пробіли, які утворюються в андроцентричній нарації. Дослідниці В. Горн та Е. Тобін у статті «Незавершена революція в історіографії мистецтва, або як писати феміністичну історію мистецтва» [210] звертають увагу на відмінності між історичною реальністю та специфікою її репрезентації у мистецтвознавчих текстах. Авторки зазначають: «Більшість письменниць, які брали участь у створенні феміністської історії мистецтва, наголошували, що фемінізм не зосереджений на додаванні до існуючих наративів дисципліни, яка (ре)артикулює маскуліністичне знання та владу, а натомість має зосередитися на внутрішньому втручанні та відтворенні наративів історії мистецтва з феміністичної точки зору» [210, с. 77].

М. Хатт і Ш. Клонк в «Історія мистецтва: Критичний вступ до методології» розглядають феміністичну історію мистецтва як тривалу дискусію про взаємозв'язки між гендером, ідеологією та культурою [209, с. 150]. Ця дискусія зачіпає широке коло питань і проблем, не обмежуючись лише інтересом до певних тем, які є поширеними в мистецтві жінок. Феміністична історія мистецтва

продовжує розвиватися, її ресурси можуть використовуватися для дослідження не лише жіночого, а й мистецтва в цілому. Дослідниця і мисткиня О. Брюховецька вважає, що феміністична оптика може бути застосована для дослідження та інтерпретації творів не лише художниць-жінок, а й чоловіків. Адже і в мистецьких практиках чоловіків можна зустріти роботи феміністичного спрямування [19]. До того ж жінки-дослідниці, вивчаючи творчу діяльність жінок, одночасно здатні виконувати роль як дослідниць, так і досліджуваних, оскільки імовірна часткова ідентифікація з об'єктом дослідження (у ширшому розумінні – дискримінованою групою) може не лише не бути перешкодою, а й допомогти глибше аналізувати культурні явища.

У статті «Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект» [137] Д. Скринник-Миська вказує на феміністичний метод як одну зі складових методологічного дискурсу, який забезпечує багатовимірний підхід до методології та теорії історії мистецтва. Цей метод недостатньо поширений в українських мистецтвознавчих дослідженнях, проте він має широке застосування в іманентних галузях науки на Заході. Поштовхом для цього у 1970-х роках була диференціація жіночих практик, відтак в науковому обігу з'явилося поняття «гендерні студії» (адже до того часу мистецтво жінок майже не торкалося освітніх програм) та «феміністське мистецтво». Феміністичний підхід не виключає з аналізу художнього твору стать і гендер автора/-ки, навпаки, розглядає його враховуючи ці особливості, зокрема й глядача.

Сучасна візуальна культура досліджується на перетині різних гуманітарних наук: культурології, філософії, соціології тощо. Зважаючи на зміни, які відбулися у Європі за останнє століття, коли постмодерн сформував нові, локальні наративи і методології, повний загальний дискурс стає неможливим. За таких умов поширюються міждисциплінарні зв'язки серед раніше несумісних галузей науки. О. Пушонкова відзначає, що розуміння художнього твору як частини культурного контексту зі зміною його онтологічного статусу зумовило втілення ним проблем візуальної культури та антропології загалом [128]. До ширшого опрацювання візуальних явищ необхідно залучати різні галузі знань, адже

міждисциплінарний підхід здатний найповніше розкрити багатоаспектність форм актуального мистецтва.

В цьому руслі гендерний аналіз творів уможливорює вияв авторської позиції та особистості художниці (або художника), надання повнішої інформації про гендерні стереотипи суспільства в певний історичний період. О. Гончарова вважає, що методологія гендерних досліджень в українській культурології та мистецтвознавстві залишається недосконалою, а методологія гендерного аналізу творів візуальних мистецтв - не розробленою. Авторка у статті «Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва (на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі)» [37] звертає увагу на специфіку гендерного аналізу у мистецтвознавстві, зокрема аналізує гендерно релевантний сюжет «Юдит і Олоферн» у творчості художниць і художників. Попри перевагу останніх, О. Гончарова зауважує тенденцію до еротизації образу головної героїні та власне смерті в їхніх роботах (починаючи з «Юдити» Джорджоне). Учена наводить приклад втілення даного сюжету художницею Артемізією Джентілескі, драматичний характер якого, імовірно, пов'язаний з її особистим негативним досвідом.

К. Фісун приділяє увагу проблемі гендеру та емансипації, зокрема здійснюючи філософський аналіз цих питань на матеріалі художньої свідомості XIX століття. Довгий час вивчення живопису вважалося прерогативою мистецтвознавства, проте вже з 1970-х років теоретики культурних і візуальних досліджень звертаються до живопису як до матеріалу, що репрезентує суспільну свідомість та є важливим джерелом для «розуміння суспільних уявлень про емансипацію і владу, статус гендерного і расового Іншого в культурі й появу нових емансипованих суб'єктів» [148, с. 3].

Взаємодія мистецтва жінок та фемінізму, феміністичне мистецтво також є предметом уваги вітчизняних та іноземних дослідниць. Американська науковиця У. Чедвік в ґрунтовній праці «Жінки, мистецтво і суспільство» [195] поставила під сумнів поширену тезу про те, що визначні жінки-художниці є такими, які «переступили» через свою стать, аби створити видатні твори мистецтва, і

розглядаються радше як виняток із правил. Дослідження У. Чедвік відзначає багатьох жінок-художниць, чиїм внеском у візуальну культуру з часів Середньовіччя часто нехтували. Водночас її праця має більше значення, аніж просто альтернативний канон жінок-мисткинь: авторка переосмислює як їхні твори, так і сприйняття їх як маргінальних, часто у прив'язці до гендеру. Учена окреслює вплив фемінізму на шляхи переоцінки мистецтва жінок та звертається до питань етнічної приналежності, класу та сексуальності. На її думку, фемінізм надав важливий контекст, у площині якого можливо зрозуміти історії жінок-художниць, а також став потужним поштовхом до змін [195, с. 511].

У нарисі «Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм» [19] О. Брюховецька охарактеризувала контекст і становлення феміністичної рефлексії в сучасному українському мистецтві після здобуття незалежності, а також приділила увагу власним кураторським проектам, пов'язаним з феміністичним дискурсом. Перший варіант статті надрукований у британському журналі «Paradoxa» (2016) під назвою «What in me is feminist?» Її назва відсилає до українсько-польської виставки феміністичного мистецтва «Що в мені є від жінки?» (2015), яка проходила в Центрі візуальної культури в Києві під кураторством О. Брюховецької. Авторка окреслила український контекст і описала підґрунтя, на якому постало українське феміністичне мистецтво, починаючи з розпаду СРСР. Незважаючи на те, що в українському мистецтві переважають чоловічі наративи, що відтворюють їхній погляд на жінку як на об'єкт, тіло, образ, що надихає – «музу», дослідниця відзначає такі теми, як гендерні зрушення або перверсії, які інтуїтивно з'являлися у творчості художників [19]. Учена виокремлює властиве не лише для України явище – феміністичну рефлексію у творах художниць, які не репрезентують їх як свідомо феміністичні. Досвід співпраці з мисткинями О. Брюховецької продемонстрував, що несвідомий, або інтуїтивний фемінізм згодом може бути переартикулюваний у свідомий.

Звертаючись до питання про визначення феміністичного мистецтва, О. Брюховецька, на противагу тезі А. Усманової про те, що неможливо говорити

про феміністичне мистецтво у випадках, коли сама художниця в реальному житті свідомо не відносить себе до феміністичного руху, дотримується думки, що такий підхід значно звужує поле аналізу, натомість важливою є певна феміністична оптика інтерпретацій, за допомогою якої можливо прочитувати різні мистецькі твори як художниць-жінок, так і художників-чоловіків [19].

О. Брюховецька разом з Л. Кульчинською та А. Кравець спільно з Європейськими альтернативами започаткували проект «Право на істину. Розмови про мистецтво і фемінізм» (2019) [119]. Видання включало матеріали, зібрані під час зустрічей і розмов з активістками, художницями, кураторками й дослідницями про те, як фемінізм перетинається з мистецтвом та соціальною сферою і втілюється у активістських і творчих практиках. У розмовах взяли участь жінки з України, Білорусії, Польщі, Чехії, Франції, США, серед них – мисткині В. Петрова, Д. Кавеліна, А. Копиця, а також М. Рослер, Орлан, З. Янін та ін. Книга не випадково побудована неієрархічно, поряд із відомими художницями 1970-х роках представлені розмови з мисткинями, які розпочинають свою діяльність. Таке об'єднання поглядів різних поколінь надає цікаву перспективу. Крім того, представлені інтерв'ю з українськими та іноземними мисткинями дає змогу порівняти особливості контекстів розвитку мистецтва жінок західної і східної Європи та країн, що свого часу входили до СРСР.

К. Яковленко у статті «Рот медузи: перші спроби феміністичних виставок» [181], порушує питання про місце теми фемінізму в українському мистецтві періоду до 2000-х років. Увага дослідниці зосереджена на виставковому проєкті «Рот Медузи» (1995) кураторки Н. Філоненко, який відбувся в останні місяці існування сквоту на вул. Паризької Комуни, й був заявлений як перша українська феміністична виставка. Питання фемінізму, яких торкалися художниці, часто залишалися не до кінця відрефлексованими і опрацьованими, подекуди інтуїтивними, через що проєкт зіткнувся з критикою, проте ця подія, як і загалом творча діяльність жінок в рамках Паркомуни, є помітним явищем у мистецькому житті 1990-х років.

З розширенням доступних технічних засобів для українського мистецтва 1990-х років, підвищилася цікавість митців до рухомого зображення, з'явилися перші експерименти художників з відео-артом. У статті «Місце емансипації, сексуальності та «дотику фемінізму» в українському мистецтві рухомого зображення 1990-х» [185] К. Яковленко зауважує, що разом із новими формами у мистецьке поле увійшли й нові теми, серед яких – емансипація та фемінізм, які, знову ж таки, нерідко артикулювалися на інтуїтивному рівні. Примітно, що мистецтво жінок отримало можливість емансипуватися не лише тематично, адже нові медіа, як-от відео, надали художницям більшу свободу та новий вимір для реалізації творчих ідей.

У статті К. Яковленко «Коханці революцій: чи змінилося феміністичне і квір мистецтво після Євромайдану» [183] авторка досліджує період після подій 2013-2014 років, відомих як Революція гідності, а також зачіпає тему феміністичного та квір мистецтва 1990-2000 х років. Дослідниця висвітлює історію порушення жіночих питань в українському мистецтві, вплив політичних та соціальних факторів на цей процес, репрезентацію творчих експериментів жінок в українських інституціях, ризики, які приносять з собою теми гендеру та ЛГБТ у мистецтві. Зокрема до таких викликів можна віднести акти цензури, залякування й насилля стосовно художніх проєктів та художниць, пов'язаних з «незручними» питаннями. Дослідниця вважає, що поштовх для поширення феміністичних і гендерних тем в українському мистецтві дали внутрішньомистецькі процеси та активізм, що почалися задовго до подій 2013–2014 років, загальна лібералізація, емансипація і розширення світоглядних горизонтів суспільства [183].

Проблема гендеру, гендерних ролей і стереотипів, фемінності є одним з важливих аспектів як у творчій діяльності жінок-художниць, так і в її дослідженні. Л. Іваницька зауважує: «Гендерна історія мистецтв, зокрема історія жінок в мистецтві, це проблема, яка досить активно досліджується американськими та західноєвропейськими науковцями, але на даний момент практично не опрацьована в Україні» [53].

Праці американської дослідниці С. Бем присвячені темам гендерних ролей, поляризації та стереотипів. Велику увагу вона приділила проблемі статево-рольової ідентифікації, зокрема виміру фемінності й маскулінності, та впливу цього аспекту на функціонування людини в суспільстві. У книзі «The lenses of gender: Transforming the debate on sexual inequality» [193] С. Бем розробляє теорію лінз культури, виділяючи лінзи гендеру (приховані припущення про стать і гендер, які залишається вкоріненими у культурні дискурси, соціальні інститути та психіку індивідуума), як-от біологічний есенціалізм, гендерна поляризація, андроцентризм. Розглядаючи явище лінзи андроцентризму, С. Бем відзначає, що в його основі лежить не лише історично примітивне уявлення про вищість чоловіка за своєю суттю, але й спотворення сприйняття, «визначення чоловіків і чоловічого досвіду як нейтрального стандарту або норми, а жінок і жіночого досвіду – як статево-специфічного відхилення від цієї норми. Таким чином, не до чоловіка ставляться як до вищого, а до жінки як до нижчої, а до чоловіка – як до людини, а до жінки – як до “іншої”» [193, с. 2]. Це зауваження актуальне для історії та критики мистецтва, оскільки саме прийняття чоловічого досвіду як норми, загального стандарту стає на заваді при дослідженні мистецтва, створеного не-чоловіками [193, с. 2].

Проблеми, пов'язані з гендером та мистецькою діяльністю, оціночними критеріями патріархальної естетики досліджує К. Бетерсбі у «Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics» [191]. Авторка простежує історію концепції генія, демонструючи, як давні уявлення, що пов'язували божественне з чоловічим творчим началом, досі існують у наш час. Авторка зазначає: «Усередині людського тіла християни сховали безсмертну “душу”; тепер же “геній” заключався в грудях європейського чоловіка» [191, с. 3], і водночас розмірковує над тим, чи поняття *man* включає жінку. К. Бетерсбі спостерігає, що у XVII столітті розвинулася і ставала все голоснішою впродовж XIX століття риторика, яка схвалювала «жіночі» якості творців-чоловіків, але водночас стверджувала, що жінки не можуть або не повинні займатися творчою діяльністю [191]. Жінка, яка займалася творчістю, поставала перед вимушеним вибором: або відмовитися

від своєї сексуальності, або бути жіночною (і) жінкою, а отже, не мати змоги вважатися генієм. Як і Л. Нохлін, авторка відзначає, що коли жінки почали конкурувати з чоловіками за визнання у сфері мистецтва, вони зіткнулися з проблемою закритості інституцій, зокрема не мали доступу до штудіювання оголеної натури нарівні з чоловіками. Допоки завдяки феміністській теорії не почалося розрізнення категорій «жіночого» (біологічного) та «жіночного» (культурного), гендерний аспект генія залишався поза увагою [191, с. 6]. У цьому контексті К. Бетерсбі зауважує, що плутанина між категоріями «чоловіче», «жіноче», «маскулінне» та «жіночне» все ще впливає на те, як ми думаємо про статеві відмінності та культурні досягнення [191, с. 8] (К. Бетерсбі також згадує працю «Old Mistresses» (1981) Р. Паркер та Г. Поллок, де авторки, на її думку, допускають неточність у використанні категорій «жіноче» і «жіночне») [191, с. 9]. Авторка пропонує розглядати феміністичну естетику, ґрунтуючись на переосмисленні критеріїв, за якими твір вважається мистецьким, та переоцінці ваги тем, притаманних мистецтву жінок.

Л. Буланова-Дувалко звертає увагу на розуміння феміністичної естетики, запропоноване С. Ворт, яка наголошує на важливості гендерних аспектів створення мистецької роботи, яку слід презентувати в її контексті, а не ізолюючи для показу в музеї, адже контекст дає змогу глибшого сприйняття твору (на яке впливають соціальні виміри гендеру) [24]. Вона відзначає, що в андроцентричній парадигмі чоловічий досвід виступає як універсальний, у той час як жіночий трактується як ненормативний, інакший, однак варто пам'ятати і про те, що навіть у межах однієї статі має місце неоднорідність досвіду, як-от досвід материнства, який переживають не усі жінки.

Мисткиня і науковиця О. Чепелик досліджує гендерну проблематику у статті «Мистецька візуальність. Відображення гендерної проблематики в українському сучасному мистецтві» [159]. Авторка розглядає вплив сучасної парадигми творення мистецької кар'єри на творчу діяльність мисткинь в умовах українського арт-ринку, проблему і причини відсторонення від феміністичної парадигми (зокрема самими художницями), особливості феміністичного та

жіночого мистецтва. Дослідниця зазначає, що мистецтво існує в певній соціальній ситуації, воно вкорінене в соціальні структури і опосередковане діяльністю певних соціальних інститутів. Створення феміністичного мистецтва О. Чепелик розглядає не лише як художню, але і як соціальну акцію [159].

О. Чепелик вважає жіноче та феміністичне мистецтво у регіоні Центрально-Східної Європи та Україні «дуже якісним», про що зауважує зокрема у своїх статтях «53-я Венеційська бієнале: особливий погляд» [160] і «Вібрації часу: на прикладі Бієнале у Венеції розглядаємо жіноче мистецтво як проєкт ХХІ століття» [161]. Авторка прагне проаналізувати і співставити твори українських художниць з роботами художниць інших країн, аби сформулювати ширший історичний контекст, надаючи працям мисткинь можливості бути інтерпретованими відповідно до міжнародного розвитку мистецтва, і таким чином вплинути на формування ідентичності країни [160]. Вона звертає увагу на проблему несприйняття фемінізму в українському суспільстві і те, що більшість художниць в Україні намагається уникати гендерного прочитання своєї творчості і вважає, що створений ними продукт нейтральний з гендерної точки зору (що перешкоджає побудові широкого міжнародного дискурсу) [160, с. 47].

О. Брюховецька у своїй лекції «Українське медіа-мистецтво 90-х: гендерна розстановка» [81] розглядає гендерні аспекти українського медіа-мистецтва 1990-х років, аналізує теми і засоби, які обирали молоді митці після розпаду СРСР, зокрема новий інструмент – камеру в руках митця, звернення до теми тілесності, а також шукає відповідь на питання присутності жінок-художниць в експозиційному просторі. Учена зазначає, що у перехідну добу 1990-х років художницям доводилося утверджуватися у доволі ворожому середовищі, не готовому повноцінно прийняти жінку-мисткиню у чоловічу спільноту [81]. Художниці були змушені докладати зусиль, аби вийти з невидимої зони, але незважаючи на це, все одно часто відчували специфічне ставлення до себе у мистецькій спільноті. Такий стан речей пов'язаний з нереклексивністю щодо гендерних ролей та дотичних проблем українського суспільства, оскільки через

певні історичні і політичні особливості процеси, які відбувалися у західних країнах у 1960-1970-х роках оминули Україну.

Т. Злобіна розробляє проблематику феміністичної мистецької діяльності у низці публікацій, зокрема на платформі ресурсу «Гендер в деталях», головною редакторкою якого є [50]. Вона досліджує жіночу суб'єктивність в сучасному українському мистецтві у статті «Female Subjectivity in Ukrainian Contemporary Art» [231], розглядає особливості жіночої суб'єктивності у патріархальній знаковій системі, в якій фемінність будується як маска, що приховує «не ідентичність» і визначається відношенням жінки до чоловіка та її онтологічною функцією «іншого» в інтересах чоловічої «подібності» [231]. У лекції «Українське жіноче мистецтво і зміни гендерного ладу» [83] Т. Злобіна окреслює зміни в уявленнях про чоловіче і жіноче під час пострадянського періоду історії українського суспільства і те, як мистецтво відображає, демістифікує і критикує гендерний лад [83].

А. Шелковіна, співробітниця Харківського центру гендерних досліджень, досліджує дану проблематику в українському мистецтві. У статті «Гендерна суб'єктивність в арт-практиках радянського та пострадянського простору» [168], присвяченій процесам трансформації гендерної суб'єктивності та її ролі в мінливих соціокультурних реаліях перехідного періоду, авторка підкреслює, що однією з основних цілей мистецьких практик став вплив не стільки на сферу культури та мистецтва, скільки на загальні соціальні зміни [168]. Крім цього, те, як ми бачимо, не є первинною фізіологічною умовою інтерпретації, обумовленою лише чутливістю зорового апарату, а є результатом несвідомих конвенцій нашого змістового поля [168, с. 226]. В межах класичного мистецтва чоловік є не тільки творцем, а й носієм цінностей, де жінка репрезентована як об'єкт споживання, а її тіло стає фетишем. У радянський період відбулася певна зміна такого положення жінки через загальну уніфікацію чоловічого і жіночого тіл та позбавлення їх сексуальності та унікальності. Відтак злам шаблонів та мистецькі практики на межі соціального та політичного акту стали намаганням суб'єкта здобути свій гендер і витіснити травматичне минуле.

Низка робіт Л. Буланової-Дувалко присвячена питанням, пов'язаним з категорією фемінності та гендеру, зокрема її дисертація «Феномен фемінності у сучасній культурі» [24], в якій дослідниця доводить соціальну сконструйованість феномену фемінності в культурно-історичному процесі та відтворює її культурно-філософську концепцію, репрезентовану у сучасному мистецтві. Авторка розглядає фемінність як сукупність складових: нормативної гетеросексуальності, лукізму, б'ютифікації, конвенційної привабливості, ідеалізації досвіду материнства, гендерного розподілу домашньої праці, економічної експлуатації. Л. Буланова-Дувалко також розробляє теми феміністської естетики [25], репрезентації проблем осмислення образів фемінності через концепт огидного в сучасному мистецтві [22], есенціалістського тлумачення фемінності у сучасному мистецтві [21].

Проблематику жіночої образності в українському мистецтві, зокрема періоду незалежності, досліджує Т. Мельник у статті «Постать жінки в сучасному візуальному мистецтві України» [97], аналізуючи специфіку жіночої образності в різних видах мистецтва, як-от відеоарт, живопис, перформативні практики [97]. Авторка відзначає, що після здобуття Україною незалежності відбуваються процеси, пов'язані з відкиданням багатьох аспектів минулого і підвищеним інтересом до постатей і явищ, альтернативних для репресивної системи, зокрема й увагою до ролі жінки в суспільстві та розвитку культури і мистецтва, у той час, як в українському мистецтві переважає чоловічий наратив, за якого жінка не має суб'єктності. Проте, поступово з'являються твори, які зачіпають гендерну проблематику та відображають менш консервативний погляд на жінку; примітно, що ці питання розкриваються у творчості переважно саме жінок-мисткинь і досліджуються жінками. Питання жіночої образності Т. Мельник висвітлює на прикладі творчості М. Куліковської [98], а саме її творів, що інтерпретують фемінність відносно влади, кордонів, як особистого (в тому числі травматичного) досвіду художниці, так і досвіду кожної української жінки і суспільства загалом.

Публікації українських дослідниць, зокрема у періодичних виданнях та на онлайн-ресурсах, присвячені різноманітним жіночим мистецьким практикам. Дослідницька платформа PinchukArtCentre підготувала видання «Чому в українському мистецтві є великі художниці» (2019, авторка-упорядниця К. Яковленко) [165]. Назва книги відсилає читача до програмного есе Л. Нохлін «Чому не було великих художниць?» [219], але в своєму змісті – представляє історію українського мистецтва через гендерну оптику, починаючи від кінця ХІХ століття до мистецьких дослідів початку ХХІ століття і дає змогу простежити, як змінювалися можливості творчої реалізації мисткинь, долалися перешкоди на шляху до професійного визнання та яким чином трансформувалось усвідомлення тілесного досвіду у їхній творчості. Книга включає тексти таких авторок як К. Яковленко, Т. Жмурко, Т. Кочубінська, Г. Глеба, О. Годенко, В. Шиллер, Л. Герман, К. Бадянова, Л. Аполлонова та ін. Дослідження розкриває особливості творчості низки знакових українських художниць, зокрема К. Білокур, О. Екстер, А. Звягінцевої, Ж. Кадирової, Л. Наконечної, А. Клейтман, В. Ралко, А. Рибачук, В. Трубіної, О. Чепелик, Т. Яблонської та інших.

Дослідницька платформа PinchukArtCentre також проводить публічні лекції та дискусії, зокрема лекція В. Шиллер «Сучасні українські художниці» [7] пропонує короткий огляд доробку українських художниць, які розпочали свою практику на початку 2000-х років та активно працюють сьогодні, в добу політичного мистецтва та нових медіа.

У праці «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – поч. ХХІ ст.» [86], виданій за підтримки УКФ, А. Ложкіна пов'язує у цілісний наратив історію розвитку вітчизняних образотворчих практик від зародження модернізму до наших днів, роблячи особливий акцент на явищах часів незалежності. Зокрема, у книзі розглядається творчість художниць різних періодів у загальному контексті українського мистецького процесу.

У статті «Тіло» Паризької комуни» [182] К. Яковленко акцентує увагу на мистецьких практиках художниць та кураторок, які входили до кола сквоту Паркомунa у 1990-х роках. Попри відсутність чітко окресленого феміністичного

спрямування у мистецтві сквоту, жінки-художниці у своїх практиках нерідко інтуїтивно порушували питання, пов'язані з фемінізмом, і їхню творчість можливо розглядати за допомогою феміністичної оптики.

Розробляючи тему мистецьких практик жінок, дослідниці звертаються до явища використання художницями рукодільних технік як засобу художньої мови. Художниця та мистецтвознавиця О. Луковська працює з художнім текстилем та досліджує його місце у творчих практиках сучасних митців. На її думку, зацікавлення дослідниками практикою вітчизняного художнього текстилю та взаємодія традицій та новацій залишаються недостатньо висвітленими [88]. Авторка зауважує важливість не лише підґрунтя традицій народного мистецтва, а й новаційних мистецьких процесів та зовнішніх впливів [88].

У статті «Новітні мистецькі проекти в арттекстилі України» [89] науковиця звертає увагу на особливості розвитку українського арттекстилю в контексті новітніх мистецьких проектів. Авторка відзначає, що митці та мисткині «шукають різних творчих підходів, експериментують із формою, структурою, фактурою, <...> авторські інтерпретації відбуваються через нове образотворення, використання різноманітних матеріалів, а також синтез прийомів та технік» [89]. Новітні тенденції, увійшовши в традиційне текстильне мистецтво, не тільки видозмінили його, а й зумовили нове сприйняття сучасної текстильної творчості [89].

Л. Буланова-Дувалко у статті «Художня практика рукоділля як простір творчої самореалізації жінок у дискурсі мистецтва» [23] розглядає декоративно-прикладне мистецтво, тобто рукоділля, як один із доступних способів творчої самореалізації жінок. Авторка звертає увагу на проблему знецінення власних здобутків самими мисткинями, дискримінації декоративно-прикладного мистецтва жінок у дискурсі «високого» мистецтва, традиційне прищеплення жінкам навичок нормативної фемінності через вправління у рукоділлі [23].

Крім цього, Л. Буланова-Дувалко аналізує роботи художниць, виконані із застосуванням рукодільних технік та розглядає питання рукоділля як мистецтва

за зачиненими дверима у статті «Ridicule»: Уроки труда от украинских художниц» [20], присвяченій виставці «Ridicule» (2015). Примітно, що за словами авторки, самі мисткині не ідентифікували себе як представниці феміністичного мистецтва, проте порушені ними теми, на думку дослідниці, тісно пов'язані з феміністською критикою мистецтва [20].

Тему рукодільних технік у мистецьких практиках художниць висвітлює Т. Злобіна у статті «"Textus": Архетипи та несподіванки сучасної феміністичної вишивки» [49] на прикладі кураторського проєкту О. Брюховецької «Textus. Вишивка, текстиль, фемінізм» у Центрі візуальної культури. Авторка аналізує представлені твори художниць та виділяє теми, з якими вони працюють: жіноча праця, материнство, краса, ідентичності чоловіків та жінок, війна, виховання, економічні процеси та ін.

О. Тарасенко звертається до теми вишивки як способу та мови мистецтва на прикладі аналізу творчості Г. Онікієнко. У статті «Сучасна українська вишивка: знак, образ та символ у мистецтві Ганни Онікієнко» (у співавторстві з Е. Бутенко) досліджуються витоки знаків, образів та символів в українській народній вишивці, відзначається роль специфічної образно-символічної художньої мови української вишивки в сучасному мистецькому просторі [144].

Сучасні реалії зобов'язують фокусуватися не лише на локальній, а й на мультикультурній перспективі, проте в україномовній мистецтвознавчій літературі недостатньо представлені переклади робіт іноземних авторів, які розробляють проблеми мистецтва жінок. Серед перекладної літератури, що вийшла друком в Україні – книга М. Абрамович «Пройти крізь стіни» [6], автобіографія однієї з найвпливовіших постатей у царині перформансу. Книга не лише відкриває особливості її перформативної практики, яка впродовж років випробовує межі фізичної та психологічної витривалості як мисткині, так і глядачів, а й надає ширші можливості до розуміння розвитку мистецтва та історії постсоціалістичних країн. Український переклад книги для широкого кола читачів «Неймовірні. П'ятнадцять жінок, які творили мистецтво та історію» [70] американської мистецтвознавиці Б. Квінн окреслює життєвий шлях та мистецькі

практики 15 жінок-художниць від XVII століття і дотепер, які довгий час перебували на периферії фокусу істориків мистецтва. Позбавлені належного визнання в андроцентричному наративі здобутки жінок-новаторок у сфері архітектури, промислового, графічного та цифрового дизайну від початку XX століття розглянуті у книзі Л. Селлерс «Жінки у дизайні» (український переклад; К., 2021) [134]. Розмірковуючи про те, чи має сенс дискусія про жінок у дизайні у час прагнення до гендерної нейтральності, авторка відзначає, що розуміння гендеру «як радше культурного конструкту, ніж біологічного чи природного факту» [134, с. 7] стає відправною точкою для осмислення впливу гендерної культури на різні сфери візуальної культури. На думку Л. Селлерс, надзвичайно бажаною (але непростю) метою є майбутнє без гендеру, у якому матимуть значення здобутки, а не стать митців [134, с. 7].

Таким чином, відчутний низький ступінь вивчення окреслених питань в українській науковій літературі. Брак публікацій, присвячених діяльності молодих художниць, зумовлений зокрема такими факторами, як загальне недостатнє наукове висвітлення актуального українського мистецтва, роботи молодих авторок створені протягом відносно короткого періоду і ще не встигли отримати належне осмислення, до того ж вони нерідко зачіпають «незручні», контрверсійні або табуйовані у суспільстві теми, які нечасто потрапляють у фокус уваги дослідників. Творчість молодих мисткинь фрагментовано висвітлюється у науково-популярних та онлайн публікаціях, водночас спостерігається позитивна динаміка росту інтересу до теми. Спираючись на основи, закладені українськими та іноземними дослідниками, подальше вивчення особливостей жіночих творчих практик дозволить скласти повнішу картину ролі молодих художниць в актуальному мистецтва Києва та перспектив його розвитку.

1.2 Творча діяльність жінок-художниць у світовій мистецькій практиці (історичний контекст)

1.2.1 До 1970-х років

Жінки-мисткині, незважаючи на свою діяльність та здобутки у мистецтві, довгі роки залишаються недостатньо репрезентованими у його історії. У вже згаданій статті «Why Have There Been No Great Women Artists?» (1972) [219] Л. Нохлін, розглядаючи причини низької видимості жінок-мисткинь, привертає увагу до таких факторів, як соціальна, економічна залежність, дискримінація у професійній спільноті, інтелектуальна та інституційна дискримінація. Тривалий час однією з основних перешкод для жінок у сфері мистецтва була проблема недоступності академічної художньої освіти для жінок. З розширенням кола можливостей та загальним покращенням становища жінок у суспільстві присутність художниць у мистецькому процесі ставала все помітнішою.

Протягом століть місце жінок у суспільстві, науці, культурі, мистецтві було більшою або меншою мірою обмежене регламентованими нормами, канонами, стереотипами, уявленнями, традиціями (жорсткими рамками). Історичні умови сприяли тому, що основна роль жінок визначалася веденням домашнього господарства, вихованням дітей тощо, а важкодоступність освіти – одного з найважливіших інструментів для самореалізації – створювала великі перепони на шляху до повноцінної творчої реалізації жінок. Лише деяким з них вдавалося вести помітну діяльність у тих сферах людського життя, які вважалися «чоловічими». Довгий час мистецтво (особливо так зване «високе мистецтво») репрезентувало андроцентричний погляд на світ митців-чоловіків. Традиційна історія мистецтв систематично замовчувала або ігнорувала участь жінок у мистецькому процесі. Комплекс соціальних, політичних чинників, перешкод, з якими стикалися не лише мисткині, а й жінки взагалі, стояли на шляху до їхньої успішної мистецької діяльності. Пригнічене соціальне, економічне становище, відсутність можливостей отримати повноцінну освіту, зокрема якісну художню підготовку, доступну чоловікам, змушували жінок займатися творчістю на

аматорському рівні або вдаватися до соціально прийнятних форм мистецтва, як-от декоративно-вжиткове або текстиль (які, однак, не сприймалися серйозно і вважалися «ремеслом»). Такий стан речей подекуди мав місце аж до кінця ХХ століття. Андроцентрична традиція мала і досі має величезний вплив на життя та діяльність жінок у різних сферах, розглядаючи жіночу суб'єктивність як маргінальну, відхилену від норми, у той час як чоловіча сприймається як загальнолюдська.

У розумуванні про еволюцію живопису, Пліній Старший згадував про першу жінку – художницю: бл. I століття н. е. було записано історію про коринфського гончаря на ім'я Бутадеc та його дочку Кору, що одного разу спостерегла тінь, яку відкидав на стіну її коханий [201, с. 25]. Дівчина обвела його силует на стіні, і з цього контуру її батько пізніше зробив глиняний портрет юнака. Сюжет про створення портрету Корою був доволі популярним у XVIII – XIX століттях, зокрема, його зобразили у своїх творах Жан-Батист Реньо, Жозеф-Бенуа Сюве, а також американська фотографиня Карен Кнорр [196]. Окрім Кори відомо (хоч і небагато) ще про кількох античних художниць (про деяких також згадував Пліній Старший), як-от Алкісфену, Тімарету, Анаксандру, Арістарет, Іаю, Олімпію, Каліпсо, Кірену [201].

Християнство зробило свої корективи у сприйнятті призначення і місця жінки в суспільстві і відповідно її ролі у сфері культури та мистецтва. На середньовічну концепцію природи жінки справило великий вплив трактування двох епізодів з біблійної історії – про створення людини і про гріхопадіння. Звинувачення жінки в тому, що вона була головною причиною первородного гріха, визначалося самою суттю середньовічного світогляду, в якому гріхопадіння осмислювалося як перемога тілесного, природного, чуттєвого (жіночого) над духовним, власне людським, тобто чоловічим. У християнській традиції співіснували два протилежні жіночі образи: винуватиця гріхопадіння Єва, яка уособлювала чуттєве, гріховне, диявольське, і Діва Марія, мати Сина Божого, божественне уособлення чистоти і мудрості. Справжній християнин мав любити в жінці те, що в ній є людського, і ненавидіти те, що є жіночого. Цю

дихотомію відмічає О. Денисюк: «...жіноча сутність не вичерпується лише материнством; у багатьох культурах жінка має також темне втілення – це спокусниця, воїтелька, володарка та інші. Українська традиційна культура за тисячі років свого існування по-особливому трансформувала ці сторони жіночності в образі Берегині» [43, с. 42]. Зокрема, М. Селівачов, досліджуючи народну орнаментику українців, зауважує, що «берегиня» – це пізня міфологема, що постає у мистецтвознавчій літературі з кінця 1960-х років, а образ «берегині» набуває розповсюдження з 1980-х років [133, с. 19].

Життя монахинь у Середні віки було присвячене вірі і закономірно вимагало відмову від усього мирського, тому при постригу вони отримували нові імена. Таким чином середньовічні художниці, які були монахинями, здебільшого залишилися анонімними. Основним винятком стали художниці-черниці, які керували монастирями, наприклад, були ігуменями чи настоятельками.

Жінки, які займалися ілюстрацією, відомі з X століття. Серед них – Енн, відома завдяки першим підписаним ілюстраціям в іспанському рукопису Апокаліпсису 970 р. [224, с. 17]; абатиса Хідта, німецька черниця XII століття; Гуда з Вестфалії, яка працювала над створенням рукопису святого Варфоломія XII століття, де вона намалювала ініціал «D», в який вмістила мініатюрний автопортрет, а також помістила невеликий підпис латиною (іл. 1.1.2.1.1). Кларіція, німецька художниця-монахиня XII століття, також оздобила рукопис мініатюрним автопортретом. Це примітні випадки, коли художниці не залишилися анонімними і не лише підписом, а й власним зображенням підкреслювали авторство своєї роботи.

Епоха Відродження відзначилася зверненням поглядів філософів до людини як особистості. Саме у добу Ренесансу з'явилися трактати К. де Пізан і Агріппи, які висловлювали думки про пригнічення особистості жінки суспільством, а М. де Гурне на релігійних засадах виступала за надання жінкам вільного доступу до освіти. У той час як в XV – XVI століття загальноприйнятою нормою художньої освіти стало вивчення людського тіла, зокрема чоловічої оголеної натури, для

жінок цей надзвичайно важливий компонент був недоступний, створюючи великі обмеження для мистецької діяльності.

Незважаючи на всі перешкоди і труднощі, з якими стикалися жінки в суспільстві епохи Відродження, деяким з них все ж вдалося стати помітними художницями. Вазарі згадує про дочку П. Учелло монахиню Антонію, яка працювала у XV століття, а також П. Неллі, яка розпочинала як мініатюристика, але згодом зайнялася розписом алтарів для свого ордену в XVI століття [224, с. 21].

Показово, що багато жінок-мисткинь отримували можливість навчатися і розвиватися професійно за умови покровительства чоловіка або батька, які не перешкоджали заняттям мистецтвом як додатковому джерелу прибутку. У XVI столітті, коли жінки почали серйозно займатися мистецькою діяльністю професійно, їхня освіта все ще замикалася в межах майстерень успішних художників-чоловіків або ж обмежувалася домашнім навчанням. Серед фламандських жінок-мисткинь XVI століття добре відомі мініатюристика Л. Теерлінк та портретистка К. ван Хемессен. Л. Теерлінк є яскравим прикладом жінки-художниці, яка домоглася успіху при королівському дворі, де панувала влада чоловіків. Освітою мисткині, як і у випадку К. ван Хемессен, займався батько. Оселившись з чоловіком в Англії, Л. Теерлінк була найнята королем Генріхом VIII і зайняла провідне місце у сфері портретної мініатюри. Хоча художниця зрідка підписувала свої твори, до її документально підтверджених робіт включають картини, подаровані королю.

У 1548 р. К. ван Хемессен, а в 1558 р. італійська художниця С. Ангіссола [224, с. 13] поставили свої підписи на автопортретах, таким чином заявивши про себе як про мисткинь нарівні з чоловіками-митцями. Обидві художниці здобули визнання за життя. На той час живопис і рисунок, так само як і музика, вважалися необхідними уміннями для молодих шляхетних дівчат, якими вони мусили володіти достатньо, аби розважати чоловіка та гостей, але не вважалися серйозним заняттям поза домашнім середовищем. Попри це, батько С. Ангіссоли заохочував доньок займатися мистецтвом професійно, і завдяки шляхетному

походженню С. Ангїссола мала змогу навчатися у Б. Кампі та Б. Гатті, припускається, що вона навчалася і в Мікеланджело [213].

Італійська художниця Л. Фонтана, донька відомого художника П. Фонтана, до заміжжя активно займалася живописом і стала однією з перших жінок, яка зображувала оголене жіноче тіло – єдину оголену натуру, доступну на той час жінці. Інша італійка Ф. Галіція, дочка мініатюриста та художника-портретиста, була однією з перших жінок, що працювали у жанрі натюрморту, який був найдоступнішим для жінки в тогочасному суспільстві. У Фландрії та Нідерландах натюрморт був поважним жанром; у XVII столітті в ньому працювали М. Хаверман, К. Петерс, А. Елізабет, М. Веріс, М. ван Остервейк та ін., а Р. Рюйш здобула міжнародне визнання. У Франції низка художниць не лише активно займалися мистецтвом натюрморту, а й були прийняті до Королівської Академії, серед них К. Дюшемен, Ж. та М. Булонь, К. Перро. Проте ставлення до жінок в художніх академіях було суперечливим: з одного боку, деяких художниць приймали у члени академій, з іншого ж – здобуття цього номінального статусу не означало можливість користування його привілеями, доступними чоловікам, зокрема жінки не допускалися до лекцій або викладання.

А. Джентилескі стала однією із найуспішніших художниць свого покоління, що прийшло на зміну Караваджо у XVII столітті. Як і в багатьох інших мисткинь, її батько теж був художником і навчав її живопису. У юному віці А. Джентилескі не unikнула насилля, від якого жінки не були захищені: її зґвалтував запрошений батьком викладач перспективи. Дівчина змушена була пройти через принизливі випробування і допити в суді, адже за законом її учитель вчинив злочин проти батькової власності, якою вважалася незайманість дочки. Цьому епізоду біографії критики та мистецтвознавці часто приділяють багато уваги (наприклад, через цю призму часто аналізується полотно «Юдіт, що вбиває Олоферна») (іл. 1.1.2.1.2), про що зауважує в своїй статті «Суд над Артемізією Джентілескі: зґвалтування як історія» Е. Коен, адже постать художниці продовжують визначати через її сексуальність: як жертву, бунтарку проти патріархальної системи або стереотипну жінку-вамп [198]. Через зіпсовану репутацію

художниці довелося переїхати до Флоренції, де завдяки своїй манері письма у стилі Караваджо їй вдалося домогтися прихильності Медічі. У подальшому мисткиня вела нетипово незалежне життя, сама забезпечувала себе і дітей (її дочка також стала художницею). А. Джентилескі була однією з перших художниць, котрим замовили розпис вілли Буонаротті, для якої вона виконувала зображення оголеної жіночої натури. Слід зазначити, що сама будучи жінкою, художниця мала змогу зображувати жіноче тіло набагато грамотніше за чоловіків-художників, які зрідка користалися послугами натурниць. Вона також була першою жінкою, яка стала членкинею Академії у Флоренції [70].

Історія мистецтва залишає поза увагою імена багатьох гідних жінок-мисткинь через те, що їхні картини здебільшого помилково приписувалися авторству чоловіків. Часті помилки атрибуції творів жінок, хоча й не обмежувалися виключно жіночим мистецтвом, сприяли формуванню враження, ніби жінки створювали менше, до того ж, деякі художниці страждали від приписування їм робіт «нижчої якості». Наприклад, Ю. Лейстер, одна з найвідоміших нідерландських художниць XVII століття майже не згадувалася в історії мистецтва, незважаючи на визнання сучасників. Це забуття тривало до 1893 р., коли К. Хофстеде де Грот виявив її монограму на полотні «Щаслива пара» (1630), яке він продав до Лувру як роботу авторства Ф. Халса [195, с. 26]. Ю. Лейстер писала портрети та натюрморти, була новаторкою у жанровому живописі, зображувала сцени з домашнього життя жінок. У 1633 р. вона долучилася до гарлемської Гільдії Святого Луки і стала другою жінкою-художницею за всю історію Гільдії. Цікаво, що замість підпису Ю. Лейстер використовувала монограму JL, можливо, усвідомлюючи, що сучасний їй ринок не був дружнім до жінок-художниць. Показово, що після одруження вона покинула творчу діяльність, адже переїзд та догляд за п'ятьма дітьми не залишали їй часу для живопису [70].

Сучасники сумнівалися у майстерності італійської художниці Е. Сірані, адже вона працювала у дуже швидкому темпі, і у відповідь вона влаштувала у студії виставку незавершених робіт та запросила на огляд колег-художників і

громаду; картини Е. Сірані заслужили схвалення сучасників, у тому числі королівських колекціонерів. У часи, коли жінкам було відмовлено у доступі до освіти, художниця відкрила власну школу для дівчат. Після її раптової смерті, рідне місто на похороні вшанувало художницю великими почестями [195, с. 104].

М. Хаверман спочатку навчалася мистецтву натюрморту в Я. ван Хейсума. У Парижі в 1722 р. художниця, яка вже успішно продавала свої полотна, була прийнята до Королівської академії живопису, ставши другою в історії жінкою-членом академії. Однак пізніше її виключили з навчального закладу, оскільки запідозрили, що її робота була написана учителем Я. ван Хейсумом. Цей випадок не є рідкісним або неординарним: суспільство радше готове було повірити, що жінка не здатна самостійно створювати якісні твори мистецтва, аніж допустити, що вона здатна навчатися й творити нарівні з чоловіками [229].

У XVII столітті відома низка художниць, які використовували техніку пастелі. Успішна венеційська портретистка Р. Карр'єра розпочинала свою творчу діяльність з допомоги матері у виробництві мережива, а також розписуючи табакерки та створюючи мініатюри [224, с. 17]. Проте відомою вона стала завдяки тому, що популяризувала пастель як техніку для «серйозних» портретів. Проте, коли стиль рококо вийшов з моди, затребуваність її робіт впала, а статус майстра пастелі перейшов до М. К. де ла Тура, який свого часу зазнав впливу Р. Карр'єри. Незважаючи на поступове забуття, вона також справила значний вплив на наступні покоління жінок-художниць, зокрема А. Лабіль-Жийяр, Е. Віже-Лебрен, К. Рід, авторству якої належить портрет королеви Шарлотти з немовлям Принцом Уельським, що говорить про успіх художниці у вищих колах [220].

Як бачимо, значне число художниць до XIX століття були доньками художників або ж навчалися у родичів і чоловіків. Через брак доступу до уроків рисунку з натури, які були необхідною умовою для якісного зображення масштабних багатофігурних сцен, їм здебільшого доводилося обмежуватися жанрами портрету і натюрморту, залишаючи більш «престижні» жанри

художникам-чоловікам, які мали змогу вільно навчатися і розвивати професійні навички.

Просвітництво принесло суспільно-політичні зрушення та нові ідеї: Французька революція зробила внесок у розуміння засад рівноправ'я – виник рух, спрямований на захист політичних прав жінок, який стрімко поширився в інших країнах. Біля його витоків стояла О. де Гуж, перу якої належить «Декларація прав жінки і громадянки», а М. Уоллстонкрафт виступала за рівні права та можливості для жінок, спираючись на вчення Дж. Локка. Відбувалася переоцінка гендерної проблематики; чуттєвість вже не вважалася перешкодою для здатності мислити, а отже, почали розглядатися питання про можливості розвитку інтелектуальних здібностей жінок. У цей час в історичному жанрі, який займав високий щабель в жанровій ієрархії, домінували художники-чоловіки. Натомість серед художниць найпоширенішим жанром залишався портрет, а також так званий сентиментальний жанр (в якому, однак, жінки не володіли монополією): інтимні жанрові домашні або драматичні сцени часто з моралізаторським характером. Проте деякі художниці все ж вступали на «чоловічу територію» і писали історичні або алегоричні сюжети.

Серед художниць, що працювали в історичному жанрі, була французенка П. Озу, а також іспанка Є. Брокманн (її родичем був відомий поет Дж. Кітс, а її дядько, художник і викладач, активно підтримував Є. Брокманн у здобутті освіти). Мисткині було лише 22 роки, коли вона отримала свою першу нагороду на конкурсі красних мистецтв, і з того часу художниця стала відомою завдяки своїм складним композиціям з високою деталізацією [203]. Ж. Л. Давид відіграв значну роль учителя для жінок-художниць на початку ХІХ століття, коли реформи, що розпочалися після революції, надали жінкам можливість участі у Салоні: число художниць, які брали участь у виставках, помітно зросло. Ж. Л. Давид заохочував учениць писати не лише портрети (серед них варті уваги портрети чорношкірих моделей авторства А. Л. Жироде де Русі-Тріозон та М. Г. Бенуа), а й «престижні» історичні сюжети. Нерідко роботи учениць Ж. Л. Давіда помилково приписувалися учителю. Зокрема, жертвами помилкової атрибуції

стали роботи художниць К. М. Шарпантьє, С. Девін-Мірво та А. Лабіль- Жийяр (які піддалися реатрибуції аж у другій половині ХХ століття) [195, с. 30].

Французьку художницю А. Лабіль-Жийяр у 1783 р. прийняли до Королівської академії живопису (того ж року, що й Е. Віже-Лебрен). Художниця перейшла від мініатюр до великоформатних портретів, від пастелі до олійного живопису, регулярно виставляла свої полотна. Однак, вона неодноразово стикалася з чутками, ніби авторство її творів належить її вчителю Ф. А. Венсану, незважаючи на те, що вона працювала над портретами відомих людей у їх присутності, і свідків її роботи було достатньо. З'явилися навіть образливі памфлети, у яких мисткиню звинувачували у сексуальному зв'язку з її наставником. На той час для жінок, а тим більше мисткинь, близькість з чоловіком тонко межувала з положенням блудниці в очах громадськості. Таке ставлення призводило до того, що багато хто з і без того невеликої кількості жінок-художниць підписувалися чоловічим ім'ям, аби уникнути скандалів і звинувачень. Але А. Лабіль-Жийяр пішла у «контрнаступ» і протягом 1782-1783 років написала серію портретів відомих чоловіків-академіків, намагаючись убезпечити свою позицію як професіоналки. Такий же мудрий хід допоміг художниці і в небезпечні часи Великої французької революції [70, с. 46].

З подібною проблемою свого часу зіткнулася французька художниця М. Д. Вільє (Лемуар). Цілком імовірно, що вона зацікавилася живописом завдяки сестрі М. В. і кузині Ж. Е. Шоде, які також були художницями. Після смерті художниці її ім'я було надовго забуте, і деякі роботи певний час приписували її вчителям А. Л. Жироді-Тріозону і Ж. Л. Давиду [70, с. 66]. Пастелі А. Ж. Грез, французької художниці-портретистки, також нерідко приписувалися її батьку і вчителю [211].

Однією з найуспішніших портретисток стала французька художниця Е. Віже-Лебрен. Саме батько, пастеліст і член гільдії художників Академії де Сент-Люк, надав дочці доступ до своєї студії, а мати заохочувала її творчі спрямування. Е. Віже-Лебрен неодноразово писала автопортрети, які зображали її як професіоналку за роботою або ж як матір з маленькою донькою, а також

портрети представників тогочасної еліти. Художниця виставляла свої полотна в Салоні і домоглася значної популярності; про це свідчить також той факт, що вона написала портрет Марії-Антуанетти.

Не менш успішною портретисткою була швейцарська мисткиня А. Кауфман, яка, однак, ідентифікувала себе перш за все як художницю історичного жанру, що було сміливо для жінки-художниці у XVIII століття. Разом з батьком вона подорожувала до Італії та Франції, навчалася та займалася живописом. Твори А. Кауфман тиражувалися граверами і таким чином популяризувалися в Європі. Професійне життя А. Кауфман було надзвичайно насиченим: вона була обрана до Академії образотворчих мистецтв у Флоренції та Академії Св. Климента у Болоньї, Академії Святого Луки в Римі, також стала однією з двох жінок-засновниць (разом з М. Мозер) Королівської академії мистецтв у Лондоні. А. Кауфман, як і багато інших жінок у мистецтві, не уникнула негативної уваги до свого особистого і професійного життя через свої дружні стосунки з Дж. Рейнолдсом. Художниця вдруге одружилася вже після того, як її репутація зміцнилася, і зберегла своє дівоче прізвище у професійних цілях, підписуючи картини «Ангеліка Кауфман рінх», що було рідкістю для жінок того часу [190].

Як зазначалося, жінки-художниці нечасто вдавалися до тем, де домінували чоловіки. Е. Томпсон (леді Батлер) стала справжнім винятком свого часу, адже спеціалізувалася на зображенні сцен британських військових кампаній і битв, зокрема Східної війни та битви при Ватерлоо. Смілива і енергійна манера письма художниці змусила багатьох знавців утриматися від критики мистецтва жінок і змінити свою думку, зокрема Дж. Раскін схвально відгукувався про роботу леді Батлер [224, с. 54]. Французька художниця і скульпторка Р. Бонер, з якою нерідко порівнювали Е. Томпсон, кидала виклик патріархальним нормам ще й іншим способом: вона прославилася не лише надзвичайною майстерністю в анімалістичному жанрі, а й тим, що писала етюди у традиційно «чоловічих» громадських місцях, вдягнена в чоловічий костюм, на що навіть отримала дозвіл поліції (подібно до Жорж Санд).

У. Чедвік відзначає тенденцію протягом усієї історії західного мистецтва екзотизувати художниць як виняток, і потім використовувати їхній унікальний статус як зброю, аби підірвати вагу їхніх досягнень. На її думку, коли ставлення до раси, етнічної приналежності, сексуальної орієнтації, а також гендеру беруть участь у формуванні зв'язків художниці з дискурсами та інституціями мистецтва, її ситуація стає ще складнішою, як у випадку Е. Льюїс [195, с. 35] – американської скульпторки, яка більшу частину своєї кар'єри працювала у Римі. Вона народилася вільною у 1844 р. в Нью-Йорку і була першою жінкою змішаного афро-американського та корінного американського походження, яка здобула міжнародний успіх. Свої твори неокласичного стилю вона присвячувала проблемам темношкірого населення та корінних народів Америки. Це дійсно унікальний випадок, коли жінка змішаної раси з небагатої сім'ї, що зростала сиротою в умовах Громадянської війни та руху за скасування рабства і навіть не мала можливості закінчити навчання у школі, не лише наважилася спробувати здобути професію скульпторки, а й домоглася визнання. Її скульптура «Смерть Клеопатри» (1876) (іл. 1.1.2.1.3), виставлена на Всесвітній виставці у 1876 р., стала справжньою сенсацією. Зважаючи на колір своєї шкіри, Е. Льюїс мусила з обережністю обирати стилістичні прийоми, оскільки біла аудиторія часто була схильна сприймати її скульптури як автопортрет. Аби уникнути такого асоціювання, мисткиня зазвичай надавала жіночим образам європейських рис. Через обмеження, які накладало на неї тогочасні суспільні норми, Е. Льюїс доводилося шукати компроміс між власною ідентичністю та художньою, соціальною і національною ідентичністю, що мало значний вплив на її мистецтво.

В умовах, коли інституційні перепони стояли на заваді професійній діяльності художниць, декоративно-прикладне мистецтво було одним з небагатьох способів вільної творчої самореалізації жінок. Дуже довгий час різні рукодільні техніки, що здавна усвідомлювалися «жіночими», як-от вишивка, в'язання тощо, залишалися на периферії мистецького процесу як «другосортне» мистецтво у порівнянні з «високим» мистецтвом, що традиційно було

«чоловічим». Рукоділля нерідко приписували фемінність ще й у зв'язку з особливостями матеріалів та рутинністю техніки виконання. Важливим етапом для розвитку мистецтва жінок став рух суфражизму, що зародився в Англії наприкінці XIX століття. Суфражистки послуговувалися рукоділлям для вираження політичних ідей та вимог: вони створювали великі текстильні банери і транспаранти, прикрашали одяг вишитою символікою тощо. Окрім виборчих прав суфражистки добивалися однакових з чоловіками прав на власність, вищу освіту, професійну зайнятість.

Наприкінці XVIII століття рукоділля робить перші спроби вийти за межі хобі або утилітарного заняття і з'являється у галерейному просторі: наприклад, на лондонській виставці М. Лінвуд були представлені її копії живописних полотен старих майстрів, виконані у техніці камвольної вишивки [215]. У XIX століття рукоділля стало простором для самовираження жінок, яким суспільство не давало змоги висловлюватись в інших сферах. Так, А. Ріхтер використовувала вишивку як спосіб комунікації, який складно вписати у рамки просто декоративно-прикладного мистецтва. До 1893 р., коли А. Ріхтер потрапила до психіатричної лікарні в Гейдельберзі, вона працювала швачкою. Життя в тогочасних німецьких лікарнях було суворо регламентоване: у той час як пацієнти-чоловіки працювали надворі або в майстернях, пацієнти-жінки мали займатися прибиранням, шиттям, в'язанням та пранням. А. Ріхтер по-своєму використала ці умови: вона створила своєрідний щоденник – жакет (іл. 1.1.2.1.4) з вишитими на ньому записами, які вважаються автобіографічними [221].

Англійсько-шотландська мисткиня М. Макдональд Макінтош, яка співпрацювала зі своєю сестрою та чоловіком, відома не лише своїми аквареллю, вітражами та книжковою ілюстрацією, а й успішною роботою у сфері текстильного дизайну. М. Макдональд Макінтош стала провідною жінкою-художницею модерну у Великій Британії, активно виставляла свої роботи на континенті. Важливо також відзначити британський рух «Мистецтва та ремесла», який ґрунтувався на ідеях відродження ремесел. Продовжувачкою ідей засновника руху В. Морріса стала його дочка М. Морріс. О Лагутенко

зауважує, що видатні досягнення М. Морріс були здебільшого забуті до кінця ХХ століття, і це «...можна назвати типовим применшенням цінності жіночої роботи як недостатньо важливої для дослідження» [79, с. 118].

З винайденням фотографії жінки також зацікавилися новим медіумом і почали використовувати його можливості. Так, англійка А. Аткинс вважається першою жінкою-фотографинею і авторкою першої фотокниги, у якій вона збрала колекцію ботанічних зразків [202]; американка Еліс Остін у власній домашній студії проявляла знімки, що зображали жінок, Нью-Йоркських іммігрантів та природу й архітектуру, задокументовані під час подорожей. Мисткиня не боялась переступати через обмеження й рамки оточення і вела незалежне життя, що не відповідало тогочасним правилам жіночої поведінки, зокрема її стосунки з Г. Тейт викликали багато питань у вікторіанського суспільства [187].

Хвиля фемінізму 1840-х років дозволила жінкам отримати доступ до освіти у новостворених коледжах та університетах, а також у жіночих коледжах, таких як Вассар, Сміт, Велслі та ін. Американсько-французька художниця, одна з визначних представниць імпресіонізму поряд з М. Бракемон та Б. Морізо, М. Кассат зображувала новий образ жінки ХІХ століття з жіночої точки зору. Як і її колеги Е. Дей Хейл, Е. Коффін, Е. Нурс та С. Бо, М. Кассат була успішною, освіченою незаміжньою художницею, яка уособлювала «нову жінку». Незважаючи на те, що М. Кассат у своїй творчості прямо не виголошувала політичних заяв, вона зображувала своїх героїнь з гідністю та показувала їхнє змістовне внутрішнє життя. Часто темою її полотен були стосунки матері з дітьми, зображені з теплотою і тонким чуттям. Профеміністичні погляди не заважали художниці у спілкуванні з чоловіками, зокрема художниками: вона довгі роки співпрацювала з Е. Дега, який познайомив її з технікою пастелі.

Варто звернути увагу на те, як деяким жінкам вдавалося перейти від ролі об'єкта до суб'єкта: жінки, які спершу працювали моделями, як-от Б. Морізо або С. Валадон, згодом самі стали художницями, а отже, вирішили стати суб'єктами мистецтва [119, с. 183]. Б. Морізо стала однією із впливових представниць

французької школи імпресіоністів і працювала нарівні з чоловіками-художниками. Роботи Б. Морізо завоювали повагу та похвалу колег, але за життя вона так і не домоглася великого міжнародного визнання. С. Валадон стала першою жінкою-художницею, прийнятою до французького Société Nationale des Beaux-Arts. Мисткиня мала досвід роботи офіціантки, няні, артистки цирку та натурниці, згодом перейшовши від пасивної ролі моделі до власної творчої практики. Не маючи можливості відвідувати уроки мистецтва, С. Валадон перебирала досвід художників, які оточували її, зокрема в Е. Дега. Зображення жіночої оголеної натури, в якому традиційно домінували чоловіки, став важливою темою творчості художниці. П. Метьюз відзначає, що аутсайдерський статус жінки з робочого класу вплинув на творчість мисткині та її сприйняття, а також зумовив її переосмислення символістської концепції «жінки як природи», яка зазнала впливу ідеології гендеру [217].

Німецька мисткиня Е. фон Фрейтаг-Лорінгховен, або Баронеса, як її називали, сміливо перетинала межі загальноприйнятих норм жіночності і сексуальності. Вона перейняла ідею «нової жінки», популяризованої в кінці XIX століття, стверджуючи свою інтелектуальну, художню та сексуальну самодостатність. Долучившись до дадаїстського руху, разом з М. Дюшаном вона стала першовідкривачкою редімейд (іл. 1.1.2.1.5.), а також займалася написанням авангардної поезії та ексцентричними акціями, які можна вважати перформансами; певною мірою її мистецтво є феміністичним прочитанням Дада і концептуального мистецтва [225]. Баронеса була протофеміністкою, яка критикувала норми патріархального суспільства і не боялася новаторства, проте не могла вирватися з тіні колег-чоловіків.

У XX столітті в культурі й мистецтві постає безліч суперечностей, багато що деформується, втрачає своє первинне значення, отримує нові, не притаманні риси і смисли. Нова епоха характеризувала не лише культуру загалом, а й усі її складники, зокрема мистецтво. Митці і мисткині намагалися переосмислити і відтворити хаотичну реальність у своїй творчості, з чого випливав пошук нових засобів, форм, а також сміливі експерименти. Тепер мистецтво через усю свою

різноманітність видів, жанрів і форм, прагнуло показати, що у реальному світі існує не лише прекрасне, а й потворне, огидне, не лише порядок, а й хаос. Дві світові війни принесли не лише руйнацію, а й переосмислення існуючого стану речей. На цій хвилі виникла велика кількість нових мистецьких напрямів і течій.

У середині ХХ століття акценти у поглядах на роль жінок переходять із політико-правової площини в культурну. Так, американська антропологиня М. Мід, авторка «Стать і темперамент у трьох примітивних суспільствах», переконана, що чоловічі та жіночі індивіди стають чоловіками й жінками саме відповідно до приписів своїх культур [100], а С. де Бовуар, авторка відомої праці «Друга стать», теоретично підсумувала цілий етап у розвитку феміністичної ідеології й жіночого руху. С. де Бовуар розглядає усі етапи розвитку й становлення жінки, великою проблемою є «жіноче виховання», адже з раннього віку сім'я, школа тощо виховують дитину згідно з уявленнями про окремий для кожної статі поведінковий стереотип: жінкою не народжуються, жінкою стають [18].

У цей час постала велика кількість жінок-мисткинь, які активно використовували нові можливості для творчого і професійного розвитку. «Універсальні» теми, до яких зверталися жінки в силу специфіки власного досвіду, хоча і подібні, проте відрізняються інтерпретацією в кожному конкретному випадку. Фокус художниць на тому, що прийнято вважати жіночим досвідом, завдяки власному вибору чи соціальним чинникам, може відігравати більшу або меншу роль у творчій діяльності жінки-мисткині залежно від обставин. Руйнування традиційних зв'язків і відмова від освячених часом практик певною мірою розширювали можливості жінок у сфері мистецтва. На відміну від своїх попередниць, як зауважує Л. Нохлін, багато художниць, як-от С. Валадон, П. Модерзон-Беккер, К. Колльвіц, Л. Невельсон, походили із нехудожнього середовища [219, с. 26].

Жінки, що присвячували себе мистецтву, зрідка мали змогу віднайти баланс між творчою діяльністю і виконанням функцій, які на них покладало суспільство, зокрема материнством. Часто їм доводилося робити вибір між творчістю і

сім'єю. П. Модерзон-Беккер, німецька художниця і одна з найпомітніших представниць раннього експресіонізму (народилася у 1876 р., її батько походив з м. Одеса), уникала зображення конвенційної краси і прийнятих стандартів жіночності; її жіночі образи щирі і відверті. П. Модерзон-Беккер часто зверталася до теми материнства, зокрема зобразила себе вагітною в автопортреті на 6-у річницю шлюбу (1906) (іл. 1.1.2.1.6). Вона відома як мисткиня, котра не лише зображувала оголених жінок, а й одна з перших писала оголені автопортрети. До П. Модерзон-Беккер відомо лише, що А. Джентілескі використала власне тіло як модель для зображення героїні Старого Заповіту у картині «Сусанна і старці» (іл. 1.1.2.1.7), проте П. Модерзон-Беккер свідомо не ховалася за біблійними образами, вона є і авторкою, і натурщицею, і об'єктом, і суб'єктом свого зображення [70].

Інша художниця і скульпторка К. Колльвіц, майже сучасниця і землячка П. Модерзон-Беккер, також працювала над темами, пов'язаними з жіночим досвідом, проте незважаючи на територіальну і часову близькість, творчий підхід та інтерпретація мисткинь різко відрізняється. У творчості К. Колльвіц важливе місце займав досвід жінки робочого класу, зокрема такі питання, як бідність, жахи війни, материнство і страх втрати дитини (син художниці загинув під час Першої світової війни у юному віці). Жіноче тіло в роботах К. Колльвіц позбавлене еротизму й ідеалізації, воно переносить усі незгоди і випробування, які обрушує на нього життя (іл. 1.1.2.1.8). Її графічним серіям «Ткачі» (1893–1898), «Війна» (1922–1923), «Смерть» (1922) притаманні реалізм і надзвичайна експресивність.

Американська скульпторка українського походження Л. Невельсон (нар. у 1899 р. у Київській обл.) своєю творчістю кидала виклик стереотипу про скульптора-чоловіка. Вона сміливо експериментувала зі скульптурою, живописом, техніками друку; у своїх монументальних інсталяціях мисткиня використовувала дерев'яні предмети, які збирала на міських звалищах (іл. 1.1.2.1.9), а також використовувала пластик, скло, алюміній. Л. Невельсон справила значний вплив на наступні покоління жінок, які прагнули

переосмислити і переозначити фемінність у мистецтві. Крім того, її скульптури передували розквіту інсталяції у 1960-1970-х роках, адже авторка створювала свої експозиції таким чином, що об'єкти могли функціонувати і як самодостатні твори, і як інтегральні елементи.

Мисткині активно експериментували з візуальною мовою та техніками. Дж. Собель (Леховська), американська художниця українсько-єврейського походження, стала винахідницею техніки дріпінгу, широко застосованої Дж. Поллоком. Розпочавши творчу діяльність відносно пізно, вже маючи велику сім'ю у віці 45 років, вона спершу використовувала мотиви українського народного мистецтва, а згодом звернулася експериментів з автоматичними техніками живопису.

Дж. О'Кіф активно експериментувала з абстракцією у пошуках власної візуальної мови. До середини 1920-х років вона здобула визнання завдяки своїм зображенням нью-йоркських хмарочосів – символу модерної Америки, та специфічним зображенням квітів, в обрисах яких вгадувався характер жіночої тілесності. Фотограф А. Стігліц (згодом – чоловік мисткині) дотримувався переконання, що американське мистецтво може співвідноситись з європейським, а жінки здатні творити мистецтво нарівні з чоловіками. Однак примітно, що він ототожнював творчу і сексуальну енергію, а творчість Дж. О'Кіф визначав через гендерний аспект, вважаючи її образи візуальним маніфестом сексуально звільненої жінки [194].

Світову славу здобула мексиканська художниця Ф. Кало завдяки автопортретам, у яких вона відкрито і сміливо розкривала універсальні теми через особистий досвід як жінки. Важливе місце в живописі Ф. Кало посіла тема ідентичності (походження художниці поєднувало дві сторони: колоніальну європейську та корінну мексиканську); під впливом свого колеги і згодом чоловіка Д. Рівери художниця глибше зацікавилася політичними та ідеологічними питаннями, а також народною культурою Мексики, що відобразилося не лише в живописі, а й в образі самої мисткині, який згодом став своєрідним «брендом» у масовій культурі. Ф. Кало не боялася звертатися до

питань гендеру і сексуальності, особистого жіночого досвіду у своїх роботах: вагітність, викидень, менструація, грудне вигодовування та ін. були частими темами її полотен. З одного боку художниця була вільною у проявах своєї сексуальності, відкрито кидала виклик патріархальним нормам, а з іншого нерідко приміряла на себе традиційний образ мексиканської дружини і не боялася традиційної фемінності. І творчість, і сам стиль життя Ф. Кало сприяли тому, що починаючи з 1970-х років вона стала феміністичною іконою у масовій культурі.

Отже, протягом усієї історії розвитку мистецтва жінки-художниці працювали у сфері мистецтва, стикаючись з численними перешкодами, які обмежували їхню творчу і професійну свободу (і відповідно, репрезентацію в історії мистецтва). Довгий час відсутній доступ до художньої (і не тільки) освіти, тиск соціальних та політичних факторів не сприяв вільному і гармонійному поступу мистецтва жінок. Водночас низка жінок, всупереч усім перешкодам, знаходили способи розвиватися як мисткині і досягати успіху у сфері, де продовжували домінувати чоловіки. Ситуація поліпшувалася відповідно до соціально-політичних зрушень, які поступово відкривали для жінок ширше поле можливостей. Уже з XVII століття кількість відомих художниць почала невпинно зростати, хоча в загальному відношенні відсоток жінок все ж лишався невеликим. Примітно, що багато хто з художниць демонстрували значні успіхи в дуже молодому віці, проте лише частина з них мали змогу розвивати свій талант у подальшому і здобути визнання.

1.2.2 До початку XXI століття

Кінець 1960-х – 1970-і роки стали часом справжнього розквіту мистецьких практик, в яких жіночому досвіду свідомо віддавалася провідна роль. Художниці у Західній Європі та Америці, натхненні активізацією феміністичного руху у цей час, звернулися до власного досвіду і досвіду інших жінок, аби усвідомити наявні проблеми і нарешті відкрито проговорити їх, зокрема за допомогою мови мистецтва.

Якщо у середині XIX – початку XX століття феміністки вимагали рівних прав, доступу жінок до праці й освіти, високу зарплату і професійну самореалізацію і нерідко проголошували, що між статями немає жодних значних відмінностей, які б могли виправдати нерівність, то в 1960-1970-х роках вони виступали за необхідність визнати самотійність особистості жінки. Фемінізм розвивався як інтернаціональний рух з врахуванням локальної специфіки. У цей час жіноча проблематика стала предметом наукового інтересу. У 1969 р. учена з Корнельського університету Ш. Тобіас запропонувала узагальнюючу назву для спецкурсів з вивчення жіночої проблематики – Female Studies. Студії з цієї теми набули потенціалу: відбувалося певне відновлення історичної правди, яке дозволило (заново) відкрити багато жіночих імен, що були несправедливо забуті або викреслені з офіційної історіографії, піднімалися питання їх репрезентації в історії мистецтва. Зокрема, саме в цей час побачила світ вже згадані публікації Л. Нохлін, а також Е. Сазерленд Гарріс, Г. Поллок, Л. Ліппард, М. Гарард та інших.

Довгий час західна культура визначала простір існування за гендерною ознакою як громадський (чоловічий) і приватний, побутовий (жіночий). З початку 1970-х науковиці та мисткині-феміністки досліджували, як гендерна ідентичність пов'язана з таким розподілом простору, зокрема піднімали питання виключення жінок з експозиційного та інституційного середовища, в якому превалювали чоловіки, а також створювали власний простір, відкритий до жінок-художниць. Саме тоді у США пройшла вже згадана масштабна виставка «Women Artists: 1550 – 1950», присвячена мистецтву жінок.

У цей період з різними медіумами працювало багато мисткинь, зокрема Ф. Вудмен, С. Оргел, Ф. Жаніко, М. Пільц, Б. Юргенсен, Л. Паренте, А. Мендьета, А. Пайпер, Е.Феррер, С. Шерман, Валі Експорт, Орлан, Е.Партум, Манон, Р. Бертьльманн, П. Слінгер, М. Рослер та багато інших. Художниці нерідко використовували власне тіло як засіб виразності. Прикладом може слугувати перформанс Манон «The Artist is Present» (1977), який вона виконала за допомогою 16 своїх «двійників». Множення образу художниці може

розглядатися як його деконструкція, яка нашоує на сумніви щодо культу геніальності та унікальності митця чи мисткині. Іншим прикладом є серія фотографій Манон під назвою «La dame au crâne rasé» (1977-1978) (іл. 1.1.2.2.1), створена у колаборації з архітектором Т. Вюртом. У центрі уваги цієї серії художниця непомітно вписала саму себе в міське архітектурне середовище. Активне використання власного тіла для створення різних образів та симулякрів присутнє в роботах низки художниць другої половини 1970-х років – від С. Шерман до Х. Вілке та Л. Гершман [208].

Австрійська художниця Б. Юргенсен часто використовувала власне тіло для критики соціальних і культурних механізмів, що відповідальні за існуюче становище жінки. Іронічний підхід дозволив художниці створювати роботи, далекі від прямолінійності, що притаманна деяким творам феміністичного мистецтва. У низці робіт, присвячених жіночим черевикам, мисткиня дослідила фетишизм, що торкається уявлень про стереотипну жіночність в її найвищому прояві («Muskelschuh» (1976) (іл. 1.1.2.2.2) буквально зображує модний жіночий черевичок, що повністю складається з людських м'язів).

У 1974 р. в роботі «Change» польська художниця Е. Партум звернулася до проблеми екзистенціальної самоідентифікації жінки-художниці, використовуючи власне тіло як полотно. Під час перформансу гример штучно «зістарював» половину обличчя мисткині, додаючи до її шкіри «непривабливі» зморшки. Під час свого перформансу «Change. My Problem Is a Problem of a Woman» (1979) вона лежала голою серед глядачів, а гример «зістарював» половину її тіла, роблячи його естетично непривабливим в усталеному уявленні про красу (іл. 1.1.2.2.3). Таким чином художниця критикувала вироблений андроцентричною культурою стереотип, через який цінність жінки розглядалася насамперед через привабливість її тіла і зовнішність. Художниця оголосила, що сама є твором мистецтва, оскільки під час «Change» її тіло стало елементом феміністського дискурсу [204]. Шукаючи нові засоби виразності, художниця вдавалася до дослідження мови людини, її фонетичного аспекту знову ж таки через власне тіло (цикл «Poems by Ewa», 1970-і роки). Відомою роботою, в якій

художниця використала власне тіло, є «Self-Identification» (1980), яка включала перформанс та серію фотографій, в яких її оголене тіло було накладене на сцени повсякденного життя Варшави (іл. 1.1.2.2.4). Проєкт відобразив суперечливий характер жіночого тіла, що часто сприймається суспільством як джерело шоку чи сорому. Розглядаючи оголення як акт (само)приниження, художниця не просто провокувала, а вказувала на становище, відведене жінкам (а також мисткиням) у фаллоцентричному світі. Вона прагнула показати феміністичне мистецтво таким, яке б спонукало б жінок до активної участі [204].

Під час перформансу 1968 р. «Aktionshose: Genitalpanik» (іл. 1.1.2.2.5) австрійська художниця Валі Експорт увійшла до кінотеатру в Мюнхені, одягнена у штани з вирізаною промежиною, і пройшлася серед глядачів із відкритими геніталіями (згодом до цього перформансу звернеться українська художниця М. Куликовська, а також М. Абрамович). Своім провокаційним перформансом Валі Експорт зробила спробу звернути увагу на традиційно пасивну роль жінки в кіно, протиставляючи сексуальність приватного характеру публічності перформансу.

М. Рослер вдавалася до створення відеоробіт, в яких виступала головною перформеркою, як-от у феміністичній відео-пародії «Semiotics of the Kitchen» (1975), яке піднімало питання ролі, відведеної жінкам у патріархальному суспільстві, образу жінки у масовій культурі, проблеми домашньої праці.

Важливим етапом стало започаткування у 1970-х роках мисткинею Дж. Чикаго першої феміністичної мистецької програми в США у Каліфорнійському державному університеті. Її викладацька і творча діяльність стали вагомим внеском у розвиток феміністичного мистецтва та художньої освіти. Прагнучи спонукати до вшанування жінок та їхньої історії, Дж. Чикаго створила «The Dinner Party» (1974-1979) – інсталяцію, що складалася з бенкетного столу на 39 місць, кожне з яких вказувало на історичні постаті видатних жінок (іл. 1.1.2.2.6). Робота викликала неоднозначні реакції, від схвалення політичного та соціального послуху до критики відсутності репрезентації небілих жінок та теорії біологічного підґрунтя розуміння фемінності.

Художниці активно використовували простір у своїй творчості. У великому проекті «Womanhouse» (1972р.), створеному М. Шапіро та Дж. Чикаго, взяли участь професійні художниці та студентки, які разом створювали середовище, щоб продемонструвати, гіперболізувати та врешті підірвати засади ролей, відведених жінкам суспільством (іл. 1.1.2.2.7). Учасниці виставки вчилися виконувати важку фізичну роботу, аби підготувати до експозиції закинутий будинок у Голівуді, обраний як простір для інсталяцій. В есе проекту М. Шапіро та Дж. Чикаго писали: «Кожна з жінок, працюючи поодиноці чи разом, створила кімнати чи середовища: спальні, шафи, ванні кімнати, коридори, сади. Вікове жіноче заняття домашнім господарством було доведено до масштабів фантазії» [197]. Серед представлених робіт – «Linen Closet» С. Оргел, «Menstruation Bathroom» Дж. Чикаго, кухня Р. Уелш, «Nurturant Kitchen/Eggs to Breasts» В. Ходжеттс, ванна кімната «The Laundry Room» Б. Бахенхаймер, та ін. У рамках проекту відбувся перформанс «Cock and Cunt play», створений Дж. Чикаго, Дж. Лестер та Ф. Уайлдінг, котрі продемонстрували, як викривлені уявлення про жіночий організм пов'язані з роллю жінки зокрема у приватній сфері домашнього господарства, а також відобразили виникнення гендерних стереотипів. Загалом проект допоміг художницям не лише втілити свої ідеї, а й отримати досвід успішної колективної роботи та привернути значну увагу громадськості до піднятих питань.

З кінця 1970-х років відбувся певний зсув у феміністичній теорії і практиках, зокрема відхід від фокусу на активізм, групові колаборації та мистецтво як вираження жіночого досвіду. Мисткині почали активніше досліджувати конструкт фемінності через його репрезентації, зокрема у мас-медіа та масовій культурі. Згодом у науковий обіг у Європі, США та Канаді входить нове явище – гендерні студії, зумовлене необхідністю відійти від уявлень про різні риси й ролі, притаманні статям, і подолати гендерну асиметрію. У цей період С. Шерман досліджувала питання нестабільності гендеру та піддавала сумніву уявлення про вроджену жіночу сексуальність, викриваючи фемінність як маскарад і демонструючи справжню жінку, приховану за

образами, які створювала західна культура у кінематографі і рекламі. Художниця фотографувала саму себе, використовуючи фотографію як інструмент для обману глядача та втечі від власної особистості [227]. У серії чорно-білих фотографій «Untitled Film Stills» 1977-1980 років (іл. 1.1.2.6.8) С. Шерман відтворювала кадри з фільмів, перевтілюючись у різні впізнавані кінообрази, кожен з яких – це стереотипи та кліше масової культури. Однак, на відміну від кіногероїнь, які розглядаються часто через призму стосунків з чоловіками, образи С. Шерман зображені самотійними суб'єктами.

Деякі художниці-феміністки 1980-х років використовували психоаналіз як засіб для критики владних структур в мистецтві та масовій культурі, звертаючи увагу на вплив «male gaze» – чоловічого погляду, пасивним об'єктом споглядання якого виступає жінка. Наприклад, робота Б. Крюгер «Your gaze hits the side of my face» (1981) звертається до явища об'єктивації жінок в культурі (іл. 1.1.2.2.9).

XX століття відзначається особливою свободою і різноманіттям жіночих мистецьких практик. Зокрема, на кінець 1980-х – початок 1990-х років припадає розквіт руху Riot grrrl, який пов'язують з третьою хвилею фемінізму. Рух поширився у США та інших частинах світу, з феномену андерграундної музичної сцени Riot grrrl перерісши у цілу субкультуру, що мала власну DIY естетику («зроби сам(а)»), мистецькі практики, політичний та громадський активізм. З розвитком та появою доступного інтернету рух перейшов також у цифрову площину. Riot grrrl активно боровся такими проблемами суспільства, як расизм, ейджизм, гомофобія, сексизм, а також насильство над жінками. Однією з цікавих мистецьких практик Riot grrrl було створення зінів. Зін є одним з різновидів самвидаву, зазвичай малотиражного; за однією з версій термін походить від англійського слова «magazine» – «журнал». Ларрі-Боб, видавець зину «Holytittclamps», зазначає: «Журнал – продукт, комерційний товар. Зін – це робота для душі, яка не дає прибутку» [230]. Як феміністський продукт, зини походять з більш давньої спадщини фемінізму та / або самвидаву жінок (скрапбукінг, брошюри з охорони здоров'я жінок, памфлети тощо), їхній

візуальний стиль багато чим нагадує стиль панк-зінів. Для жінок, які створювали зіни, самостійне видання означало можливість поширювати ідеї, які інакше не мали шансу на публікацію. Серед найвідоміших – зіни дівочих музичних гуртів «Bikini Kill» та «JigSaw» (іл. 1.1.2.2.10); «Bust» та «Bitch» починали як зіни, але згодом вирости в повномасштабн івидання [214].

Помітним явищем у другій половині 1980-х років стала діяльність анонімної групи художниць-феміністок Guerrilla Girls з м. Нью-Йорк, присвячена боротьбі з сексизмом, гендерною та расовою нерівністю у сфері мистецтва. Група створює плакати, білборди, відео та акції анонімно, учасниці з'являються на публіці у масках горил та використовують псевдоніми – імена художниць, як-от К. Колльвіц або Ф. Кало, аби приховати свою ідентичність і підкреслити важливість піднятих тем. Назва групи виправдана «партизанським» характером акцій художниць, зокрема їхніх інтервенцій та «несподіваних» виставок, розміщення постерів у міському просторі, на стінах і вікнах галерей та культурних інституцій. Поштовхом до початку діяльності учасниць групи став той факт, що на виставці Музею сучасного мистецтва 1984 р. у Нью-Йорку «An International Survey of Recent Painting and Sculpture» серед 165 представлених авторів було лише 13 жінок. У відповідь Guerrilla Girls розпочали кампанію плакатів, спрямовану на музеї, критиків, дилерів, кураторів і художників, які, на їхню думку, були відповідальні за гендерний і расовий дисбаланс у сфері культури. Одна з найвідоміших робіт художниць, «Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?» (1989) (іл. 1.1.2.2.11) [200], звернула увагу на репрезентацію жінки в музейних колекціях: авторки порівняли число жінок-художниць, представлених у залах Музею Метрополітен, з кількістю зображень оголених жіночих тіл в експозиції, і відобразили невтішну статистику, поєднавши яскравий візуальний стиль реклами та образ оголеної одаліски з полотна Ж. Енгра, з маскою горили замість обличчя.

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років розпочали виставкову діяльність Молоді британські митці або Брітарт – група художників, більшість з яких навчалися в Голдсмітському коледжі в м. Лондон, серед них – С. Лукас, Дж.

Верінг, С. Тейлор-Джонсон, Х. Чедвік та ін. Однією з найвідоміших представниць групи стала Т. Емін, яка працює з різними медіумами, зокрема, у її роботі «Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995» (1995), яка представляє собою намет з нашитими іменами усіх, з ким художниця коли-небудь спала (не обов'язково у сексуальному сенсі) використані рукодільні техніки (іл. 1.1.2.2.12). Інша відома робота Т. Емін – «My Bed» (1998), відверта і дуже інтимна інсталяція, що складалася з ліжка художниці, в якому вона провела чотири дні під час депресивного епізоду (іл. 1.1.2.2.13) [226]. Експозиція «My Bed» стала сміливим висловлюванням мисткині і дуже контroversійним явищем у медіапросторі.

Таким чином, у 1970-х роках вперше у сучасній історії жінки-мисткині почали об'єднуватися для протесту проти їх ігнорування та виключення з експозиційного та інституційного простору, в якому домінували чоловіки. Цей протест виразився і в теоретичному (академічному) полі, і в практичному (мистецькому). Реконструкція історії мистецтва жінок стала однією із важливих задач феміністичних досліджень. Жінки-мисткині піднімали актуальні питання, що накопчилися за довгі роки, як-от проблеми політичного, теоретичного і естетичного характеру, а також практичного, як-от складнощі пошуку доступного жінкам простору для представлення свого мистецтва або простору для роботи. У той час як фемінізм розвивався як міжнародний рух, художниці у різних країнах стикалися із в цілому подібними проблемами, які були забарвлені місцевими особливостями, пов'язаними із соціально-економічним та політичним локальним контекстом. Вони активно шукали нові форми, які давали б змогу аналізувати жіночий досвід і переносити його у мистецьку практику.

1.3 Еволюція творчості українських художниць у культурній ситуації України до 2000-х років

1.3.1 До кінця ХХ століття

Як було зазначено, брак освіти, зокрема художньої, був значною перешкодою для творчої реалізації жінок у сфері мистецтва. Якщо закордоном освіта стала певною мірою доступною для жінок у XIII-XV століттях, але мала жорсткий становий характер, то в Київській Русі освіта була більш доступною для жінок, ніж у країнах західної Європи. Вже у XI столітті з'явилися перші школи для дівчат при Андріївському жіночому монастирі в Києві. Примітно, що ініціатива заснувати один з таких закладів належала дочці київського князя Всеволода Анні (Янці), яка сама навчала дівчат. Протягом XII–XVII століть дівчата із заможних сімей отримували домашню або монастирську освіту. Як зазначає І. Черчович, вона мала не обов'язковий характер, проте жінки відрізнялися порівняно високим рівнем освіченості. Вони навчалися світських манер, грамоти, рукоділля та «набоженства» [164]. Світська жіноча освіта на теренах України почала формуватися з другої половини XVIII століття. Освітні заклади навчали дівчат на засадах, що відповідали тогочасним уявленням про призначення жінки, а з XIX століття з'являються перші безстанові школи для жінок, Вищі жіночі курси тощо, і освіта стає доступна не лише заможним верствам населення. Водночас серед фінансово забезпечених жінок поширилася практика навчання закордоном, що сприяло культурному діалогу та знайомству з досягненнями й ідеями іноземних колег. У XIX – XX століттях в Україні рух жінок через відсутність незалежної держави йшов шляхом боротьби за соціальні та національні права, цим він відрізнявся від західноєвропейського. У той час як західноєвропейські феміністки боролися за рівні з чоловіками права в суспільному житті, український жіночий рух розвивався у руслі національної боротьби за незалежність та державність. Питання становища жінок в українському суспільстві розроблялися здебільшого у сфері літератури (Л. Українка, О. Кобилянська, Марко Вовчок та ін). Науковим осмисленням ідей

жіночого руху займалися не лише жінки, як-от Н. Кобринська, М. Рудницька, а й чоловіки (І. Франко, П. Грабовський та ін). Новий етап розвитку вищої жіночої освіти розпочався на початку ХХ століття, коли жінки отримали право бути вільними слухачками в державних університетах. Пришвидшення темпів життя, розвиток економіки сприяли перетворенню освіти на необхідність, а не привілей. Крім того, спеціальна освіта була одним з альтернативних шляхів для забезпечення майбутнього незаміжніх жінок. Зокрема, у цей час з ініціативи Київського фребелівського товариства розпочав роботу вищий жіночий педагогічний заклад – Київський Фребелівський інститут, який здійснював підготовку виховательок і вчительок, провадив значну культурно-просвітницьку, організаційну, консультативну роботу. З появою доступу до освіти поле можливостей для жінок-мисткинь значно розширилося.

Як зазначає О. Ременяка, М. Голубець першим в українському мистецтвознавстві звернув увагу на специфіку творчості жінок. У часописі «Українська Хата» була опублікована низка статей його авторства, присвячених українським мисткиням [130, с. 226]. Дослідник відзначає, що зі старих актів ХVІІ століття відомі імена жінок-малярок, які були власницями й керівницями малярських майстерень і часто виконували замовлення власноруч, серед них – малярки Варвара, Хоминова, Юркова, Александрова та ін. Приділяє також увагу мисткиням, активним на Заході України, відомості про яких збереглися у каталогах галицьких виставок ХІХ століття. Першу українськомовну монографію дослідник присвятив О. Кульчицькій, котрій належить багатий творчий доробок в ілюстрації, станковій графіці, кераміці, живопису, килимарстві (відродження якого на Заході України займалася сестра художниці О. Кульчицька).

Яскравими постатями у світовому мистецтві кінця ХІХ – ХХ століття є художниці українського походження, які здобули світового визнання. Наприклад, українсько-французька мисткиня М. Башкірцева досягла успіху в жанровому живописі й стала відомою опублікувавши щоденник, який став другим щоденником жінки, виданим на той час у Франції. С. Делоне (Терк),

українсько – французька художниця та дизайнерка єврейського походження, отримала найкращу освіту в Санкт-Петербурзі, Карлсруе, Парижі, де пізніше оселилася і працювала. З часом художниця відійшла від академічної традиції і вдавалася до сміливих експериментів з візуальними засобами, техніками та матеріалами у своїй творчості. У 1911 р. вона зшила ковдру для колиски сина з клаптиків у техніці печворк, послуговуючись кольором та геометричними формами у дусі симультанізму (іл. 1.1.3.1.1), у 1913 р. проілюструвала поему Б. Сандрара «Проза про трансибірський експрес і маленьку Жанну Французьку» (іл. 1.1.3.1.2), створивши 2-метрову розкладну книжку, оздоблену орнаментами і особливістю якої було те, що текст накладався на зображення. Перша світова війна обмежила можливості для творчості, художниця мусила турбуватися про сім'ю і господарство, проте знаходила час для створення моделей одягу та взуття, театральних костюмів, дизайну гральних карт, килимів, ілюстрацій до книг, виробів кераміки та вітражів. На жаль, її робіт не залишилось в Україні, але вони зберігаються у колекціях багатьох західних музеїв та галерей [109].

XX століття принесло з собою пошуки нових ідеалів, цінностей і орієнтирів, важливі відкриття і експериментаторство. В Україні революційні події ще більше загострили описані настрої та деякою мірою підштовхнули появу специфічних мистецьких феноменів, які співіснували в одному просторі. У ці неспокійні і тяжкі часи жінки продемонстрували, що всупереч стереотипним упередженням, вони здатні нарівні з чоловіками, а часом і краще за них, витримувати великі моральні і фізичні навантаження, переживати складні випробування, працювати і творити.

Важливою подією для українського культурного процесу XX століття стало заснування першої вищої мистецької школи в Україні – Української академії мистецтва, створеної у 1917 р., спадкоємицею якої стала Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Історії її заснування та ролі еліт у розбудові мистецьких, громадських та державних інституцій в Україні присвячена монографія О. Кашуби-Вольвач «Українська Академія мистецтва. Історія заснування та фундатори» (2015) [67].

Видатною українсько-французькою художницею, активною і в Україні, і закордоном, була О. Екстер, яка навчалася у Києві, Парижі, входила до групи К. Малевича «Супремус», брала участь в більшості найбільш значних виставок авангардного мистецтва у Франції, Італії, Росії. О. Екстер стала однією із засновниць об'єднання «Ланка», займалася організацією виставок творів молодих художників у Києві, зокрема виставки «Ланки» (1908) та «Кільце» (1914), в яких брали участь К. Прибильська, Н. Гончарова, брати Бурлюки, О. Богомазов та ін [69]. Разом з художницями М. Синяковою та Н. Гончаровою була учасницею петербурзького «Союзу молоді». О. Екстер застосовувала новаторські прийоми у сценографії, її костюми та декорації сповнені внутрішнього ритму, що емоційно підкреслювали гру акторів, а її формам і композиціям притаманні архітектурність і гостра виразність. Успішною для мисткині стала розробка дизайну модного одягу. О. Екстер реалізувалася не лише у кубістичному, абстрактному, футуристичному мистецтві, а й реформувала театральне мистецтво, експериментувала зі сценічним боді-артом. Її твори зберігаються в різних музеях світу, зокрема, у Національному художньому музеї України у Києві [38]. Примітно, що народне мистецтво справило значний вплив на світогляд художниці; разом з Н. Давидовою О. Екстер здійснювала наукові експедиції в українських селах у пошуках вишивок, літургійного шиття, предметів ткацтва, а зібрані зразки згодом обережно використовувалися в роботі арт-ілі, яку організували художниці в с. Вербівка. У студії О. Екстер в Києві навчалася художниця-авангардистка, сценографиня, дизайнерка Н. Генке-Меллер (і працювала в майстерні в с. Скопці під керівництвом Є. Прибильської та в майстерні Н. Давидової у с. Вербівка).

Зростаючий інтерес до української етнографії та народної творчості мав певні локальні відмінності: на Заході України велика увага приділялася народному мистецтву Гуцульщини, у той час як у Центрі України – спадщині епохи Гетьманщини XVII–XVIII століть. Таке зацікавлення сприяло співпраці професійних художниць з народними майстринями, що в свою чергу дало поштовх активному розвитку різних видів художнього текстилю, вишивки,

килимарства тощо, а мотиви народного мистецтва активно проникали у професійне і таким чином забезпечували взаємозбагачення. Наприклад, моделі за мотивами народного одягу були розроблені Є. Прибильської спільно з Н. Ламановою і В. Мухіною, дизайн одягу В. Болсунової був втілений в життя полтавськими майстринями. У майстернях, організованих професійними художницями, працювали майстрині з осередків народного мистецтва, як-от П. Власенко, Г. Собачко-Шостак та ін. У м. Решетилівка художниці В. Болсунова та Є. Прибильська співпрацювали з Г. Собачко-Шостак у створенні оригінальних зразків килимарства [60, с. 11]. У віці 15-ти років Г. Собачко-Шостак, маючи два класи освіти, почала розписувати паперові рушники, хати, а згодом працювала в навчально-показових майстернях із виготовлення килимів, створювала ескізи панно, вишивок. Народна художниця вдало поєднувала декоративний живопис і станкову графіку в роботах у техніці акварелі та гуаші [174]. У с. Петриківка (Дніпропетровська обл.), яке є осередком декоративного петриківського розпису, працювала народна мисткиня Т. Пата, творчістю якої цікавилися художниця Є. Евенбах та історик Д. Яворницький.

У цей час формувалася мережа вищої та середньої художньо-промислової освіти, з'являлася низка середніх художніх навчальних закладів-профтехшкіл та навчально-виробничих майстерень не лише у великих містах, а й у містечках і селищах. Поява доступних навчальних закладів відкрила ширші можливості для освіти жінок та набуття ними професійних навичок.

Українська скульптура на початку ХХ століття розвивалася у контексті європейського мистецького життя, а митці і мисткині як на Сході, так і на Заході України адаптували стилістичне різноманіття модерністських напрямів. Серед них – жінки-скульпторки Ж. Діндо, Є. Трипільська, Я. Городиська, К. Малачинська, а також Є. Скоропадська, О. Лятуринська та ін.

У СРСР у 1920-х роках декларувалися прогресивні на той час ідеї щодо гендерної рівності, здійснені кроки у напрямку надання жінкам рівних з чоловіками прав та можливостей у різних сферах життя. Проте згодом ці процеси пішли на спад, залишаючи по собі лише гучні ідеологічні постулати, а міф про

радянську жінку полягав в тому, що реальне насильство і декларована любов виявились невідмінними один від одного. О. Брюховецька звертає увагу на те, що за Л. Бредіхіною, радянська жінка набула стійкого синдрому заручниці, а рівноправність із чоловіком – присмак ототожнення з ним та гвалтівником наступного порядку, державою [81]. О. Брюховецька вважає, що такий міф та ідеологічний камуфляж не давали змоги жінкам, що ніби потрапили у становище заручниць, відрефлексувати ситуацію [81]. Це далось взнаки пізніше, коли для жінок на пострадянському просторі рівноправність з чоловіками певною мірою сприймалася як ототожнення з ними, а також з власне державою, для якої статеві розрізнення не мали вагомого значення.

М. Юр зауважує, що у цей час «...мистецтво керувалося політично нав'язаним набором художніх протоколів, стало ангажоване, з'явився контроль за діяльністю митців» [175, с. 231]. На теренах України, що перебували у складі СРСР, розвиток мистецтва визначався офіційно затвердженою ідеологією. Натомість С Гординський відзначає, що мистецтво Галичини розвивалося в інших умовах, де були обставини, вільніші для розвитку, передусім, можливість контакту з мистецтвом Заходу; «...під час другої світової війни знову зустрілися мистці із Сх. та Зах. України, і ця зустріч виявилася плідною для укр. нац. мистецтва...» [39].

На думку М. Юр, художники, незалежно від обставин, прагнули до розвитку художньої форми, але через ідеологічні конвенції радянської держави формувалася ситуація, в якій неможливо було працювати вільно. За таких умов конвенціоналізм або був вимушений у творчому поступі, або був формою творчої реалізації, що убезпечувала від цензури, репресій та забуття [175, с. 239].

У той час, як у мистецтві панівне становище займав соціалістичний реалізм, образотворче мистецтво і мистецтвознавство активно використовувалися як інструменти ідеологічної пропаганди, що допомагала створити певну систему «цінностей» тоталітарної естетики. Із загальної маси митців вирізняли окремі «зразкові» постаті, які перетворювали на еталон, ідеальних радянських художників, створюючи певний мистецтвознавчий міф. Так міфологізували

образи майстрів народного мистецтва, які нібито були пригніченими до приходу радянської влади, натомість творчо розквітали при комуністичному режимі. Водночас міф часто разюче відрізнявся від реального стану речей: наприклад, народна мисткиня К. Білокур жила в бідності, незважаючи на формальне визнання та славу [108]. Історія однієї з найзнаковіших українських художниць ХХ століття К. Білокур є прикладом, як складно жінкам доводилося виборювати право на освіту і майбутню професію. Батьки відмовили К. Білокур в отриманні освіти, і вона вважала, що це завадить їй стати самобутньою художницею, проте навіть відсутність базової освіти не стала перешкодою на шляху творчої реалізації мисткині [63, с. 84]. Її роботи, представлені на Міжнародній виставці в Парижі (1954 р.) привернули загальну увагу і були високо оцінені.

У радянський період було вибудовано чітку ієрархію видів і жанрів мистецтва, серед яких визначено ті, що заборонені для дослідження мистецтвознавцями. Важливою складовою мистецького твору стало не лише його місце в ієрархічній структурі, а й наявність у ньому ідейного змісту та політичного підтексту. Загальна політизація культури неминуче вплинула і на мистецтво, яке мусило возвеличувати партію та її курс, розвиватися у зв'язку з її ідейно-виховною, а мистецтвознавство – оцінювати мистецькі та культурні процеси з точки зору класових позицій. Жорсткій критиці піддавали не лише політичне, а й культурне інакодумство. Більше того, митці та їхні твори нерідко ставали жертвами фізичного знищення (як у випадку з художниками-бойчукістами, творчість яких вважалася ворожим проявом націоналістичного мистецтва). Як художник-реформатор, М. Бойчук окреслив мету створення нового, національного за духом українського стилю, зрозумілого кожній людині [176, с. 400]. Його школа зверталася до переосмислення візантійських витоків задля творення мистецтва відродженої України, яке б відповідало своїй добі і промовляло до широких мас. Явище бойчукізму виникло і розвивалося на перетині європейського мистецького процесу та руху за національну самобутність, адже перебувало у зв'язку з процесами національно-культурного відродження у європейських країнах. Однак, національна спрямованість

мистецтва бойчуків суперечила сталінській національній політиці; у 1937 р. М. Бойчука, а згодом і С. Налепинську-Бойчук розстріляли як «ворогів народу» за вироком Військової колегії, проте художні принципи бойчукізму збереглися і знайшли своє продовження у творчості безпосередніх учнів та їхніх послідовників, серед яких – А. Іванова, О. Павленко, О. Сахновська, М. Трубецька, М. Юнак, М.-С. Дольницька, С. Налепинська-Бойчук та ін.

С. Налепинська-Бойчук плідно працювала в царині графіки і зробила значний внесок у відродження мистецтва ксилографії; зокрема, у її майстерні навчалася О. Сахновська. З кінця 1920-х років помітні стильові зміни та особлива експресіоністичність у графічних роботах С. Налепинської-Бойчук, які перегукувалися з тогочасними європейськими тенденціями, зокрема в німецькій графіці (наприклад, графічна робота «Пацифікація Західної України» 1931 р.) (іл. 1.1.3.1.3).

М.-С. Дольницька свого часу навчалася також в О. Кульчицької, а згодом – в А. фон Старк у Відні, де здобула необхідні знання і почала займатися мистецтвом емалі, не лише відроджуючи його, а й модернізуючи; окрім цього, художниця займалася освітньою діяльністю, провівши курси емалі у Львові (однією з відвідувачок курсів була художниця Я. Музика, яка увійшла до низки мисткинь, що відроджували художню емаль на Галичині) [186].

О. Павленко походила з селянської родини, що створювало труднощі на шляху до професійної кар'єри художниці, адже її батьки вважали за необхідне одруження доньки, а не освіти [165, с. 22]. Сама художниця пригадує в автобіографії, що спершу родиною було вирішено відправити навчатися синів, до того ж знайомі та родичі не схвалювали ідею освіти для дівчат, проте мати мисткині наполягла на необхідності навчання для доньок [142, с. 114]. Так О. Павленко вступила до Черкаської жіночої гімназії. Потрапити на навчання до майстерні М. Бойчука в Українській академії мистецтв їй також було непросто, оскільки художник неохоче приймав дівчат через перспективу їх одруження і неможливості продовжувати заняття мистецтвом [165, с. 21].

В інших регіонах України мистецтво активно долучалося до новаторського художнього процесу; наприклад, О. Ліщинська відзначає осередок сестер Синякових у с. Красна Поляна (Харківська обл.), у якому збиралися представники українського авангарду, а також підкреслює тенденцію наповнення творчого процесу міфологізмом і етнотрадиціями [84, с. 184].

Після смерті Й. Сталіна настав період так званої політичної відлиги (1956-1959), а 1960-і роки позначені зростанням національної самосвідомості, і на цьому тлі розгортається творчість цілої низки українських діячів культури та мистецтва. У цей період відбувається певна стабілізація суспільно-політичної ситуації в країні, завдяки чому з'явилося молоде покоління обдарованих митців, яких називають «шістдесятниками». Це насамперед літературні діячі, які у своїй творчості пропагували ідеї національної свободи, людської гідності, українських культурних цінностей. Розвиток неофіційного мистецтва у ці роки став своєрідною ланкою між піднесенням 1920-х і 1990-х років. Саме в цей час українські художники й художниці створили самобутню мистецьку школу, яка стала культурним феноменом, і твори якої посіли гідне місце у загальному розвитку українського образотворчого мистецтва. Серед художниць, що займалися творчістю у цей період – А. Горська, Г. Севрук, Л. Семикіна, Г. Зубченко, Л. Панченко та інші.

А. Горська є однією з найяскравіших представниць шістдесятництва у мистецтві. Вона була однією з організаторок Клубу творчої молоді «Сучасник» (1960) (прикметно, що в цей період художниця, вихована у російськомовній сім'ї, свідомо перейшла на українську, яку вивчала під керівництвом Н. Світличної). Мозаїкам і вітражам А. Горської притаманний виразний характер та потужна енергетика. В основі художнього стилю художниці простежується вплив Київської академічної школи, народного мистецтва, українського авангарду 1920-х років. Через активну участь в українському правозахисному русі та акціях протесту художниця зазнавала переслідувань з боку радянських органів влади. У 1964 р. до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка разом з колегами О. Заливахою, Л. Семикіною, Г. Севрук та Г. Зубченко художниця створила вітраж

під назвою «Шевченко. Мати» (іл. 1.1.3.1.4) у вестибюлі Київського університету, який знищила його адміністрація за вказівкою партії як ідейно ворожий і такий, що суперечить офіційним установкам соціалістичного реалізму. У співавторстві з чоловіком, художником Віктором Зарецьким, Алла Горська створювала монументальні мозаїки на сході України. Разом з колегами, зокрема В. Смирновим і В. Зарецьким художниця створила панно «Прапор перемоги» (1968) (іл. 1.1.3.1.5). Навіть порівняно невеликий ескіз до мозаїки вражає своєю потужністю та силою виразності. У процесі створення мозаїки постійно була загроза її знищення через ідеологічну цензуру. Показово, щоб врятувати готове панно і вберегти від неприємностей колег, А. Горська, яку виключили зі Спілки художників, відмовилася від авторства на користь В. Смирнова. Проживши коротке, але плідне життя, мисткиня трагічно загинула у віці 41 року, а її похорон перетворився на справжній мітинг протесту проти комуністичного режиму в Україні.

Л. Семикіна працювала з А. Горською, разом з нею поглиблено вивчала українську мову й культуру, а в 1964 р. також була виключена зі Спілки художників України (поновлена у 1966 р.). Л. Семикіна активно працювала над розробкою ескізів до костюмів та колекцій одягу. У її доробку – ескізи костюмів для художнього фільму «Захар Беркут» (1970-1971). За часів незалежності мисткиня створила низку колекцій одягу, а у 1997 р. за колекцію під назвою «Високий замок» здобула Державну премію України ім. Т.Шевченка.

Г. Севрук займалася монументальною скульптурою, керамікою, графікою, живописом. Як керамістка працювала за мотивами староукраїнської державності та козацької героїки, історизм її мистецтва перегукувався із творами книжкової ілюстраторки С. Караффи-Корбут. Твори, присвячені Київській Русі, Г. Севрук узагальнила в монументальному горельєфному панно «Місто на семи горбах» (Київ, готель «Турист», 1985–1987) (іл. 1.1.3.1.6). Як і твори колег, її роботи критикувалися і навіть знищувалися, як-от згаданий вище вітраж до ювілею Т. Шевченка або стела «Дерево життя» (1970) [17].

Художниця Л. Панченко теж брала участь у роботі Клубу «Сучасник». Саме вона працювала над ескізами українських рушників для вітража «Шевченко. Мати» (1964). У її доробку – лінорити, акварелі, декоративний розпис, аплікації з тканини, дизайн одягу, вишивок, зразки яких неодноразово публікувалися в періодичній пресі.

Іншим настроєм на загальному тлі мистецтва шістдесятників вирізняється творчість З. Лерман, однієї з яскравих та самобутніх представниць українських нонконформістських течій. Напочатку 1970-х років під керівництвом С. Григор'єва вона працювала у Творчих майстернях Академії мистецтв СРСР, у Києві на вул. Сошенка. Попри творчу активність, художниця майже не виставлялася – її роботам дедалі важче було проходити цензуру виставкомів на худрадах. У цей час в радянському мистецтві продовжував панувати соцреалізм, але художниця не вдавалася до його засобів. У своїх роботах вона створювала ліричний, тендітний, утопічний світ, який потребував іншого підходу. Її образи будуються на виразній пластиці, вільних і легких формах, незакінчених лініях рисунку та тонких нюансах кольорів. Зазвичай образи жінок у роботах З. Лерман – безтілесні, напівпрозорі, тендітні, мов балерини; балет, цирк були наскрізними темами її творчості (іл. 1.1.3.1.7) [169].

Тяжіння до вільного творчого самовираження, яке йшло врозріз з офіційним мистецтвом, не обмежувалося культурним простором столиці і стало важливою тенденцією в тогочасному мистецтві України. В різних регіонах працювали митці, творчість яких виходила за дозволені рамки соцреалістичної проблематики, осередки нонконформізму формувалися у містах-мистецьких центрах України – Львові, Харкові, Одесі; зокрема, яскравим явищем стала діяльність одеських нонконформістів, серед яких однією з ключових постатей була художниця Л. Ястреб.

На 1960-1970 роки припадає розквіт творчості М. Примаченко, визначної народної художниці, яка посідає особливе місце серед українських мисткинь. Свою першу картину вона створила, розписавши глеєм білу стіну своєї хати. З того часу М. Примаченко поєднувала техніки акварелі та гуаші на папері або

картоні, створювала станкові декоративні композиції з рослинними й анімалістичними мотивами. У різні періоди її творчості переважали тваринні персонажі, квітково-пташині композиції, побутові сцени циклу «Людам на радість», антивоєнні твори, а також тематика Чорнобиля. Художниці притаманне тонке відчуття кольору і ритму, її форми добре взаємодіють у русі і утворюють своєрідний ансамбль. У той час як сюжетні твори М. Примаченко мають спільні риси з народними картинами, звірі художниці – витвір її багатой уяви. Мисткиня вигадувала своїм героям-тваринам дотепні назви, як-от «чаплун» («Дикий чаплун», 1977) (іл. 1.1.3.1.8), «кочубарики» тощо [99]. За останні роки надзвичайно багатий творчий доробок самобутньої художниці почав активніше досліджуватися, образи з її картин переміщуються у масову культуру. 2009 р. – за рішенням ЮНЕСКО – визнано роком М. Примаченко.

У цей час активно розвивалася художня промисловість, де працювало молоде покоління професійних митців і мисткинь – випускників художніх навчальних закладів. На тлі активного виробництва речей масового вжитку художницям вдавалося створювати і авторські твори з виразною індивідуальністю. Нове образотворення поєднувалося зі збереженням традицій народного мистецтва, яке не бездумно копіювалося, а творчо переосмислювалося. По всій Україні мисткині зверталися до народного мистецтва і створювали власні інтерпретації у ткацтві, килимарстві, батику, вишивці, художньому склі, кераміці тощо. Зокрема, з діяльністю Київського заводу художнього скла пов'язана творча діяльність С. Сміян, Л. Митяєвої, С. Голембовської; Л. Жоголь стала однією з основоположниць національної школи гобелена; Г. Верес, О. Бондарева працювали у галузі художнього ткацтва та вишивки. Набував поширення також гобелен малих форм (міні-гобелен), особливо популяризований випускницями Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Цей жанр розвивається і у Києві, зокрема завдяки Н. Борисенко [60, с. 17]. Декоративно-вжиткове мистецтво стало сферою, у якій лишалася можливість уникати жорстких вимог офіційного мистецтва і до якої мисткині вдавалися в пошуках творчої свободи.

З 1960-х років цікавилася народним мистецтвом, їздила в експедиції по селах (ї була знайома з М. Примаченко) одна з найвідоміших художниць радянської доби – Т. Яблонська, яка стала класиком ще за життя. Окрім живопису, мисткиня експериментувала з декоративно-прикладними техніками, зокрема гобеленом, її пошуки були позначені інтересом до народного мистецтва та його традицій. М. Юр відзначає широту мислення й бачення Т. Яблонської, її сміливість до досягнення нового, нетипового, неоднозначного [175, с. 238]. Одним з головних образів у творах художниці був жіночий, який поставав у різних іпостасях, як-от жінка-робітниця, жінка-селянка, жінка-мати, і відображав еволюцію пошуку мисткині від оповідальності до роздумів про духовне і матеріальне.

У ці роки завдяки припливу до видавництва талановитої молоді активно розвивалася книжкова графіка; мисткині проявляли інтерес до української історії та фольклору, підходили до книги як до цілісного художньо-поліграфічного комплексу, шукали нову графічну мову, експериментували. Художниці з яскравими творчими індивідуальностями, як-от Н. Денисова, Г. Галинська, С. Гебус-Баранецька, О. Яблонська (сестра Т. Яблонської), які працювали у Києві, привносили у мистецтво книги сміливість візуальних рішень і не боялися суб'єктивного вираження.

Останніми роками все більше уваги прикуто до творчого спадку тандему митців А. Рибачук та В. Мельниченка. З 1960-х років художники працювали в галузі монументального декоративного мистецтва, живопису, графіки, здійснювали творчі поїздки Україною, Вірменію, Росією. А. Рибачук працювала над оформленням автовокзалу у Києві (1960–1961), Палацу піонерів (1963–1969), але найвідомішим проектом у співавторстві з В. Мельниченком є знищений радянською владою меморіальний комплекс на Байковому кладовищі у Києві (1968–1981), що символізує трагедію смерті і непереможність життя. Майже завершену «Стіну пам'яті» (іл. 1.1.3.1.9) було залито бетоном у 1982 р. За словами В. Мельниченка, це був найбільший в Європі рельєф [131]. Він складався з десятків скульптурних епізодів, кожен з яких відображав певний сенс

у сфері небесного та земного. Меморіальний комплекс був концептуально розроблений від ескізу до реалізації як ритуал та простір. В. Мельниченко і А. Рибачук застосували унікальну на той час техніку «об'ємного гобелена»: до арматури приварено сітку, а між сіткою і рельєфом залито 95 кубометрів бетону [140]. Саме така технологія виготовлення дозволяє підняти шар бетону і відкрити залитий рельєф. У 2018 р. відбулась знакова подія – було відкрито відновлений фрагмент «Стіни пам'яті» на дорозі до крематорію Байкового цвинтаря [140]. О. Балашова зазначає: «Цікаво, що з одного боку, Ада і Володимир були «вмонтовані» в систему того часу, а з іншого – були надто вільними й самобутніми. Система не змогла їх «відформатувати» й «перетравити», як це було з багатьма іншими» [157]. На її думку, творчість Володимира Мельниченко й Ади Рибачук – це світове явище, а не лише українське, або радянське [157]. За словами К. Лісової, А. Рибачук та В. Мельниченко «...експериментували, знаходили свої формули образотворчості, впроваджували неординарні технологічні рішення художніх завдань <...> як зазначав сам Володимир Мельниченко, їм хотілось виражати емоції, шукати індивідуальних засобів виразності в мистецтві» [157].

Отже, розвиток мистецтва жінок в українському культурному контексті має певні відмінності від явищ, які відбувалися в цей час у світовому мистецтві до кінця XX – початку XXI століть, зокрема зумовлені особливостями історичного розвитку та соціально-політичних процесів в Україні. Особливо помітно простежуються ці відмінності у період перебування України в складі СРСР, коли на фоні загальної ідеологічності культури та мистецтва, жорсткого контролю, художниці і художники не мали змоги займатися творчою діяльністю, яка б вільно висвітлювала актуальні питання. За таких умов мисткині мусили або йти на компроміс із тоталітарним режимом і творити «пролетарське мистецтво», яке б ідеалізувало далеко неідеальну радянську реальність та возвеличувало партію, або ж наслідитися вийти за рамки обмежень з ризиком знищення «ворожих», «націоналістичних», «буржуазних» творів мистецтва або переслідування аж до фізичного знищення авторки. З огляду на таку ситуацію у творчості художниць

на перший план виходять питання, відмінні від тем, які розробляли в цей час західні мисткині: у той час, як численні художники і художниці мусили працювати у дискурсі соцреалізму та творити мистецтво, яке ставало інструментом пропаганди, деякі мисткині розробляли теми пошуку та віднайдення національної ідентичності, історичної пам'яті, спадку народного мистецтва та українського фольклору, нової людини у нову епоху, взаємовідносин людини і суспільства, людини і праці, та ін. Тема жіночого досвіду також поставала у творчості мисткинь, проте її висвітлення відрізняється від напрацювань західних художниць, оскільки феміністичний дискурс, який активізувався у західній Європі та Америці у цей період, не притаманний українському мистецтву радянської доби. У той час як західноєвропейські художниці досліджували питання гендерної рівності та ідентичності, українські мисткині в умовах відсутності незалежної держави зосереджувалися на пошуках національної ідентичності та збереженні тяглості і переосмисленні національних традицій у мистецтві.

1.3.2 1990-2000 роки

Посилення нонконформістських тенденцій та неможливість повністю їх викоринити призвели до того, що в 1970-х роках радянська система певною мірою послабила ідеологічний тиск. Офіційне мистецтво за часів «Перебудови» рухалося у напрямку лібералізації. Розпад системи ідеологічного контролю та кінець домінування методу соцреалізму, відкриття різноманітних форм сучасного світового мистецтва та пошук національного підґрунтя стали факторами, що впливали на розвиток українського мистецтва [136]. За таких умов у межах «дозволеного мистецтва» наприкінці 1980-х років народилася українська «Нова хвиля» – низка феноменів у мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х років [86].

Лібералізація економіки у цей час сприяла започаткуванню художнього ринку. В Україні з'явилися нові можливості для комерційного успіху митців, появи нових галерей, формування корпоративних колекцій. Щоправда, деякі з

галерей, які починали з експериментального мистецтва, пізніше різко змінили сферу інтересу у бік більш конформного, салонного, або ж взагалі рекламно-дизайнерського бізнесу [139]. У 1993 р. відкрився Центр Сучасного Мистецтва Сороса в Києві. Він став частиною міжнародної мережі і почав стимулювати відсутні раніше в Україні кураторську практику, міжнародні зв'язки та медіа-активність.

Мистецьке життя в Україні у ці роки опинилося в нестабільній ситуації пошуку нових сенсів і засобів, нової ролі і місця митця. Складний перехідний період міжсистемності і невизначеності поставив мисткинь і митців перед необхідністю самовизначення, переосмислення і опанування культурної спадщини та входу до світового мистецького контексту. За часів «перебудови» було закладено умови, які дозволили поступово повертати із забуття імена довгий час ігнорованих і репресованих митців.

Примітно, що саме художники-практики, а не мистецтвознавці і критики були попереду в осмисленні і тлумаченні нової культурної і соціальної дійсності. Покоління української «Нової хвилі» сформувалося в епоху змін на руїнах старої системи, але успішно використовувало її ресурси. Його кістяк складався зі студентів Київського художнього інституту (але не обмежувався лише Києвом), і для багатьох з них академічна освіта стала певним фактором впливу, що простежувався у виборі засобів художньої виразності. Окрім цього, багато хто з молодих митців активно послуговувалися засобами візуальної мови з ознаками бароко, таким чином звертаючись до однієї з найзначніших традицій українського мистецтва. На початковому етапі молоді художники називали своє мистецтво трансавангардним, і в цьому вбачається часткова синхронізація з процесами у світовому мистецтві, де вже наприкінці 1980-х років трансавангард поступово втрачав вплив.

Помітними явищами не лише в українській, а й у світовій культурі кінця ХХ століття стали сквоттинг та об'єднання художників у творчі спільноти. Одними з перших, хто в середині 1980-х років звернувся до теми національної ідентичності, стало об'єднання художників «Вольова грань національного

постеклектизму» кінця 1980-х – початку 1990-х років, діяльність якого була спрямована на дослідження національного міфу та колоніальних стереотипів. Групу заснували О. Харченко і подружні пари О. Тістола і М. Скугаревої та Я. Бистрової і К. Реунова у Києві. Згодом художники разом працювали у сквоті «Фурманний провулок» в Москві, де, однак, не затрималися після того, як у 1991 р. група припинила існування. З одного боку, творчість художників об'єднання була однією з гілок у загальній картині «Нової хвилі», а з іншого – зайняла окрему нішу завдяки фокусу на національну проблематику, питання національної ідентичності, та здійснила своєрідне дослідження в цій сфері засобами власне візуального мистецтва [5]. Жінки-художниці, які входили до цього кола, продовжили свій шлях по-різному. Я. Бистрова ще на початку 1990-х років переїхала до Франції і надовго відійшла від мистецтва, обравши професію програмістки, а М. Скугарєва продовжила мистецьку діяльність, і однією з ключових тем її творчості є жіночий досвід. Хоча у роботах М. Скугаревої нескладно помітити феміністичне забарвлення, сама художниця в одному з інтерв'ю зазначає, що не має стосунку до фемінізму, а вдається до зображення свого близького оточення – подруг та художниць [96]. Це не поодинокий випадок, адже під час своїх досліджень феміністського мистецтва Т. Злобіна відмітила таку особливість: до недавнього часу зовсім небагато творів свідомо представлялися художницями як феміністичні, хоча в них і проглядалася феміністична рефлексія. Таке явище характерне не лише для України [19]. О. Брюховецька пропонує називати його несвідомим або інтуїтивним фемінізмом, який згодом може бути переартикулюваний у свідомий [19]. Розмірковуючи, яке саме мистецтво можна вважати феміністичним, дослідниця визнає логічним, проте занадто вузьким підхід А. Усманової, за яким феміністичне мистецтво це насамперед політика за допомогою мистецтва. Натомість О. Брюховецька вважає, що важливою є феміністична оптика інтерпретацій, за допомогою якої можна прочитувати різні мистецькі твори як художниць, так і художників [19].

М. Скугарєва розробила свій характерний стиль, у якому поєднала експресивний підхід з технікою вишивки. За спогадами мисткині, вишивка як елемент художньої мови з'явилася в її роботах за участі друзів-художників, з якими вони вигадали спосіб «прикрасити» живописне полотно [96]. Це був логічний хід, оскільки М. Скугарєва займалася текстилем ще з часів навчання декоративно-прикладного мистецтва у Львові та Махачкалі, де почала працювати з гобеленом. Живописні полотна М. Скугарєвої доповнюються декоративними вишитими елементами, які стали характерною рисою її творчої практики. На виставці «Київ – Таллінн» (1987) художниця представила один зі своїх перших текстильних творів, гобелен «Портрет художника Анатолія Степаненка» (іл. 1.1.3.2.1), створений за ескізом митця О. Тістола (згодом – чоловіка М. Скугарєвої). Зображення близьких людей, зокрема О. Тістола, з'являються і в подальших роботах мисткині, як-от в інсталяції «Мені добре» (1996), в якій подушки з вишитими портретами розміщені на ліжку у просторі, що відтворював затишну «домашню» атмосферу. Проте зображення чоловіків зрідка займають чільне місце у творах М. Скугарєвої, частіше виконуючи «геральдичну» роль; головними ж героїнями її робіт є жінка: її тіло, побут, суспільна роль та переживання.

Художниця Анна Щербина зазначає, що у 1990-ті роки в українському мистецтві поширеною була ситуація, коли жінка в парних союзах виступала спочатку як повноцінна особистість і художниця, але згодом їй доводилося відступати [147]. Через економічні та соціальні складнощі перехідного періоду багато хто покидав мистецьку діяльність аби заробляти і прогодувати сім'ю. Така особливість дещо контрастує з ситуацією 1960-х років, коли працювали такі пари митців, як А. Рибачук і В. Мельниченко, А. Горська і В. Зарецький, М. та І. Литовченки, Г. Зубченко та Г. Прищетько [147].

Жінкам-художницям у 1990-х роках доводилося утверджуватися у доволі недружньому середовищі, не готовому повноцінно прийняти жінку-мисткиню у чоловічу спільноту. Художниці були змушені ідентифікуватися з чоловіками, намагатися бути такими ж «сильними», часто при цьому зневажаючи «слабших»

жінок, аби вирватися з «жіночого» середовища до привілейованого стану. Водночас, незважаючи на такі зусилля, жінки часто відчували специфічне ставлення до себе у мистецькій спільноті. О. Брюховецька у своїй лекції наводить приклад російської художниці Н. Турнової, яка характеризує ставлення чоловіка-художника до жінки-художниці як до людини у спідниці, яка говорить тією ж мовою, але наче з легким акцентом [81]. Такий стан речей пов'язаний з нереклексивністю щодо гендерних ролей та дотичних проблем українського суспільства, оскільки через певні історичні і політичні особливості процеси, які відбувалися у західних країнах у 1960-1970 роках минули Україну. Певною мірою ситуація в країні 1990-х років запізнило повторювала той етап розвитку.

У цей час відбувалися великі зрушення, що дозволили нарешті звільнитися від ідеологічного контролю, тиску держави, і створити вільне середовище для нового досвіду та чуттєвості. Серед важливих питань, які привертала увагу у 1990-х роках – сексуальне розкріпачення. Це пов'язано з тим, що в українському суспільстві попередніх років панував патріархальний дискурс, який підтримувався лицемірним ставленням до тілесності й сексу. Після підняття «залізної завіси» виникла можливість заново відкрити для себе все, що пов'язано з сексуальністю й тілесністю, для пересічних українців стала доступною еротична продукція. Тіло стало товаром та інструментом продажу, надбанням суспільства, з'явилися конкурси краси і глянцеві журнали, які задавали певні естетичні стандарти, а реклама формувала образ споживаного тіла. Потужний потік відвертої візуальної інформації не лише провокував, а й змушував ставити нові питання. На противагу «чоловічому погляду», жінки-художниці зображували власні тіла за допомогою інших формальних засобів, насамперед сприймаючи тіло як вмістилище людських якостей, переживань і особистого досвіду [165]. А. Шелковіна відзначає, що пострадянське мистецтво простору у 1990-х роках розвивалося прагнучи швидко заповнити прогалини травмованої чіткою вертикаллю влади свідомості та доповнити нестачу тілесного [168]. Примітно, що деякі художники-чоловіки у своїх творах торкалися теми гендеру та тілесності, хоча радше інтуїтивно, ненавмисно. Зокрема, у своїх відео-роботах

К. Чичкан використовував чоловіче і жіноче тіла як абсолютно рівні, водночас не приховуючи їх відмінностей. Творчий дует Г. Сенченка та А. Савадова на початку 1990-х років створив ряд робіт, що справили значний вплив на подальший розвиток сучасного українського мистецтва. На думку Я. Пруденко, відеоробота «Голоси любові», для якої матроси позували у жіночих балетних пачках, відкрила цілу серію робіт А. Савадова, де маскулінне об'єднане з фемінним; таке парадоксальне зіткнення протилежностей дуже характерна для 1990-х [126]. Така інтуїтивність має дещо спільне з діяльністю західних художниць 1960-1970 років, які часто створювали роботи без прямого застосування ідеології, виражаючи свій досвід у різних формах мистецтва, які пізніше розглядалися через призму феміністичної критики і визнані феміністичним мистецтвом.

У Києві на цей час припала діяльність сквоту «Паризька комуна», або Паркомунa (за назвою вулиці в Києві, на якій розташовувався будинок, котрий напівнелегально заселяли художники). Творчість митців Паркомуни розвивалася на тлі переломних політичних процесів у радянській Україні 1980-1990-х років: втрата старих орієнтирів спонукала творчих людей гуртуватися в осередки однодумців. Мистецький ескапізм молодих художників спирався на антисистемність, свободу світобачення і поведінки митця. Їхнє мистецтво постало в період розпаду великих наративів та ідеологій і було аполітичним, прагнучи відстороненості від соціуму. Сквот став новою соціокультурною моделлю мистецького гуртожитку, вільним простором, у якому художники здобули можливість для пошуку власного унікального голосу: він не диктував правила, а надавав повну свободу творчості [116]. Згадуючи про спільноту сквоту, мисткиня В. Трубіна говорить про надзвичайну необмежену внутрішню свободу художників, які могли дозволити собі все. Така свобода обумовлювалася тим, що вона сама, О. Голосій, О. Гнилицький походили не з поважних мистецьких родин і взагалі були не місцевими, а приїхали з «провінції». Цю «регіональну» особливість відзначає О. Соловйов [139, с. 33].

У творчих пошуках художники Паркомуні найчастіше зверталися до живопису, переважно великоформатного. На думку А. Ложкіної, цю рису український постмодерний живопис мимоволі успадкував від соцреалістичної картини [86]. Відштовхуючись від традиційної форми, молоді художники змогли вдихнути в неї новий зміст; своєю смертю український соцреалізм дав життя новому мистецтву [86]. Крім цього, їхнім полотнам нерідко був притаманний нон-фінітизм, який став ще одним проявом творчої свободи митців. Вплив бароко на живопис паркомунівців проявився у його метафоричності, ірраціональності та нерідко гротеску, містичність та символізм поєднувалися у роботах художників, зайнятих пошуками відповідей на екзистенційні питання у площинах віри та філософії, зокрема східної. Митці сквоту використовували у творчості не лише міфічні та релігійні сюжети, а й цитували та вільно інтерпретували історію світового мистецтва, поміщаючи класичні сюжети у сучасний контекст. Крім того, вони часто зверталися до інфантильних сюжетів, цитуючи дитячу літературу, а згодом до них додалася мова мас-медіа та кінематографу. Незважаючи на панівну роль живопису у творчості художників сквоту, вони опановували й інші медіуми, як-от інсталяцію або відео-арт.

Загалом «Паризька комуна» перебувала поза межами феміністичного контексту. Нерідко історія сквоту митців характеризується чоловічими іменами: О. Голосій, О. Гнилицький, А. Савадов, Г. Сенченко, В. Цаголов, К. Проценко, І. Чичкан, О. Ройтбурд та ін., проте в різні роки у спільноті Паркомуні проживали і працювали жінки: художниця В. Трубіна; Н. Філоненко, яка згодом стала однією з перших кураторів у незалежній Україні, де до того часу інститут кураторства був фактично відсутній як такий; К. Гнилицька; студентка факультету теорії та історії мистецтв, пізніше кураторка Н. Пригодич; художниця Т. Ларюшина.

У тогочасній творчості В. Трубіної теми віри та філософії посідали значне місце. Для художниці, яка народилася в атеїстичній сім'ї, це був певний шлях пізнання, крім того, вона багато читала твори античних та східних філософів, а згодом – переклади західної філософської літератури, які поступово почали

з'являтися в Україні: твори Х. Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса, К. Кастанеди та ін [184]. Роботи В. Трубіної «Небесний хор, або 3 пісні слів не викинеш» (1989) (іл. 1.1.3.2.2), «Цар-риба» (1989) (іл. 1.1.3.2.3) демонструють релігійний символізм, до якого часто вона зверталася. «Котик поранений іде, вушко песика гризе» (1990) (іл. 1.1.3.2.4) при формальному аналізі можна розглядати як один з інфантильних сюжетів, які часто з'являлися у творчості художників сквоту. Проте, це полотно можна прочитати і в контексті гендерної та феміністичної критики, як це запропонувала Т. Злобіна, вбачаючи в образі кота жіночий образ, у той час як песик є антагоністом кота, тобто чоловічим образом [83].

До спільноти Паркомуні входили також В. Пархоменко та Н. Радовинська. Перша спільна робота художниць була представлена на виставці «Штиль» (1992): інсталяція з ширмою, яка відсилає глядача до давньої японської традиції посилати вірші коханим за ширму (однак в інсталяції художниць за ширмою нікого не було, вони використовували власні зображення, нанесені на ширму трафаретом з фотографій) (іл. 1.1.3.б.5). Другою колаборацією мисткинь став проект «В'язання шапок», представлений на виставці «Літо» (1993). Художниці використали власні зображення для створення портретів у в'язаних шапках, позуючи подібно до моделей радянських журналів з рукоділля та мод [182]. Після 1993 р. Н. Радовинська припинила займатися мистецтвом, а В. Пархоменко працювала над власними проектами.

До кола сквоту входили Т. Галаган (Гершуні), студентка факультету теорії та історії мистецтв, яка почала виставляти роботи з 1994 р., Т. Галочкіна, яка працювала у незвичній техніці – малювала олівцем на полотні, Н. Маркман, яка співпрацювала з М. Трохом, але власні твори не експонувала на виставках тих років. У сквоті гостювала англійська мисткиня Р. Макленнан, яка приїхала до Києва з Москви і працювала над проектом В. Раєвського «Три слони» (1991) разом з В. Цаголовим та Л. Резун-Звездочотовою. У Паркомуні бувала і директорка Центру сучасного мистецтва Сороса в Києві М. Кузьма, сквот відвідувала художниця Л. Заєць, Т. Савадова (кураторка виставки «Простір культурної революції» (1994), очолила однойменну організацію).

Критику і «жіночий погляд» того часу, окрім текстів М. Кузьми і К. Стукалової, яка була однією з редакторів журналу «Terra Incognita», представляли газетні публікації О. Романенко і Н. Пригодич. Серед небагатьох публікацій, котрі певною мірою зачіпали «жіноче питання», – текст Н. Пригодич «Міхраб душі моєї, або Дещо про кентаврів» (1993), який вона присвятила чоловікові В. Цаголову. Ілюстрація до статті (картина С. Боттічеллі «Паллада і Кентавр» (1483), підписана «Вася + Надя») створювала образ Н. Пригодич як приборкувачки кентавра [182].

Фемінізм як тему в середовищі Паркомуні зачепила Н. Філоненко, реалізувавши її на виставці «Рот Медузи» (1995), де вперше виступила в ролі кураторки. Ця виставка (поряд з «Пошуком примхливих зваб» 1993 р. у галереї «Децима») – чи не перша феміністична виставка 1990-х років. В інтерв'ю кураторка згадувала лекцію на тему фемінізму, після якої у паперах на отримання гранту вона написала, що хотіла б втілити у життя досі нереалізовану ідею виставки, яка торкалася б цієї теми [82]. Проект було описано як першу феміністичну виставку у заявці на грант до Центру сучасного мистецтва Сороса, однак позиція й гасла кураторки були доволі скромними, а сама вона феміністкою себе не називала [181]. У прес-релізі відзначалося, що «Рот Медузи» має певні ознаки оригінального експерименту, мабуть, першої проби мистецького середовища на готовність до сприйняття висловлювань феміністичних ідей [181]. Важливим фактором є різне сприйняття фемінізму в західному світі і на пострадянському просторі, де панував соціалізм із задекларованими правами жінок. За словами самої Н. Філоненко, журналісти ставили їй питання на кшталт «Це ви, значить, ненавидите чоловіків?» [82]. Такі запитання свідчать про низький рівень обізнаності тогочасного суспільства щодо феміністичних ідей, який радше складався з набору стереотипів і кліше, які нічого спільного з розумінням феміністичного дискурсу не мали.

Н. Філоненко згадує, що виставка вийшла дещо хаотичною, стихійною [82]. Загалом у ній взяли участь майже 20 художників, які надали свої готові твори або ж виконали нові спеціально для проекту. Жінок серед учасників було

небагато, і Н. Філоненко згадує в інтерв'ю, що жінок-художниць на той час взагалі було дуже мало, але всі учасники виставки охоче висловлювалися щодо «жіночого» питання, а жіноче тіло і тілесність стало однією з наскрізних тем виставки [82]. Н. Філоненко було цікаво за допомогою виставки протестувати сучасне їй суспільство на ставлення до піднятої теми. Серед представлених у рамках проекту робіт кураторка згадує дзеркальний лабіринт, сконструйований у просторі експозиції, яким мали ходити відвідувачі і який за задумом символізував свідомість жінки; роботу Т. Галаган (Гершуні), яка зображувала англійську королеву як первинну, у той час як короля пропонувала умовно назвати вторинним; відеороботу «Порівняльна анатомія» К. Чичкана і Т. Галаган (Гершуні), що порівнювала частини чоловічого й жіночого тіла: телевізор транслював відео, що демонструвало зображення грудей, ступень, інших частин тіла, які змінювали одне одного [82]. Тему тіла й тілесності метафорично розкривали і через одяг: певний діалог створювали інсталяції І. Ісупова (розмальований манекен, оточений дзеркалами) та І. Ластовкіної (жіноча сукня, виготовлена із залізної сітки). Її металева скульптура стала висловлюванням на тему положення жінки у Середні віки, ніби затиснутої правилами і нормами життя того періоду. Метал, який віками використовували для створення чоловічих військових обладунків, трансформувався в елегантну форму жіночого одягу межі XVI-XVII століть. В. Пархоменко у роботі «Один день з життя Фанні Каплан» (1995) (іл. 1.1.3.2.6) звернулася до власного зображення, виступаючи перед глядачем у ролі Ф. Каплан до, під час і після замаху на В. Леніна. В експозиції були представлені жіночий і чоловічий дерев'яні торси, створені мисткинею іншого покоління, скульпторкою Ю. Укадер, матір'ю Т. Галочкіної, а також портрети радянських жінок в традиційних образах соцреалістичного живопису – робітниці, селянки, героїні соціалістичної праці та ін., створивши таким чином контраст між усталеним уявленням про жінку епохи, що відходить, і пошуком нового, актуального жіночого образу, між задекларованою емансипацією та реальними можливостями і проблемами жінок [82].

Афіша виставки (іл. 1.1.3.2.7) містила зображення жінки з обличчям Мони Лізи і волоссям – зміїним кублом міфічної Горгони Медузи, що відображає дихотомію, характерну для розуміння сутності жінки у патристиці та середньовічній філософії. Протиставлення образів Джоконди і Медузи підтримувало «міф про красу» як велику культурну цінність, але й критикувало «чоловічий погляд» на жіноче мистецтво і ставлення до жінки [181]. Критика виставки, представлена чоловіками, поставилася до проекту не надто прихильно. У рецензіях О. Сидор-Гібелінда й О. Ляпін різко розкритикували «Рот Медузи», вважаючи виставку недостатньо прив'язано до теми фемінізму, незважаючи на те, що у рецензіях вони не надали критичного аналізу творчих робіт. О. Ляпін стверджував: «...жодна жінка, яка брала участь у цьому проекті, не змогла усвідомити цю акцію як спробу довести свою спроможність упевнено протистояти чоловічому домінуванню в мистецтві» [94]. Проте, взявши до уваги історичний та культурний контекст, у якому мала місце виставка, стає зрозуміло, що «Рот Медузи» був лише першим кроком щодо питання фемінізму і гендерної рівності в українському мистецтві 1990-х років, яке стояло на межі великих змін і ще не визначилося з вектором свого подальшого розвитку. Незважаючи на тогочасну критику проекту, сьогодні стає очевидним, що він відобразив певні настрої і привернув увагу до поставлених запитань, ставши важливою подією для розвитку сучасного українського мистецтва.

Окрім кураторської роботи Н. Філоненко експериментувала з живописом, працювала з відео, брала участь у перформансах, кількох виставках, в тому числі і «Художники Паризької комуни» (1991). В своїй експериментальній практиці мисткиня йшла шляхом пошуку відповіді на питання хто саме може бути художником і що може бути мистецтвом. Творчою діяльністю займалися не лише професійні художники, а й ті, хто не претендував називатися художником [182].

На початку 1990-х років суспільство пострадянських країн відкрило для себе культурний пласт західної цивілізації, його технологічні новації. Художники придбавши відеокамери і фотоапарати отримали нові інструменти

для вирішення художніх завдань. Українське мистецьке життя як і у випадку з феміністичним спрямуванням у ньому дещо відставало від західного, де відео-арт, що виник у 1960-1970-х роках, розвивався вже майже 30 років (або навіть більше, якщо виводити поступ відео-арту ще з кінематографічних експериментів Ф. Леже, М. Рея, М. Дюшана, С. Далі та ін, які працювали з відео у 1920-1930-х роках, а згодом – американської режисерки українського походження М. Дерен), і на зміну йому вже почали приходити інші види медіамистецтва. Українські митці попередніх років не мали ні необхідної технічної бази для такого мистецтва, ні запиту, ні інформації. І хоча українські художники не були достатньо обізнані з історією та напрямками західного медіамистецтва, їхня творчість нерозривно пов'язана зі світовим контекстом. Одним з перших творів українського відео-арту стала спільна робота О. Гнилицького, М. Мамсікова і Н. Філоненко під назвою «Криві дзеркала – живі картини» (1993) (іл. 1.1.3.2.8). Для зйомок відео О. Гнилицький придбав дзеркала у колишнього наглядача кімнати сміху, які використав як засіб трансформації реальності: викривлені відображення оголених тіл, голів, рук, ніг рухалися, перепліталися, створюючи ефект психоделічної галюцинації. Н. Філоненко виступила в ролі співавторки та моделі відео-роботи О. Гнилицького. Вона відзначала, що у ранньому відео-арті, створеному у сквоті «Паризької комуни», постійно проглядається тема Еросу і Танатосу, що, на її думку, є наслідком sex та drugs revolutions того часу [126].

Займалася відео-артом В. Пархоменко: її авторству належить відео «Як я себе ненавиджу, або Ігри, в які грають люди» (1996) (іл. 1.1.3.2.9), в якому оголена дівчина заряджає рушницю і цілиться прямо в глядача, руйнуючи «четверту стіну». Авторка виступає в ролі і ката-вбивці, і жертви. Напівживе жіноче тіло лежить серед купи фруктів і овочів, ніби частина натюрморту, а відверта поза апелює до мотиву оголеної жінки як улюбленого об'єкту класичного мистецтва.

Спосіб життя у сквоті, психоделічні досвіди, вільна сексуальність не лише захочували інтерес до експерименту, нових засобів і медіумів, питань, пов'язаних з філософією, втечею від реальності, світовою культурою тощо, а й

створювали образ жінки на п'єдесталі. Художники шукали теми для творчості поза соціально-політичним полем, а феміністичні питання, якщо й зрідка піднімалися, залишалися не до кінця відрефлексованими і розробленими. Деякі твори артикулювали ці теми лише на інтуїтивному рівні, тож мистецтво жінок-художниць Паркомуні не можна у повній мірі назвати феміністичним, проте воно є помітним явищем у мистецькому житті 1990-х років. Як зазначає О. Брюховецька, феміністичні рефлексії українського мистецтва виникали спорадично, іноді випадково, інтуїтивно, серед інших емансипативних ідей та рухів, що з'являлися в Україні одночасно з консервативними течіями [19].

Це природно, якщо взяти до уваги відсутність феміністичного бекграунду 1960-1970 років в мистецтві України, на відміну від західного, зокрема польського, де феміністичне мистецтво стало потужним явищем культурного процесу.

На зламі двох тисячоліть художники не лише відходять від живопису як основного медіуму, який надає академічна освіта, а й починають використовувати нові медіа для критичних висловлювань, що було непритаманно аполітичному мистецтву їхніх попередників. Зростало зацікавлення художників у нових технологіях, активно розвивалося медіа-мистецтво та відеомистецтво. Як зауважує Н. Манжалій, характерним для ситуації в Україні було те, що митці і мисткині виявляли інтерес до творчих можливостей найсучасніших технологій, «...незважаючи на відсутність високорозвиненої технологічної промисловості, добре обладнаних науково-дослідних центрів, інституціональної підтримки медіа-митців та курсу з нових технологій у мистецьких вузах» [95].

Важливу роль у мистецтві України цього періоду відіграли ініціативи молодих кураторок із розвитку медіа-мистецтва в Україні: Н. Пригодич організувала фестиваль відеоарту Dreamcatcher (1998) і продовжила працювати над ним разом з О. Жук, Н. Манжалій і К. Стукалова, проводили воркшопи для молодих художників, які згодом переросли в Київський міжнародний фестиваль медіа-арту (KIMAF), Л. Моцюк організувала кілька публічних мультимедійних

акцій, наймасштабнішою з яких стала «Динамо-машина» на стадіоні «Динамо» (2001). Такі події стали підґрунтям для формування нового кола художників, для яких, на відміну від митців Паркомуні, живопис не був первинним медіумом. Серед них були і жінки-художниці: О. Кашимбекова, М.Зінець, С. Савчук, Н. Голиброда, О. Соловйова та ін [86].

На думку Н. Пригодич, молоді представники київської художньої сцени цього періоду майже деідеологізовані, їхня участь у художньому житті стихійна і не залежить від об'єктивних спонукальних концептуальних мотивів [120]. Покоління художників відкрите до будь-якої художньої реальності і створює свої незалежні мікронаративи, найчастіше вибираючи техногенні жанри, серед яких переважає відео. Примітно, що для відеомистецтва 1990-х років характерні референси на кінематограф. Цьому медіуму притаманні видовищність та нерозрізнення реального та уявного, завдяки чому створена кінематографічна реальність виконує функції уяви (на відміну від творів сучасного мистецтва, які, навпаки, потребують інтерпретації). У відеороботі «Wings of dove» (2000) О. Верещак та М. Зінець використали кадри з британської мелодрами «Крила голубки» (1997), експериментуючи з нелінійним монтажем; у «Флеш-рояль» (2000) Г. Катчук та О. Кашимбекова цитують роботи С. Ейзенштейна, Л. Бунюеля та ін. Відеоробота «Bloody Mary» Н. Голиброди, С. Савчук та І. Цюпки – своєрідний феміністичний парафраз гонконгських бойовиків, оскільки у відтворених сценах з кіно усі ролі виконали жінки. Н. Голиброда спільно з С. Савчук створила відеороботу «Noktovision» (2002), присвячену роздумам про проблеми жінок та масову візуальну культуру і моду [185].

Висновки до розділу I

Наразі відчутний низький ступінь вивчення окреслених питань в українській науковій літературі. Брак публікацій зумовлений зокрема такими факторами, як загальне недостатнє наукове висвітлення актуального українського мистецтва, до того ж, роботи молодих авторок створені протягом відносно короткого періоду, нерідко зачіпають контroversійні або табуйовані у

суспільстві теми. Водночас спостерігається позитивна динаміка росту інтересу до теми.

Протягом історії розвитку мистецтва жінки-художниці працювали у сфері, де домінували чоловіки, і стикалися з багатьма перешкодами, які обмежували їхню творчу і професійну свободу (і репрезентацію в історії мистецтва). Недоступність художньої (і не тільки) освіти, тиск соціальних та політичних факторів не сприяв вільному поступу мистецтва жінок. Проте, ситуація поліпшувалася відповідно до соціально-політичних зрушень, і вже у XVII столітті кількість відомих жінок-художниць почала зростати.

У 1970-х роках закордоном жінки-мисткині почали об'єднуватися для протесту проти їх ігнорування та виключення з експозиційного та інституційного простору, цей протест втілювався як у теоретичному (академічному) полі, так і в практичному (мистецькому). Фемінізм розвивався як міжнародний рух. Художниці у різних країнах стикалися із подібними проблемами, забарвленими локальними особливостями, і аналізували жіночий досвід та переносили його у мистецьку практику. У цей час українське мистецтво перебувало в ізоляції від світу, репресивні заходи радянської влади запровадили одновекторність мистецького процесу та обмежували свободу творчого вираження. На відміну від західноєвропейських мисткинь, які досліджували питання гендерної рівності та ідентичності, українські художниці в умовах відсутності незалежної національної держави зосереджувалися на пошуках національної ідентичності та збереженні тяглості і переосмисленні національних традицій у мистецтві. Визначним явищем у 1960-х роках стала поява неофіційного мистецтва, яке розвивалося всупереч тиску тоталітарного режиму та стало альтернативою офіційному соцреалістичному мистецтву. Саме тоді постало ціле покоління самобутніх молодих митців і мисткинь-шістдесятників, які творили нове національне мистецтво.

У 1990-х роках в українському мистецтві постали нові течії та зацікавленість новими темами, прискорене освоєння нових засобів та інструментів. Мисткині поринули в експерименти та пошуки, які перегукувалися

з культурними процесами у світі. У цей час феміністичні рефлексії виникали спорадично, іноді інтуїтивно. Це природно, зважаючи на відсутність феміністичного бекграунду 1960-1970 років в мистецтві України, на відміну від західного.

Отже, розвиток мистецтва жінок в Україні має певні відмінності від явищ, які відбувалися в цей час у світовому мистецтві до кінця ХХ – початку ХХІ століть, зокрема зумовлені особливостями історичного розвитку та соціально-політичних процесів. Особливо помітно простежуються ці відмінності у період перебування України в складі СРСР: через жорсткий контроль держави над усіма сферами життя, зокрема культурою, мисткині мусили або йти на компроміс із тоталітарним режимом, або ж наслідитися обійти обмеження з ризиком знищення «ворожих» творів мистецтва чи переслідування авторок. Деякі художниці виходили за кон'юктурні рамки і працювали з темами на кшталт національної ідентичності, історичної пам'яті, спадку народного мистецтва та фольклору, взаємовідносин людини і суспільства, праці, нової людини епохи, тощо. Тема жіночого досвіду також поставала у творчості мисткинь, проте з огляду на окреслені умови її висвітлення відрізнялося від напрацювань західних художниць.

Основні положення розділу розкриті в публікаціях авторки [90], [91], [93], [216].

РОЗДІЛ II

ТВОРЧІСТЬ МОЛОДИХ ХУДОЖНИЦЬ АКТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИЄВА 2000-2010-Х РОКІВ: УСТАЛЕНІ ВИДИ МИСТЕЦТВА

2.1 Творчість молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років

Початок нового тисячоліття в Україні ознаменувався соціально-політичною турбулентністю та масовими протестами: у 2000-2001 роках пройшли акції «Україна без Кучми», а в 2004 р. відбулася Помаранчева революція, епіцентром якої став Майдан Незалежності в Києві. З цим періодом сплеску громадянської активності пов'язаний помітний тематичний злам в українському мистецтві. Коло питань, до яких зверталися художниці і художники, розширилося, і водночас скоротилося відставання від культурних тенденцій у світі, зберігаючи при цьому територіальні особливості.

А. Ложкіна зауважує: «Помаранчева революція, яка впливає з її назви, мала виразну естетичну домінанту. <...> Уся революція насправді була одним великим вуличним перформансом. Це був політичний протест з елементами народного карнавального дійства ...» [86, с. 408]. На хвилі протестів 2004 р. сформувалася група художників Р.Е.П., які у своїй творчості почали звертатися до актуальних соціальних і політичних питань, суголосних із духом часу. Як і в поколінні «Нової хвилі», основою групи Р.Е.П. стали молоді художники, які здобули класичну художню освіту. До Р.Е.П. та дотичного до неї кола поруч з художниками-чоловіками увійшла низка художниць, що стали відомими не лише в Україні, а й за кордоном: Ж.Кадирова, А. Якубенко, Л. Наконечна, Л. Хоменко, С. Макарська, А. Звягінцева, К. Гнилицька, Є. Белорусець та ін. Молодь шукала нові методи й орієнтири, її підхід, на відміну від попереднього покоління, видавався системнішим і методичнішим. Академічна освіта більшості художників відіграла в цьому певну роль: пошук альтернативи старим підходам став причиною змін у методах діяльності групи, а досвід практики вуличної

демократії часів Помаранчевої революції та інтерес до московського акціонізму дали поштовх до формування впізнаваної мови групи [86, с. 413].

У ситуації стагнації інституцій старого зразка та майже відсутності сучасних арт-просторів важливою особливістю діяльності Р.Е.П. стали практики самоорганізації. Колектив митців проводив акції-інтервенції у публічному просторі, відходячи від романтичного революційного настрою та зосереджуючись на критичному аспекті, досліджуючи актуальні теми єдності та цивілізаційного вибору України (акція «Захід – Схід», 2005), перманентної політичної боротьби (акція «Без назви», 2005), культурної політики (акція «Під килимом», 2005), патріотизму та пошуку універсальної мови («Патріотизм», 2006), взаємовідносин народного та сучасного мистецтва («Лірник», 2006) (іл. 2.2.1.1), пострадянської спадщини та її осмислення («Велика несподіванка», 2010) та ін.

Із моменту заснування групи всі учасники «Р.Е.П.» паралельно розвиваються як самостійні митці. Кожна з учасниць-художниць являє собою самодостатню творчу індивідуальність та спирається на власні мистецькі стратегії. К. Гнилицька працює з медіумом живопису, а також бере участь у мистецьких акціях у публічному просторі; Л. Хоменко використовує можливості живопису, зокрема монументального; Л. Наконечна та А. Звягінцева використовують графічні прийоми; Ж. Кадирова створює скульптури з використанням грубих побутових матеріалів, як-от бетон або кахель, а також працює з мозаїкою та інсталяцією; однак усі вони застосовують проєктний підхід і послуговуються різноманітними техніками й засобами, від фотографії до перформансу.

Художниці звертаються до тем пам'яті та сприйняття історії, національної ідентичності, ставлення до руйнації, роботи та ролі митців, переосмислення радянської спадщини та політичної ситуації в Україні, міграції та екології. Ж. Кадирова часто звертається до осмислення радянського культурного спадку, зокрема монументального мистецтва. Її проєкт «Second Hand» (іл. 2.2.1.2), розпочатий у 2014 р., включає інсталяцію з об'єктів у формі одягу, виконаного за

зразками радянської моди 1960–1970-х років. Мисткиня використовує в роботі кахельну плитку з Київської кінокопіювальної фабрики, автостанції «Поліська», Дарницького шовкового комбінату – будівель, які більше не існують або не виконують первинних функцій. Один з об'єктів – манекен у «кахельному одязі» з плитки, яка прикрашала фасад автостанції «Поліська»; інші зразки одягу виконані з плитки, з цеху обробки кіноплівки, у якому певний час розміщувався простір із художніми майстернями, і який був згодом знищений. Таким чином об'єкти Ж. Кадирової стають носіями інформації, пам'яті про те, що фізично припинило існувати.

З часом у творчості деяких з названих мисткинь почали все частіше з'являтися теми, пов'язані з фемінізмом та гендерною проблематикою, як-от у творчості А. Звягінцевої, Л. Хоменко та ін.

На період кінця 1990-х – початку 2000-х років припадає поява визначних проєктів художниці О. Чепелик, однієї з небагатьох українських мисткинь, яка почала позиціонувати свою практику як соціально-критичну і свідомо працювала з феміністичною тематикою. Художниця вважає своє мистецтво політичним, оскільки працює з історією, політикою, наукою, гендером, публічним простором, новітніми технологіями. Вона також зазначає, що відчуває свою національну ідентичність як жінка, мати і мисткиня (з огляду на війну в Україні) [113].

Однією з перших виставок з концепцією, свідомо заснованою на феміністично-гендерних рефлексіях, був проєкт «Ніжність» (2003) О. Островської в Центрі Сучасного Мистецтва. Проєкт пропонував критичний погляд на сучасну ролі жінки: як суспільство визначає жінку і як жінки самі себе уявляють у суспільстві; назва проєкту була задумана як провокативна [115]. О. Островська згадує, що було складно знайти переконливі портфоліо жінок-художниць, у той час на мистецькій сцені їх було не так багато (зрештою у проєкті взяли участь дві художниці-українки – М. Зінець та А. Кахідзе, яка представила на виставці інсталяцію «Очі у мого чоловіка, як у Жанни Самарі» (іл. 2.2.1.3), присвячену стосунками художника і його музи) [115]. У 2020 р.

кураторка зауважує, що з того часу спостерігає суттєву різницю в ситуації - відбулися значні зміни у суспільному дискурсі [115].

На початку 2010-х років сформувалася активістська група «Феміністична офензива», яка об'єднала у своїй діяльності мистецтво та політику задля пошуку шляхів подолання гендерної нерівності та дискримінативного законодавства. Разом із Центром візуальної культури в Києві група провела низку акцій, зокрема, відкриту майстерню-виставку художниць «Жіночий цех» (2012), у якій взяли участь художниці А. Звягінцева, А. Копиця, Л. Хоменко, Є. Белорусець, О. Брюховецька та ін. У підсумку дводенних воркшопів сформовано експозицію, що висвітлювала теми гендеру, фемінності, тілесності в українському суспільстві. У межах майстерні А.Кахідзе представила перформанс «На двох стільцях» (2012), в якому експериментувала з формами праці, поєднуючи у просторі експозиції інтелектуальну та хатню роботи.

Із кінця 2000-х років О. Брюховецька реалізовує мистецькі проекти і виставки, присвячені феміністичній проблематиці. Виставка «Українське тіло» (2012) в Центрі візуальної культури НАУКМА, в якій брали участь Л. Наконечна, Є. Белорусець, Л. Малікова та ін. О. Брюховецька представила графічний артбук «Тіло №» (іл. 2.2.1.4), в якому сфокусувала увагу на людях за межею бідності, які у сприйнятті суспільства перетворюються на безлику і відразливу масу тіл [73]. За три дні після відкриття президент університету С. Квіт власноруч її закрити, викликавши великий резонанс поза межами університету (врешті було припинено діяльність Центру візуальної культури взагалі). Проект пропонував погляд на українське суспільство з тілесної точки зору, осмислення власного досвіду існування в конкретному матеріальному, соціальному та культурному середовищі, а до того ж став своєрідним розслідуванням межі «прийнятного» та «неприйнятного», табу, якими оточено тіло в українському суспільстві [73, с. 96].

Польсько-українська феміністична виставка, курована О. Брюховецькою, «Що у мені є від жінки?» (2015) присвячена проблемам існування жінок у сучасності та історії, гендерних ролей, жіночих тілесності і практик. Питання, винесене у назву проєкту, нагадувало про те, що жінка виключена із

символічного патріархального порядку, і має бути включена в порядок у суспільстві, де задекларована рівність між статями [19]. Участь у проєкті взяли кураторка, К. Гнилицька, Г. Ерде, А. Клейтман, А. Копиця, І. Кудря, М. Куликовська, В. Петрова, А. Якубенко та ін.

Кураторський проєкт О. Брюховецької «Материнство» (2015) покликаний розвінчати материнство як «традиційний» досвід жінки, проаналізувати його з феміністичної точки зору, а отже – представити як практику, яка не є дефолтною і має соціальне значення. На виставці представлені роботи художниць, які «розглядають материнство з одного боку у контексті феміністичної критики його соціального статусу: як неоплачувану і непоціновувану працю, з іншого боку – як глибокий екзистенційний досвід» [112]. Для експозиції А. Якубенко та К. Гнилицька створили відеороботу «Life-time game», яка представила материнство й домашню працю жінки як тему комп'ютерної гри, що повторюється по колу кожного дня. Героїні відео – художниці, які замість творчості мусять присвячувати час догляду за дітьми і хатній роботі. Вони стикаються із різними завданнями, як-от куховарство, прибирання, прання, за правильного виконання яких отримують віртуальні бонуси. Відеоробота звертає увагу на проблеми, з якими жінки щодня стикаються в патріархальному українському суспільстві: невидимість та знецінення неоплачуваної хатньої праці, непропорційний розподіл обов'язків у сім'ї, недостатня підтримка держави, ка, що в комплексі стає значною перешкодою для професійного розвитку жінок, в тому числі мисткинь.

Л. Хоменко (нар. 1980), яка відома в першу чергу своїми монументальними живописними образами, також звернулася до цих питань у перформансі «Святковий стіл» (2013) (іл. 2.2.1.5). Художниця стояла, одягнена в довгу білу сукню, шлейф якої продовжувався у вигляді скатертини, якою був накритий святковий стіл наїдками, які пропонувалися відвідувачам. Жінка ніби зрослася з хатньою працею, перетворилася на заручницю кухні, і хоча один її порух міг би зруйнувати усю конструкцію, як метафорично, так і буквально, вона залишається статичною і підкоряється існуючому стану речей. Художниця пояснює:

«Перформанс виріс з мого реального дня народження. Яся мені пошила сукню-скатертину, я покликала гостей і зробила перформанс. Він став рефлексією про те, що день народження часто перетворюється на повинність» [172].

Проект «TEXTUS. Вишивка, текстиль, фемінізм» (2017) досліджував місце жіночих рукодільних технік у репрезентації феміністичного мистецтва, їхню роль медіумів для рефлексивних і критичних висловлювань жінок-художниць. (серед учасниць виставки – кураторка О. Брюховецька, К. Гнилицька, А. Звягінцева, А. Клейтман, А. Копиця, Т. Корнєєва, І. Кудря, В. Петрова, А. Сорокова, Олеся Трофименко, майстерня «Швеми», А. Щербина та ін).

Ці мистецькі проекти, куровані О. Брюховецькою, розкривають актуальні питання ролі та проблем жінок в українському суспільстві, звертаючи увагу на особисті, суспільні, політичні та економічні аспекти [183].

Помітною подією у контексті пошуку нових поглядів на роль жінки в історії українського мистецтва стала групова виставка Дослідницької платформи PinchukArtCentre «Свій простір» (2018-2019, кураторки Т. Кочубінська і Т. Жмурко), назва якої відсилає до есе В. Вулф «Своя кімната» (1929). Проект зібрав визначні твори як сучасних художниць (М. Скугаревої, Я. Бистрової, А. Щербини), так і мисткинь минулих років (П. Райко, Г. Собачко-Шостак, М. Приймаченко та ін.) у спільній експозиції і запропонував знайти відповіді на питання, що ж є простором жінки в сучасному українському суспільстві та мистецтві і яка її роль у ньому.

Гендерна проблематика залишається актуальною для України, адже українська культурна парадигма значною мірою спирається на патріархальні гендерні норми. Кураторський проєкт О. Червоник «Гендер в Ізоляції», представлений в 2012 р. на платформі культурних ініціатив Ізоляція (на той час ще у м. Донецьк), був спробою аналізу соціальних та психологічних механізмів гендерного конструювання. Кураторка виставки відзначає: «Тіло ніколи не є цілісною та незмінною фізіологічною реальністю. Воно радше існує як культурний текст, сконструйований з різних заборон і припущень» [31]. Серед учасників виставки – київські мисткині, творам яких притаманна увага до

гендерних моделей, що побутують в українському суспільстві. Роботи В. Миронюк та Р. Боднарчука, М. Скугаревої, К. Гнилицької, Л. Наконечної, А. Копиці, Л. Хоменко та Ж. Кадирової концептуально увійшли до частини експозиції, присвяченої рольовій поведінці і стратегії мімікрії; роботи М. Шубіної і дуету Synchronodogs (Т. Щеглова та Р. Новен) розкрили пошуки способів відходу від патріархальних гендерних стереотипів; А. Клейтман, Л. Малікова і М. Куликовська за допомогою засобів abject art – мистецтва огидного – дослідили відчуття, пов'язані з невідповідністю ментальним і фізичні характеристики певної гендерної норми [31]. Л. Малікова (нар. 1985) використала для свого об'єкту «Babushka» (2010) (іл. 2.2.1.6) незвичну форму – текстильну скульптуру. Іронічна назва підкреслена тим, що об'єкт пошитий з кольорових хусток, які часто вдягають жінки старшого віку, і виглядає як величезна м'яка іграшка, проте її форма, гостра і невизначена, може викликати відчуття дискомфорту або загрози, таким чином вступаючи у протиріччя з традиційним уявленням про жінку старшого віку у патріархальному суспільстві.

Художниця М. Прошковська (нар. 1986) звернулася до проблем гендерних ролей, самовизначення та ЛГБТ в Україні у проекті «Feminine» (2019) (іл. 2.2.1.7) у колаборації з С. Моргуновим. Проект став спробою легітимізувати транс-жінок у жіночій спільноті та сформуванню в українському суспільстві позитивне ставлення до людей, котрі здійснюють перехід. Мисткиня досліджувала проблеми, з якими стикаються трансгендерні жінки, декілька місяців спілкуючись з героїнями проекту і на своєму досвіді простежуючи зміну особистого сприйняття транс-жінок. У рамках проекту С. Моргунов зняв серію фотографій, які фіксували життя шести транс-жінок, їхнє спілкування з художницею та близькими людьми. Експозиція включала відеодокументацію зйомки та інсталяцію з особистими речами героїнь.

О. Чепелик звертається до теми війни і розглядає її крізь призму жіночого досвіду, як-от у відеопроекті «Жінка і війна» (2014), створеному в рамках фестивалю Cinema da Mare в Італії. Цикл складався з восьми відеоробіт (серед них – «Лист з України», «Лист з Криму», «Одна» та ін.), які стали спробою

авторки закликати європейців не бути бездіяльними у ситуації російської агресії в Україні, показати засобами мистецтва нову темну реальність війни, долаючи шум пропаганди і неправдивої інформації. Героїнею роботи є вагітна жінка, яка втратила дитину; художниця провадить експеримент з відчуттям та емоцією, показуючи через болісний досвід, що жінка завжди є жертвою війни. Створюючи відео, О. Чепелик використала не лише відеозйомку перформансу в природних умовах італійського міста, а й анімацію, зокрема пісочну анімацію у виконанні свого сина («Дракон і красуня») [153].

Зважаючи на відсутність ефективних інституційних проєктів, спрямованих на розвиток культури у регіонах, все більшої ваги почали набирати низові ініціативи, а художники все частіше провадять творчі пошуки на периферії. Інтерес митців та активістів до периферійних тем і сліпих плям історії Н. Кадан визначає парасольковим терміном «історіографічний поворот» [85, с. 58]. Дослідженням помітного явища декомунізації, узаконеного після масового стихійного повалення пам'ятників вождям радянської доби в період Євромайдану, займається самоорганізована мистецька ініціатива ДЕ НЕ ДЕ, яка утворилася в 2015 р. під час мистецької резиденції «Над Богом», котра відбулася в закинутому кінотеатрі «Росія» у м. Вінниця. Ініціатива не має постійного складу учасників, в рамках різних проєктів до неї долучаються численні митці, куратори, дослідники. Учасники займаються пошуком способів репрезентації історії в публічному просторі та творчим переосмисленням радянської спадщини, досліджують локальний контекст та регіональні особливості, реалізували низку проєктів у різних регіонах України. Одним з основоположних принципів діяльності групи є ідея колективної діяльності і висловлювання за рахунок індивідуальних мистецьких творів, коли спільна тема не лише об'єднує учасників, але і керує всією груповою думкою [42]. Є. Моляр, учасниця ДЕ НЕ ДЕ, називає спонтанність універсальним творчим методом ініціативи [146]. Під час своїх поїздок-експедицій учасники використовують метод фланерства – неспішних прогулянок містом, які дозволяють дослідити взаємодію міста та індивіда, не оминаючи увагою деталей [146].

Одна з перших виставок ініціативи «ДЕ НЕ ДЕ: декомунізаційні процеси в Україні очима сучасних художників», відбулася в Українському інституті науково-технічної і економічної інформації в Києві у 2016 р., ставши результатом діяльності резиденції «Над Богом», а також воркшопу «ДЕ», який пройшов у Сєверодонецьку, Слов'янську та Маріуполі. В експозиції були представлені роботи більше 30-ти художників з різних міст України, зокрема Ж. Кадірова, А. Кахідзе, А. Якубенко, К. Гнилицька та М. Семененко, Л. Іванова, К. Берлова, Д. Косміна та ін. У. Биченкова представила інсталяцію «ПостСоветское шампанское» (2016) (іл. 2.2.1.9), ідея якої спершу виникла як жарт, але згодом трансформувалася у самостійне висловлювання на тему майбутнього, яке вже відходить у минуле. Митці досліджували міста, вивчали проблеми локального публічного простору, пам'ятки радянської спадщини, взаємодіяли з місцевими мешканцями і врешті запропонували критичний погляд на способи впровадження стратегії декомунізації в Україні, яка нерідко здійснюється парадоксально радянськими методами [28].

Таким чином, у 2010-х роках в українських художниць виникло бажання і реальна можливість по-справжньому гучно заявити про свою суб'єктність, до того ж саме в цей період спостерігається зростання кількості жінок-працівниць культурної і мистецької сфер (хоча це явище можна пояснити низькою конкурентністю у низькоприбутковому середовищі) [86]. Проте це радше не заперечує, а є закономірним наслідком поступового руху у напрямку дискусій та присутності феміністичної проблематики в українському мистецтві ще з 1990-х років. Художниці працюють з темами ролі жінок в українському суспільстві та проблем, з якими вони стикаються, беручи до уваги особисті, суспільні, політичні та економічні фактори. Відбувається своєрідна тематична еволюція у творчості художниць, які поступово приходять до феміністичної та гендерної тематики. Помітні тенденції комерціалізації і цифровізації мистецтва, стираються межі між елітарним і масовим мистецтвом. Окрім цього, помітним явищем стає територіальний зсув та поширення низових ініціатив, завдяки яким художниці все частіше провадять творчі пошуки на периферії – у регіонах.

2.1 Живопис

Розглянемо творчі жіночі практики у традиційних (живопис, скульптура графіка, ілюстрація, плакат, декоративно-вжиткове мистецтво) та новітніх сферах (цифрове мистецтво, інсталяція, відео-арт, перформанс, акціонізм, активізм, артбук, зін, ленд-арт) мистецтва, задля вияву умов, обставин, досвіду, що впливають на розкриття мисткинями конкретних тем, зокрема гендерного спрямування, їх творчого потенціалу та компаративного аналізу творів. У великій різноманітності медіумів та жанрів, до яких вдаються художниці, живопис продовжує займати помітне місце. «Розкартиненню», що спостерігалося в українському мистецтві 1990-х років на тлі експериментів з новими медіа, поступово прийшов на заміну постмедійний живопис, який відображав новий світ, де панують медійні образи.

Живописні техніки продовжила використовувати М. Скугарєва, до живопису звертаються А. Щербина, Н. Стешенко та ін. Зокрема, з початком подій зими 2014 р., російською анексією Криму та війни на сході України у творчості М. Скугарєвої з'явилася тема війни, якій художниця присвятила кілька живописних робіт (зокрема натюрморти з квітами) як відображення рефлексії на воєнні хроніки (іл. 2.2.1.8).

Війна також є однією з тем живописних робіт А. Щербини (нар. 1988). Художниця починала творчу діяльність з живопису, а згодом звернулася до графіки, скульптури, відеоарту та інсталяції. Мисткиня стала співзасновницею творчих груп ЙОД (2013-2015) та Колектив Конкретних Дат (2015-2017), учасники якої працювали з практиками комеморації, займалися перформативними дослідженнями. Мистецька діяльність художниці тісно пов'язана з феміністичною оптикою та переосмисленням. Вона зіткнулася з явищами дискримінації за гендером ще під час навчання, була свідком, як викладачі «дозволяють собі транслювати стереотипи і сексизм на студентство, а іноді й харасмент» [158]. А. Щербина стикалася з подібними проявами і у подальшій професійній діяльності, хоча й зазначає, що сучасні галереї відкритіші до феміністського мистецтва. На її думку, художниці-жінки часто й досі

обмежують себе самоцензурою, вони не наважуються висловлювати свою думку на серйозні теми або працювати з певними матеріалами. Під час навчання мисткиня дійшла висновку, що офіційна освіта не дає студентам інструментів, за допомогою яких вони могли б працювати в полі сучасного мистецтва. Консервативність та авторитаризм часто стають травматичним досвідом та серйозною перешкодою на шляху до творчої реалізації молодих митців. Досвід отримання академічної освіти як травматичний впливає на поведінку художниць, що відмічає мисткиня В. Петрова, вбачаючи у цьому певний паттерн: спершу вони переживають період відмови від власного негативного досвіду, від знань та навичок (наприклад, від живопису), які отримували під час навчання, від впливу викладача або школи; далі настає період переосмислення, коли відбувається аналіз негативних та позитивних аспектів, а згодом – етап «перепривласнення», який дозволяє не відмовлятися від результатів багаторічного навчання і використовувати їх у своїй практиці, але з позиції суб'єкта, коли художниця таким чином «...бере владу в свої руки» [111].

А. Щербина експериментує у полі живопису, при цьому називає себе й ремісницею, що є своєрідним поєднанням сфер, остання обумовлює своєрідне включення себе до економічної системи, де ремесло – це можливість забезпечити себе фінансово.

У роботах художниця піднімає теми насильства, тілесності, фемінізму, водночас їй досить важко працювати з особистими темами та виносити на розгляд власні переживання. Мисткиня говорить, що їй «...простіше вийти голою на сцену, ніж надати перегляду свої особисті переживання» [158]. В її мистецькій практиці є участь у показах одягу художника та дизайнера М. Коптєва, скандально відомого своїми відвертими й провокаційними образами в театрі моди «Орхідея». Певною мірою такий досвід може бути терапевтичним для моделей, допомагаючи їм прийняти себе.

Війна – ще одна тема, до якої звертається А. Щербина у своїй творчій практиці, акцентуючи увагу на руйнації та пейзажу руїн. Разом з художниками групи ЙОД вона взяла участь у проєкті «Вид на Крим» (2014), який став реакцією

на події на півострові – анексію та так званий «референдум» (іл. 2.2.1.10). Експозиція, побачити яку, за задумом, дозволялося лише відвідувачам з паспортом Російської Федерації або з кримською пропискою, складалася з етюдів, написаних у Криму, а на вході в галерею стояв символічний «зелений чоловічок».

З темою війни та локального контексту А. Щербина працювала під час поїздок Луганською та Донецькою областями, у результаті чого з'явилися декілька проєктів. Перебуваючи в Станиці-Луганській, А. Щербина разом художниками О. Мартинюк, У. Биченковою, В. Петровою, О. Радинським, М. Рідним, І. Кудрею і Т. Білоусом взяла участь у створенні виставки «Прядка, шабля і олень» (2018) (іл. 2.2.1.11) у місцевому краєзнавчому музеї, який постраждав під час обстрілу в 2014 р., і основна експозиція якого складалася з матеріалів про Донське козацтво. Отримавши доступ до фондів музею, художники мали змогу будувати власні наративи, вносити зміни і експериментувати. Назва виставки відсилає до типової схеми побудови експозицій краєзнавчих музеїв – етнографія, історія, природа, і саме цю будову художники ламають, створюючи новий нелінійний наратив та шукаючи відповіді на питання про історичну пам'ять, локальну специфіку, насильство, пропаганду та ідеологію [127].

Шукаючи способи, як можна говорити про війну, А. Щербина знайшла для себе таку оптику: говорити через краєвид. Саме під час подорожі Сходом у мисткині з'явився задум створити серію «Деякі краєвиди Лівобережної України» (іл. 2.2.1.12). Ця серія виникла під враженням від пейзажів, які художниця бачила під час поїздки: сліди руйнації від обстрілів і руйнація та занепад в містах, де не було воєнних дій, викликали у неї розгубленість. Зіткнувшись з «паралічем сприйняття», художниця звернулася до живопису, а саме акварельної мініатюри [132]. Зображені нею руїни не прагнуть вразити глядача своїм виглядом, вони камерні, зменшені настільки, наскільки можливо: велика проблема, відображена через зменшувальну лінзу. Пейзаж, який можна було б назвати нейтральним жанром, у проєкті А. Щербини далеко не нейтральний: він не лише несе на собі

відбиток подій, а й функціонує в умовах війни як союзник або ворог, може слугувати укриттям або, навпаки приховувати небезпеку. Художниця згадує: «Не-нейтральність пейзажу для мене стала особливо очевидною після розмови з людиною, яка брала участь у військових діях і розповіла мені трохи про військовий жаргон. Наприклад, артилеристів називають ландшафтними дизайнерами, бо вони, так би мовити, коригують землю» [132]. Мисткиня звертає увагу на функцію пам'яті, яка притаманна краєвиду, адже часто масові поховання часів війни ніяк не позначені і знаходяться в абсолютно нейтральних місцях.

На виставці проєкту в галереї The Naked Room акварелі А. Щербини представлені закритими тканиною, ніби їх намагалися приховати від сонця, як це робиться в українських художніх музеях. Таким чином глядачі змушені контактувати з роботами у безпосередній близькості, їм необхідно підійти, підняти тканину та розглядати зображене на відстані витягнутої руки.

Творчі практики А. Щербини дуже різноманітні, вона не лише працює з різними медіа та темами, а й експериментує з колективністю, робить спроби створення спільноти, яка формується навколо вирішення задачі, як, наприклад, у спільному з У. Биченковою проєкті «Читанка» – читацькій групі, де учасники разом розбирають тексти, пов'язані з фемінізмом та мистецтвом [111]. Для творчості А. Щербини важливим є інтелектуальний обмін, зокрема через теорію, яка допоможе орієнтуватися у сучасному світі та розвиватися [158].

Н. Стешенко (нар. 1990) у творчій практиці сміливо експериментує як з темами, так і з медіумами. Серед її робіт – графіка, зокрема цифрова, станковий і монументальний живопис, кераміка, майоліка та ін. Н. Стешенко сформувала дуже впізнавану стилістику живописних робіт, яку постійно вдосконалює. Враховуючи попередній професійний досвід у графічному дизайні, художниця вдало використовує площину, колір і простір у роботах, створюючи насичені деталями ізометричні композиції. Мисткиня говорить, що завжди любила академічний живопис та імпресіонізм, однак у її творах відчувається вплив і естетики поп-арту, і урбаністичного реалізму в дусі Е. Гоппера.

Окрема серія живописних робіт Н. Стешенко, присвячена взаємодії людини і міського середовища. Реалії українських міст, побут їхніх мешканців, життя вулиці стають об'єктами пильного спостереження художниці: «Останнім часом я починаю помічати все більше краси і колориту у ритмі буденності. Все це поєднується у дещо химерний ансамбль, проте він – неповторний та автентичний» [26]. В її фокусі повсякденні речі, які вже давно стали своєрідним білим шумом на тлі швидкого ритму життя сучасного мегаполісу. Їх нове втілення в роботах мисткині перетворюється на об'єкт особливої уваги. Старі типові дитячі майданчики, які витісняються новими пластиковими, яскраво-жовті труби газорозподільної станції, МАФи-ларьки з напоями і цигарками, темні обклеєні об'явами підземні переходи – ці звичні атрибути повсякденного життя стають арт-об'єктами в живописних роботах Н. Стешенко.

Художниця не випадково обрала ізометрію як один з основних прийомів зображення: «Перспектива – це здатність нашого ока до викривлення реальності, сформована в процесі еволюції. Вона допомагає нам орієнтуватися в просторі, визначати розмір і відстань до предметів, які нас оточують» [29]. Н. Стешенко зауважує: «Коли ми дивимося на прямокутну поверхню письмового столу, то бачимо скорочення в перспективі, хоча насправді розмір столу не змінюється. Це властивість реального світу, яку ми не бачимо. Ось чому мені подобається ізометрія, вона допомагає зобразити світ більш наближеним до реальності» [29]. Художниця зазначає, що ізометрія дозволяє їй дуже детально побудувати простір у вигляді згори, цей прийом нечасто використовується у живописі, тому привернув її увагу [56]. Свої роботи Н. Стешенко підписує ізометрично – зображенням куба в перспективі, який став її своєрідним автографом.

Перспектива композицій Н. Стешенко дозволяє глядачу поглянути на ситуації, що розгортаються перед ним у повсякденному житті, з нової точки зору. Те, до чого українські глядачі звикли як до щоденних аспектів свого життя або подій, в яких вони самі (часто навіть несвідомо) є учасниками, в роботах художниці постає як дещо відсторонене, таке, що можна спостерігати на відстані, водночас впізнаючи як знайоме. У зображених мисткинею реаліях будь-

які глядачі можуть впізнати себе, ситуації з власного життя або знайомі міські локації. Зазвичай Н. Стешенко створює збірні образи міського середовища, але в її роботах зустрічаються і реальні локації Києва, як-от у картині «Реконструкція» (2019) із зображеним входом до супермаркету «АТБ» (іл. 2.2.1.13). У роботах авторки багато міського «візуального шуму», вона детально відтворює характерне нагромадження реклами, вивісок магазинів, логотипів відомих брендів, навіть графіті.

Художниця стверджує: «Чимала частина людей скаржиться, що їм погано живеться, що скрізь суцільний занепад. Я ж вважаю, що не місце робить людину краще, а людина місце» [179]. Цей оптимістичний підхід мисткині підкреслює яскрава палітра чистих, дзвінких кольорів, яка іноді вступає у химерний дисонанс із зображеними сюжетами. У її роботах присутнє певне відчуття майже дитячої безпосередності, проте зображені сюжети часто далеко не дитячі. Наприклад, «Медитація і колектори» (2021) (іл. 2.2.1.14) із серії «Простір для сенсу» відсилає глядача до специфічного явища незаконної діяльності колекторів, що набула широкого розмаху у 1990-2000-х роках в Україні: у кімнаті з типовим радянським інтер'єром медитує дівчина навушниках, яка навіть не підозрює, що до її квартири увірвалися чоловіки зі зброєю в руках. Художниця дуже уважна до деталей, завдяки яким створює максимально знайомі для пересічного жителя пострадянського простору образи: це і інтер'єр з типовими візерунчатими килимами, шпалерами, старим трюмо, і спортивний одяг колекторів, що нагадує про стереотипних рекетирів 1990-х років. Зображені недешеві айпад, навушники, пилосос контрастують з доволі бідною обстановкою і натякають, що героїня картини взяла кілька мікрокредитів, які не віддала вчасно. Загальний яскравий, життєствердний колорит композиції контрастує з тривожністю і небезпекою зображеної ситуації.

Твір з серії «Бійка» (2020) (іл. 2.2.1.15) звертається до пандемії коронавірусу, що охопила світ у 2019 р. Як і багатьох митців, що зіткнулися і українськими реаліями в умовах пандемії, художницю цікавить вплив пов'язаних з нею змін на локальному ґрунті. Деякі наслідки пандемії і карантину

болісно сприймалися пересічними громадянами, деякі викликали активний спротив і агресію або ж призводили до комічних ситуацій. До поширення коронавірусу в Україні навряд чи хтось міг припустити, що відсутність медичної маски у пасажира громадського транспорту може стати причиною справжньої бійки. Саме таку ситуацію розповідає картина «Бійка», з притаманною авторці увагою до деталей. В ізометричному просторі легко впізнається типовий для українських міст інтер'єр автобусу із обклеєними рекламою стінами, в якому глядач спостерігає хаос і протистояння пасажирів. Це – сцена із нової реальності, яка стала вимушеною буденністю.

Н. Стешенко пише і натюрморти. У роботі «Сезон відкрито» (2020) (іл. 2.2.1.16) вона порушує актуальну тему екологічної свідомості, взаємодії людини і середовища. Натюрморт представляє добре знайомі українському глядачу атрибути пікніка на природі: шашлик, чіпси і пиво різних марок у характерній упаковці, пластиковий посуд і пакет з логотипом відомої торгівельної мережі. Традиційний медіум і жанр – олійний живописний натюрморт – поєднується з гостросучасним наповненням. Картина фіксує буденність у часі, і цілком імовірно, що через роки зображені бренди і предмети вже не будуть такими впізнаваними для пересічних глядачів, проте питання подальшої долі зображеного пластику – майбутнього сміття – продовжуватиме порушувати ідилію весняного відпочинку. Ще один натюрморт «Квітень» (2020) (іл. 2.2.1.17) відсилає до звичаю «гробків», який завдяки регіональним особливостям часто стає контрверсійною темою дискусій, і до питань екології. Полотно зображує звичну весняну сцену: штучні квіти (які українці купують для прикрашання могил на проводи), виставлені на продаж у типових картонних коробках з-під бананів. З одного боку бачимо приклад повторного, нехай і мимовільного, використання коробок, придатних для переробки, з іншого – ці самі вироби використані задля зберігання екологічно шкідливих пластикових квітів. Художниця влучно і дотепно передала цей типовий парадокс, характерний для свого часу.

Н. Стешенко торкається тем, пов'язаних з тілесністю і об'єктивацією, як-от у картині «Body positive» (2019) (іл. 2.2.1.18), що зображує ряд жіночих манекенів-торсів у білизні, – сцена, яку часто можна побачити на ринку; три однакові манекени «модельних параметрів» демонструють глядачу стандартні жіночі фігури і відображають досі поширене уявлення про «ідеальне» тіло, до якого має прагнути жінка і насамперед споживачка. У цих манекенів відсічені «непотрібні» голова і кінцівки; як говорить сама авторка, в них є «...тільки те, що треба» [56].

Жінки є головними героїнями полотна «Дівоча агресія» (2021) (іл. 2.2.1.19) [125]. Дитячий майданчик як одна з улюблених тем художниці, у цій ізометричній композиції несподівано стає простором для масової бійки дівчат. До незвичної теми насильства і агресії з боку жінок (адже в андроцентричній культурі агресія вважається притаманною здебільшого чоловікам) мисткиню підштовхнули відео масових жіночих бійок, на які вона часто натрапляла у соцмережах. Це ще одне джерело натхнення для художниці. Натрапивши на відео, що зображувало бійку між дівчатами, вона зацікавилася темою і почала досліджувати інші матеріали в мережі, зокрема відео бійок дівчат-підлітків у школах, або відео з української телевізійної реаліті-програми «Від пацанки до панянки». Мисткиня розмірковує про схожість та відмінність чоловічої і жіночої агресії: «Можливо, вона така сама, але проявляється по-іншому» [56]. Суспільство диктує різні правила поведінки для жінок і чоловіків; агресія з боку чоловіка часто сприймається як один з аспектів гендерної ролі, притаманне прагнення ствердитись у домінуючому статусі, у той час як агресія з боку жінки, зокрема фізична, викликає засудження і неприйняття.

Тему насильства і агресії, цього разу з боку праворадикальних активістів, Н. Стешенко продовжила у роботі «Місто засинає, мафія прокидається» (2020) (іл. 2.2.1.20), що зображує дівчат, які тікають від групи чоловіків у характерних спортивних костюмах. За спогадами авторки, першоджерелом для сюжету став випадок з її життя: художниця разом з подругою проводила час в одному з київських барів, коли група праворадикальних молодиків влаштувала «рейд» у

пошуках представників ЛГБТ-спільноти, і дівчатам довелося тікати із закладу, щоб не потрапити до епіцентру конфлікту. Цей особистий досвід підштовхнув її до написання картини, яку можна розглядати як соціально-критичний коментар [56]. Своєрідна естетика творів Н. Стешенко інколи може створювати враження іронічності зображення, проте авторка зазначає, що її творчість – це позитивна фіксація, і вона любить усе те, що малює [56].

Важливим досвідом стала участь мисткині колективних проєктах, як-от «12 місячних» (2019). Українські художниці все частіше мають змогу відкрито піднімати раніше табуйовані теми у публічному просторі і провокувати дискусії у суспільстві. Зокрема, у деяких випадках це стає можливим також завдяки колаборації митців з брендами, як у випадку виставки «12 місячних» [1], метою якого було допомогти українкам не боятися відкрито говорити на тему менструації. У виставці взяли участь 12 відомих українських ілюстраторок (Н. Стешенко, Д. Скульська, Л. Схемка, О. Протасова, Н. Кушнір, О. Мишанська та інші), які зобразили у своїх роботах 12 поширених евфемізмів, які жінки застосовують, щоб уникнути згадування менструацій у розмові. Серед цих слів – «Критичні дні», «Почалося», «Ремонтні роботи», «Дела», «Червоний Феррарі» та ін. Виставка ілюстрацій супроводжувалася освітнім матеріалом та спеціально розробленим додатком з доповненою реальністю.

Художниці поділилися власним досвідом, суголосним з тим, який переживає будь-яка українська жінка. О. Протасова (нар. 1984) створила роботу «Почалося» (2019) у техніці пластилінової ілюстрації, з якою працює вже не один рік (іл. 2.2.1.21). Художниця розповідає історії через абстрактні об'єкти, колір, форму, текстуру і майстерно використовує властивості матеріалу. В ілюстрації для виставки вона створила абстрактні пластилінові форми для метафоричного зображення звичного життєвого порядку жінки, який опиняється під загрозою порушення з початком менструації. Художниця говорить: «Мої підліткові переживання давно позаду, але підрастають дівчата, які зіткнуться з тривогою, невпевненістю, а можливо, і з негативом по відношенню до менструацій. Нам

потрібно допомогти їм зрозуміти себе та порозумітися з оточуючими, називаючи речі своїми іменами» [1].

Цілковито природня особливість жіночого організму століттями залишалася забороненою темою, про яку говорити було «соромно» або «непристойно». Майже в кожній культурі свого часу існували соціальні або релігійні табу щодо менструації, які подекуди досі зберігаються. Довгий час менструальна кров викликала упередження, що ґрунтувалися на страху, нерозумінні та переконаннях переважно патріархальних релігій, як-от іудаїзм, християнство, іслам, індуїзм тощо. Розквіт науки у західному світі значно змінило сприйняття менструації у розумінні фізіології та гігієни, проте навіть на початку ХХ століття продовжували існувати переконання про менструацію як про «брудний недолік» жіночого організму. У андроцентричній культурі сформувалося ставлення до менструації як до недоліку, який треба приховувати, звідси – засвоєння дівчатами почуття сорому і огиди до цієї функції власного організму, поширені стереотипи про поведінку жінок при ПМС та їхню фізичну неповноцінність [206].

Протягом останніх 70-и років менструація неодноразово привертала увагу митців і ставала предметом творчої інтерпретації саме тому, що в інших сферах суспільство значною мірою відкидало її [222]. Більше того, інколи вона відігравала роль медіуму: наприклад, у 1971 р. художниця Дж. Чикаго створила фотолітографію «Red Flag» (іл. 2.2.1.22), що зафіксувала фрагмент оголеного жіночого тазу і використаного тампону, і оформила її як твір мистецтва, який часто називають першим зображенням менструації в сучасному західному мистецтві. Майже через 50 років Р. Каур створила і опублікувала у соцмережі фотографічний автопортрет в одязі з менструацією (іл. 2.2.1.23), набагато «скромніший» за контроверсійний знімок Дж. Чикаго [223]. Однак, фотографія викликала гостру критику і врешті була видалена адміністрацією соцмережі нібито через порушення правил постигну. Цей випадок наочно демонструє, наскільки мало змінилося ставлення суспільства та медіа до менструації і жіночого тіла, тому звернення митців до цієї теми є цілком виправданим.

2.2 Графіка

Мисткині широко застосовують графіку у творчих практиках, для деяких з них це основний медіум, для деяких – допоміжний або один з компонентів у поєднанні. Так чи інакше графіка присутня у творчості багатьох молодих художниць (свого часу О. Богомазов вважав, що «...через графіку необхідно пройти кожному серйозному художнику» [66, с. 93]. Мисткині послуговуються як унікальною графікою, так і друкованими техніками, іноді поєднуючи їх з іншими медіумами в межах одного проєкту, експериментуючи з матеріалами.

Художниця М. Скугарева активно працює не лише у живописі, а й графіці. Одна з її найзнаковіших та тривалих серій графічних творів – «Сузір'я Міхаеліса, або Добрі домогосподарки» (1997-2007) (іл. 2.2.2.1) – розпочалася під час декретної відпустки, коли народження дитини поставило перед мисткинею питання: як бути художницею і матір'ю водночас? Ця серія має дуже інтимний характер, і завдяки невеликому формату та щирому зображенню оголених домогосподарок за рутинними справами, оточених звичними предметами побуту, і завдяки тому, що деякі з них зображені на роздруківках переписок з жіночих інтернет-форумів, де учасниці обговорюють безліч тем: особисті переживання, побутові питання, стосунки з чоловіками тощо. Не лише обрані об'єкти, але й характер самого способу зображення – ескізний, подібний до швидкої замальовки – підкреслює особливість умов, в яких часто змушені працювати жінки-художниці у патріархальному суспільстві, де професійні обов'язки і зростання поступають домашній праці і клопотам про родину. Примітно, попри те, що роботи з цього циклу безумовно звертають увагу глядача на соціальні та гендерні обмеження, з якими стикаються жінки, сама художниця не вважає їх феміністичними.

Події в Україні кінця 2013 – початку 2014 років – протести на Майдані, анексія Криму та військові дії на сході країни – стали новим непротистим етапом для українського мистецтва. На відміну від подій 2004 р., протест на Майдані не лишився мирним дійством, а переріс у серйозне протистояння. Переживання, пов'язані з цим складним періодом, відобразила у проєкті «Київський

щоденник» художниця В. Ралко, створивши графічну серію, для якої майже щодня з кінця 2013 до 2015 р. занотовувала свої емоції й почуття [86, с. 499]. В. Ралко – одна із небагатьох художниць, яка впродовж своєї кар’єри послідовно працює з живописом та графікою. Для мисткині серійне малювання є методом так званого розпорошеного погляду, яким вона послуговується ще з часів академічного малювання з натури. Цей метод дозволяє охопити увесь об’єкт як єдність, цілісний образ. В. Ралко використовує і текст, і множинність малюнків у щоденникових проєктах як підсилення власного висловлювання [33]. Примітно, що центральним образом у рисунках «Київського щоденника» (іл. 2.2.2.2) постає жінка. Жінки брали активну участь у революційних подіях Майдану, були волонтерками, вступали до добровольчих батальйонів, займалися політичною діяльністю і піднімали питання прав жінок у різних сферах. На хвилі протестів і після них ліберальні медіа частіше почали звертатися до проблем меншин та прав жінок [183]. Події Майдану спонукали до пошуку нових/призабутих образів героїнь: портрет Лесі Українки з’явився в культовому графіті «Ікони Революції», а «Жіноча сотня імені Ольги Кобилянської», боролася за «...права людини, людську гідність, свободу, рівність та недискримінацію» [129].

Реакцією на події в Україні став проєкт А. Кахідзе «Історія Полуниці Андріївни, або Жданівка» (2014–2018) (іл. 2.2.2.3), створений на основі телефонних розмов самої авторки зі своєю мамою, яка залишилася жити на окупованих територіях у Донецькій області, а в 2019 р. померла від серцевого нападу на контрольно-пропускному пункті із боку «ДНР» [86, с. 509]. Через особисту історію простої жительки невеликого містечка художниця розповіла історію масштабної трагедії, яка відбувається не на абстрактній окупованій території, а тут і зараз. Авторка згадує: «Я дзвонила своїй мамі, і вона розповідала мені, що відбувається навколо неї. Я писала тексти, малювала начерки. Реконструювала те, що чула у тексті та у зображенні. Як би це просто не звучало, це входить до категорії сучасного мистецтва» [61].

Рефлексії на тему війни А. Щербина візуалізувала у графічній роботі «Диспозиція владного погляду на прикладі пейзажу військового часу» (2020) (іл. 2.2.2.4), яку представила на виставці 20 номінантів PinchukArtCentre в 2019 р. Художниця створила колаж краєвиду сходу України з фрагментів різних населених пунктів і намалювала його вугіллям на білій поверхні опуклої стіни, не зафіксувавши матеріал на поверхні. Ця крихкість не закріпленого вугілля передала живий образ, не застиглий у часі і який може бути знищений в будь-який момент. Це своєрідна зворотна діорама, але не сповнена героїзму і пафосу, як зазвичай у радянському тоталітарному мистецтві, а радше неприкрашена фіксація ситуації країни в стані війни.

Молоді художниці К. Ярош (нар. 1994) та А. Ходькова (нар. 1990) заснували офортну студію EtchingRoom1 (Київ, 2016), в якій експериментують з графічними техніками друку, як-от офорт, зокрема модульний, ліногравюра, гравюра на картоні, монотипія, шовкографія, створюють арт-буки офорту, а також мозаїки, скульптури та інсталяції. Серед тем, до яких вони звертаються – соціальна ізоляція, стосунки і взаємозв'язки у соціумі, урбаністичні сюжети, антиутопія, людина у міському середовищі та ін. Художниці досліджують різні культурні сфери шари, звертають свій погляд до радянського минулого України.

Перша спільна виставка, мисткинь відбулася у київській галереї «Партком» у 2015 р. Художниці намагаються створювати цілісні проекти й експозиції, шукають нові рішення простору і експериментують з його наповненням залежно від того, які можливості може запропонувати виставкове приміщення. Наприклад, перетворюють одну з його стін на частину художнього твору, або ж виходять за її межі, створюючи інсталяції та конструкції, ніби власний окремий простір у загальному.

Урбаністичні сюжети найчастіше зустрічаються в роботах К. Ярош та А. Ходькової. Їх цікавить усе, що відбувається навкруги, в міському середовищі, вони здатні подивитися на нього відстороненим поглядом і вловити виразні деталі й сюжети. Мисткині вдало поєднують свої спостереження. А. Ходькова найчастіше зображує персонажів: «Я вважаю, що всі мої друзі, все наше

оточення, ми самі – персонажі» [32]. Художниця любить спостерігати за людьми, помічати їхні особливості, які згодом використовує при створенні візуальних образів. Натомість К. Ярош приділяє більше уваги архітектурі та непримітним на перший погляд об'єктам у міському просторі, які перетворює на символічні артефакти. Мисткині свої спостереження графічно перетворюють у цілісні історії, нерідко вдаються до самоцитування, різні елементи й образи мігрують у серіях робіт, створюючи ефект тяглості історій. Значну роль у їхніх роботах відіграє і текст, який виконує не лише графічне або композиційне навантаження, допомагає створити певний смисловий шар на додачу до візуальної частини. За словами А. Ходькової, джерелом текстів для робіт EtchingRoom1 часто стають фрази з розмов, які переносяться у художню практику, у своєрідний візуальний щоденник [32]. При створенні офортів великих форматів художниці вдало використовують модулі: «Мені подобається, що ми можемо брати набірні пластини та робити більш цікаві, комплексні роботи» [32]. Працюючи над спільними проектами, художниці гармонійно об'єднують не лише свої технічні можливості та художні засоби, а й візуальні спостереження та творчі інтенції.

Проект «Untitled» («Без назви») (іл. 2.2.2.5) був представлений у NT-Art Gallery в 2018 р. і складався як з індивідуальних робіт двох авторок, так і зі спільних. У проекті К. Ярош і А. Ходькова досліджують міський простір, конструюючи його з точно підміченими деталями. Лікарня, в'язниця – ці простори суворо нормативні, замкнуті, клаустрофобічні. Зображені об'єкти розташовані на чистому тлі паперу і здаються позбавленими контексту, водночас в вони живуть своїм, внутрішньо-замкнутим життям. Будуючи композиції за допомогою контрастних модулів та ритмів ліній, різних фактур, написів, художниці створюють графічно гармонійний простір. Особливо виразними є офорти з цієї серії, що містять сюжети у в'язниці. А. Ходькова зображує владну ієрархію взаємодії між людьми, розділяючи їхні образи графічними засобами: важкі, надруковані темним тоном постаті протиставляються легким, пластичним фігурам в'язнів, чий смугасті роби створюють ритми лінії та тону. Водночас

К. Ярош урівноважує цю динаміку статичною масою будівлі в'язниці, яка своїми мурами охоплює і обмежує простір, в якому відбувається дія. Графічні мови двох художниць вдало поєднуються і доповнюють одна одну [16].

З серією «Альбом» (2018–2019) (іл. 2.2.2.6) художниці EtchingRoom1 стали призерками конкурсу МУХІ 2019. У цьому проєкті авторки рефлексують на тему фіксації та оформлення соціального досвіду у фотографії, як-от випускні та «дембельські» альбоми, групові світлини на пам'ять про важливі (або переоцінені) події тощо. Офорти великого формату виконані у впізнаваній стилістиці радянських фотоколажів зі шкільних альбомів да дошок пошани: такі знімки не були покликані відзначити індивідуальність та самостійність моделей, вони радше мусили демонструвати групу як одне ціле, де колективне превалує над індивідуальним.

В роботах серії «Альбом» десятки маленьких портретів увінчуються написами рубленим шрифтом, датами і декоративними елементами на кшталт геральдичних зірок і пшеничних колосків, характерними для оформлення радянських фотоальбомів. К. Ярош пригадує: «Тут знов-таки вийшов експеримент. Ми давно хотіли адаптувати простір для своїх робіт так, щоб це були не просто картинки на стінах, а щоб задіяти цілу кімнату» [32]. Простір музею не міг дати можливість безпосередньо трансформувати приміщення, тому художниці збудували фальш-стіну, навколо якої формували свою «кімнату»-експозицію. Офорти розміщені в просторі, що аскетично оформлений подібно до приміщення кабінету умовного чиновника, з позовклими орнаментованими шпалерами та дисковими телефонами на типовому столі. Так само типовими на перший погляд здаються і колективні портрети з обличчями, що ритмічно повторюються, з відкритими або прихованими рисами, проте написи над ними додають роботам іронічного звучання: «Чего так скучно», «Совсем не понятно», «Вообще мы редко смеемся», «Вы не подскажете, как отсюда выйти», «Лучший день в моей жизни», «Доска позора», «Надеюсь, никто из нас сегодня не умрет» [188]. Герої цих офортів-знімків вимушено позують; для когось бути зафіксованими у таких колективних портретах – це спосіб відчутти причетність

до групи і визначити свою ідентичність, але для когось це – негативний досвід, пов’язаний із тривожністю та дискомфортом. «Не підкажете, як звідси вийти?» – ніби обережно запитують герої офорту, які б воліли уникнути нав’язаної практики, яка радше типізує та позбавляє індивідуальності, а не демонструє певні здобутки. Серія робіт К. Ярош та А. Ходькової пропонує зняти маску фальшивої радості з героїв та згадати, що кожен із зображених насамперед людина – окремий цілий світ зі своїми переживаннями, почуттями та думками про життя і смерть.

Серія «Сьогодні ввечері я залишуся вдома» (2019) (іл. 2.2.2.7) була представлена у київській Dumchuk gallery і складалася з низки офортів та інсталяції. Разом роботи в експозиції мають вигляд, подібний до розкадровки, але окремо виглядають як окремі завершені сюжети. Згодом К. Ярош та А. Ходькова створили артбук з офортів цієї серії. Проєкт був створений ще до початку пандемії коронавірусу та локдауну в Україні, і ця серія могла би бути сприйнята як передбачення, яке художниці несвідомо відтворили у мистецькому висловлюванні. Не лише символічна назва проєкту наштовхує на думки про нову реальність, з якою зіткнулося людство з початком пандемії, але й характер образу міста, який створили у своїх офортах мисткині. Цей образ резонує з умовами, в яких опинилися світ та Україна під час вимушеного карантину, коли люди залишилися сам на сам в ізоляції, а місто перетворилося на множину обмежених чотирма стінами просторів, життя в яких все більше переходило у віртуальний вимір. Міське середовище, зображене художницями, виглядає недружнім і мало пристосованим для життя; безликі сірі панельні будинки стали місцем символічного ув’язнення їхніх мешканців, для яких світ замкнувся у просторах, обмежених власними квартирами, лікарнями, цвинтарями, магазинами, автобусними зупинками.

У цьому дистопічному місті, просякненому безвихіддю, на кожному кроці відбуваються депресивні сцени: героїв вчиняють самогубства вдома у ванній, здійснюють повішення у громадському просторі, селф-харм, стрибають з вікна багатоповерхівки, потрапляють в автомобільні катастрофи, стріляють у себе в

продуктовому магазині або просто вигулюють домашнього улюбленця на кладовищі. Усі ці смерті відбуваються доволі буденно і відсторонено; герої, що спостерігають за кривавими подіями, здається, зовсім не вражені побаченим, вони байдуже стоять поряд з помираючими або займаються своїми справами. Таким чином депресивне, трагічне трансформується у нейтральне і навіть буденне. Ця байдужість викликає роздуми: чи є вона ознакою будь-якого нездорового суспільства, чи це моральна деградація, спричинена умовами існування у конкретному типі середовища? Говорячи про зображені події, А. Ходькова відзначає, що таке відбувається кожен день [58]. Відкриваючи кримінальну хроніку, читач бачить нескінченні історії про злочини, які скоюються кожного дня в кожному місті; можливо, саме в цей момент щось подібне відбувається на його вулиці, у його будинку, проте ці історії сприймаються відсторонено, допоки не торкнуться його особисто.

У цій серії К. Ярош та А. Ходькова застосували кілька додаткових засобів візуальної мови, загострюючи апокаліптичну гротескність офортів. Наприклад, авторки ввели колір поверх гравюри: яскраві, подекуди нервові лінії та площини, зафарбовані з допомогою кольорових фломастерів, прості елементи, що імітують «дитячий» рисунок, створюють тривожний контраст із жорстокою реальністю зображених історій. Привертає увагу те, що саме виділяють ці кольорові акценти: червону кров, небо і сонце, траву і квіти, а також текст, що доповнює композицію. Деякі з цих написів перегукуються з попередніми роботами (як-от з проєкту «Альбом»), або ж іронічно проголошують «Надпись.», «Без надписи.» Текст надає сюжетам додаткових відтінків; наприклад, офорт, що зображує жінку, яка вигулює собаку біля могил на цвинтарі, підписаний текстом «Доброе утро.» На думку спадає, наскільки добрий цей ранок для міста, у якому щодня з'являється стільки свіжих могил? В одному з офортів бачимо, як на заході сонця на цвинтарі мерці – усі ті жителі, які загинули в попередніх сюжетах, – оживають, наче перетворюючись на зомбі: їхні руки, окреслені пластичною блакитною лінією, ніби квіти, проростають із землі поміж надгробків і тягнуться угору. Здається, що ця сцена не викликає таке відчуття пригнічення і тривоги, як

попередні: ці герої вже мертві і більше не страждатимуть від щоденних випробувань життя. Авторки часто врівноважують депресивність і дискомфорт зображуваного пострадянського міста за допомогою візуальних прийомів, як-от колір, дивакуватих образів персонажів, а також завдяки тотальній іронії.

К. Ярош та А. Ходькова звертаються до поєднання мозаїки та офорту і в проєкті «Скоро буду» (2020) (іл. 2.2.2.8), продовжуючи розмірковувати на тему самотності людини у місті, смерті та її буденності. К. Ярош зазначає, що тема, розкрита у цьому проєкті, давно цікавила художниць EtchingRoom1, і якщо у графічних роботах зображені померлі люди, вони з'явилися там не під впливом останніх подій чи карантину [77]. Низка офортів присвячена сценам повсякденного життя міста, а саме відтворює його стан у конкретній точці в часі – ранок понеділка, 8:35, на що вказує текст, який виступає композиційним і смисловим елементом композиції. Характерні металічні гаражі, бочка з квасом, старий радянський автобус, якого чекає група людей на фоні панельних будинків створюють впізнаваний міський ландшафт. Разом з цією історією розвивається її продовження, але вже розказане за допомогою монументальної мозаїки, виконаної з кафелю. Одна з композицій зображує прощання з померлим сусідом біля під'їзду, інша демонструє сцену у морзі. Об'єднання сюжетних ліній мозаїки та офорту в одному проєкті створює виразний візуальний та смисловий контраст: звичний хід повсякденності не переривається смертю героя, місто продовжуватиме жити за звичним графіком і після того, як зникне один з його жителів. Як коментує А. Ходькова: «Так завжди і відбувається: ти йдеш зі школи, а когось з твого під'їзду хоронять» [58].

Смерть ніби втратила свою трагічність і стала буденною частиною життя, вона може бути прозаїчною або абсурдною, і авторки розповідають про неї з відтінком іронії.

Час від часу художниці EtchingRoom1 доповнюють офортами серію «Shops» (іл. 2.2.2.9), присвячену характерному атрибуту міського середовища, який потроху починає відмирати – магазинам-ларькам. Мисткині створюють добре знайомі образи малих архітектурних форм, які хаотично з'являються у міському

просторі і часто агресивно втручаються у його структуру. К. Ярош та А. Ходькова зображують впізнавані конструкції «ларьків» та їхніх продавців з любов'ю до деталей та різноманіття архітектурних форм. Ставлення до таких магазинів як до порушників гармонії простору міста часто може бути негативним, проте художниці віднаходять у них своєрідну романтику і фіксують свої спостереження у доброзичливому і дещо іронічному тоні.

За допомогою графіки та фотографії художниці розробляють тему особистих переживань, зокрема колективно, що продемонстрував проект «Еротичний щоденник» (2018), у якому взяли участь А. Щербина, К. Гнилицька, А. Копиця, А. Клейтман, AntiGonna та інші. Формат «щоденника» дозволив зібрати воєдино інтимний досвід кожної з жінок-художниць. Він містить авторські тексти, фотографії, графіку та фотографії арт-об'єктів тощо, а обкладинка з червоного оксамиту із золотим тисненням лаконічно передає відчуття тілесності і дає натяк на еротичний зміст щоденника. Як зазначає, К. Яковленко, «Еротичний щоденник» присвячений прояву еросу та танатосу у сучасному українському суспільстві. Коли панує танатос, який отримав вигляд війни, тілесність і сексуальність стають схожими на миротворчу місію, голос ненасильства» [47]. Щоденник ніби продовжує давню традицію письменниць-феміністок, які у різний час пережили війну. К. Яковленко зауважує: «Сьогодні досі в любовній лексиці існують такі фрази, як “завойовувати”, “підкорювати”. Це характеризує погляд на еротика як на поле бою, де постійно хтось за когось бореться, вимірюється якість, цінність та краса іншої людини» [47]. Натомість авторки проекту намагалися показати інші способи репрезентації сексуальності, змістити акцент на образи природи, яка представляє єдність Еросу і Танатосу, дати жінкам вільно говорити про еротика в культурі, де про це говорять чоловіки. «Еротичний щоденник» став прикладом самоорганізації художниць, аналітичного підходу до творчості та рефлексії на гендерні стереотипи.

Для щоденника А. Щербина представила роботу «Лісові забави» (2017) (іл. 2.2.2.10). Ілюстрація до казки про дівчинку-приспівочку», що зображує жінку, яка отримує задоволення від оральних ласк тигра. Контраст між

беззахисною оголеною жінкою, яка вільно віддається насолоді, і дикого звіра, який вп'явся у її тіло гострими пазурами, створює враження небезпечного задоволення і взаємної гри влади: усюдисуще поєднання Ероса і Танатоса [47].

2.3 Скульптура

У галузі скульптури молоді українські художниці досягли нових форм висловлювання, апелюючи до різних тем (як-от жіночого досвіду, гендеру, сексуальності, насильства, політичних та соціальних питань тощо), технік і матеріалів, щоб розкрити важливі для їхньої творчості ідеї. Мисткині використовують скульптуру як самостійний медіум або як складову проєктів, що можуть поєднувати її з перформансом, акцією, графікою та ін.

М. Куліковська (нар. 1988) активно використовує скульптуру у поєднанні з іншими медіумами так практиками, розкриваючи тему особистого кризь призму політичного. Художниця народилася у 1988 р. в м. Керч, і незважаючи на подальшу роботу у Києві та за кордоном, Крим та його анексія є однією з важливих та гострих тем її творчості.

Після закінчення навчання мисткиня деякий час працювала архітекторкою у Китаї, Швейцарії, Україні (зокрема, вона є авторкою проєкту будівлі Щербенко Арт Центру [78]), згодом все частіше звертаючись до скульптури та її інтеграції в інші види мистецтва. Поєднуючи у своїй практиці скульптуру, перформанс, скульптурну інсталяцію, відео художниця досягла найбільшого визнання не лише в українському, а й світовому мистецькому середовищі. Водночас специфіка освіти мисткині дозволяє їй послуговуватися навичками проєктування та об'ємно-просторового мислення, необхідними для глибшого розуміння структури і побудови взаємодії тіла з середовищем, вона досліджує історичний контекст, мапи, природні умови, аби максимально використати їхні можливості.

Ядром творчості та постійним медіумом М. Куліковської є її власне тіло, яке стало мірою всього та своєрідним каналом переживання досвіду, головним місцем пізнання світу. Художниця вивчає питання меж тіла і простору, аналізує досвід проживання саме жіночого тіла, піднімає актуальні теми через

дослідження тіла – жіночого, соціального, політичного, – його увічнення, руйнацію, трансформацію і розвиток, подібно до того, як розвивається особистість жінки, використовує власне тіло як матеріал і інструмент, відмовляючись від використання моделей і повністю контролюючи процес створення. Її зліпки відтворюють тіло без прикрас, з усіма зморшками, складочками, без штучних поз або міміки, вони окремі, самостійні, хоча і відображають людську присутність авторки. Провівши дитячі роки в Криму, в оточенні залишків давньогрецької спадщини, М. Куліковська звертала увагу на скульптурний канон каріатиди, яка може прочитуватися як метафора затиснутості жінки у патріархальних рамках і образ якої перегукується з її власними скульптурами. Скульпторка працює над створенням зліпків свого тіла з нетипових для скульптури матеріалів: вона використовує мило, смоли, віск, а також начиняє їх ланцюгами, квітами (перегукуючись з традицією малих голландців зображувати зрізані квіти як символ нагадування про близькість смерті) тощо. Мило як недовговічний, нестабільний матеріал дозволяє мисткині працювати з мінливістю та руйнацією, досліджувати трансформацію та старіння тіла. Крім того, її проекти часто поєднують скульптуру з перформативними практиками (перформативна скульптура), це довгий, трудомісткий процес, в якому складно передбачити кінцевий результат.

Перший зліпок художниця зробила у 2009 р. – на початку 2010 р. Певною мірою це була інтуїтивна форма протесту, спричинена і проблемами в особистому житті, і відчуттям тиску з боку суспільства, як згадує мисткиня: «Напевно, це була своєрідна рефлексія та одночасно психотерапія: реакція на багато несправедливостей стосовно жінки в умовах українського патріархального суспільства» [36]. Художниця спрямовує погляд всередину себе, щоб дослідити, який досвід проживають українські жінки в сучасному суспільстві.

Мисткиня згадує, що у 2010 р. вона завершила роботу над першим гіпсовим зліпком і запропонувала його на виставку до свята Восьмого березня в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури. Вона

застосувала метод зняття гіпсової форми з живого тіла, тобто з самої себе, провівши довгі години нерухомо, покрита шаром гіпсу. Молода художниця принесла фотографії своєї роботи, але у відповідь почула, що це «...жахливо, аморально, і що замість оголеного жіночого тіла потрібні квіти чи щось абстрактне – ми святкуємо Восьме березня, а не фемінізм» [36]. Мисткиня згадує: «Звичайно, мій бунт від цього зростав ще більше – я бунтувала постійно, але знаходила дуже мало підтримки, не вистачало соратниць» [36]. Таке несприйняття феміністичної проблематики, яка цікавила молоду авторку, а також характерне розуміння сутності свята не стали на заваді М. Куліковській: її робота пройшла відбір конкурсу МУХі, і М. Куліковська стала фіналісткою конкурсу. Це професійне визнання допомогло художниці відчувати, що її голос має значення і вагу, вона відчула підтримку однодумців. Примітно, що водночас вона отримала багато негативних реакцій від жінок, зокрема жінок з професійного середовища: «Вони казали: Чого ти хочеш? Показати нам свої груди?» [36]. Ставлення до жінки як такої, до звичайного людського тіла в українському суспільстві все ще залишалося нездоровим. За словами художниці, її все більше не сприймали професори, здебільшого чоловіки, проте вона зрозуміла, що така протидія означає необхідність продовжувати, адже на той час молода художниця стала однією з перших, хто вів творчу діяльність у феміністичному контексті.

Уперше М. Куліковська використала мило як матеріал для скульптури у 2012 р. Використання недовговічного матеріалу стало для неї концептуальним рішенням. Крихка, прозора плинна речовина відображає незахищеність та ефемерність людського тіла, а також промовляє в унісон з занепокоєністю сучасного суспільства екологічними проблемами. Художниця міркує: «До того ж, я багато думаю про екологічну складову – не хочеться ще більше захарашувати планету мотлохом» [36]. Щороку мисткиня виготовляє нову форму для скульптур, і таким чином кожна нова форма стає фіксацією змін, яких зазнає тіло.

У 2012 р. М. Куліковську запросили реалізувати власний проект у Центрі сучасного мистецтва Ізоляція у Донецьку, де вона створила одну з найбільш

знакових своїх робіт «Homo Bulla – a human like a soap bubble» (іл. 2.2.3.1). Латинський вислів про людське життя як про тонку мильну бульбашку, яка переливається всіма кольорами райдуги лічені хвилини, лопаючись від найменшого подиху, вперше зустрічається в I століття до Р. Х. у трактаті «Res rusticae» Марка Теренція Варрона [162]. Мильні скульптури розташувалися на території арт-центру під відкритим небом, піддаючись атмосферному впливу та природному старінню, демонструючи крихкість та безповоротну плинність людського життя.

Сама художниця так згадує цей проект: «Тут є концептуальне нашарування: 7 років тому я зробила зліпок із себе, зробила його з мила і ми поставили їх у центрі сучасної скульптури "Ізоляція" у Донецьку. Це було зроблено для того, щоб побачити, як трансформуватиметься мило. Це повертає нас до традиції *vanitas*, коли людина представляється мильною бульбашкою і підкреслюється те, яке тендітне людське життя» [106]. Голландські художники писали зрізані квіти як нагадування про смерть, яка завжди ходить поруч. М. Куліковська згадує: «Використовуючи цю традицію, я створила такі скульптури. Я зробила цей експеримент, встановивши ці скульптури, але потім почалася війна, розпочався процес окупації на Донбасі та мої скульптури були використані загарбниками та розстріляні» [106]. Художниця має на увазі те, що її скульптури було знищено окупантами, які використовували фігури у якості мішеней для зброї. Їх обурило зображення оголеного жіночого тіла та перформанс – одностатеве «вінчання», який мисткиня провела раніше, відтак вони проголосили її «дегенеративною художницею» [106]. М. Куліковська знаходиться в чорному списку у Росії і не може в'їжджати до Криму та вести художню діяльність у рідній Керчі, що стало особистою травмою для мисткині. Ці події помітно вплинули на її творчість та дали їй поштовх до подальшої рефлексії. Війна, її деструкційні наслідки і антигуманний характер стали одними з ключових проблем творчості М. Куліковської.

Згодом художницю запросили до Лондона, аби представити мильні скульптури. Щоб повторити серію власних зліпків замість понівечених у

Донецьку, мисткиня розпочала пошуки мила для роботи і випадково дізналася, що мильні блоки у зріст людини зазвичай використовуються для тестування зброї, адже мило має таку ж щільність, як і людське тіло. Прозорий і податливий матеріал дозволяє простежити траєкторію кулі і ті руйнівні зміни, які вона спричиняє у милі/людському тілі. Цей збіг надав нового сенсу роботі мисткині, адже відбитки її власного тіла прожили нове життя окремо від свого творця і, перетворившись на мішені для зброї, практично стали частиною незапланованого руйнівного перформансу. Своєрідні аватари художниці були «вбиті» не часом і природою, як задумувалося, а людськими руками. Свій травматичний досвід художниця відрефлексувала в проекті для лондонської Saatchi Gallery у 2015 р., де під час перформансу «Happy birthday» (іл. 2.2.3.2) продемонструвала автоагресію і саморуйнування, викликане зовнішніми чинниками: оголена мисткиня розбивала молотком зліпки власного ж тіла, заново проживаючи біль війни і втрати рідного Криму (мисткиня нерідко повторює деякі зі своїх проєктів, змінюючи обставини і деталі).

Ю. Беляєва (нар. 1988) працює не лише з цифровими медіа, а й з таким матеріалом як порцеляна. Це відповідає прагненню художниці переосмислити традиційні медіа і віднайти способи їх використання в нових контекстах. За словами художниці, вона дуже любить порцеляну та її смислове навантаження [212]. Порцеляні притаманна крихкість, але водночас і міцність, так само як і людям. Ю. Беляєва відзначає: «Ми стійкі, але неправильне ставлення до себе може зробити нас крихкими та вразливими» [212]. Вона знаходить натхнення у радянській порцеляні. Робота «Social meditation» (2016) (іл. 2.2.3.3) присвячена проблемі постійної агресії, властивій суспільству країн, що входили до Радянського Союзу. Керамічні фігури озброєних людей створені за мотивами радянської малої пластики; вони сидять у колі навкруги неоновому «вогнища», і кожна тримає у руці пістолет, націлений на фігуру навпроти. Ці фігури уособлюють країни, що мають озброєння, здатне знищити будь-яку іншу країну. Зібравши їх у коло біля вогнища, авторка ніби пропонує діалог між людьми,

націями, країнами, але у глядача таке зібрання може викликати сумнів, чи можливий конструктивний діалог між учасниками зі зброєю наготові.

Питання радянської спадщини Ю. Беляєва підіймає у проєкті «Museum of dematerialized small porcelain figurines» (2017) (іл. 2.2.3.4). Для його здійснення художниця за допомогою 3D-сканера відсканувала 50 типових скульптурних фігур масового виробництва радянського періоду, і створила віртуальний музей дематеріалізованої малої пластики, який можна відвідати за допомогою окулярів віртуальної реальності або доповненої реальності [218].

Авторка відібрала статуетки, які зображують дітей під час гри, відпочинку або занять спортом. Це впізнавані керамічні вироби, які можна було побачити майже в кожній оселі як декоративний елемент інтер'єру; ці образи досі зберігаються в пам'яті людей, які виростили за часів СРСР. Створюючи віртуальний музей, мисткиня порушує питання культурної традиції, спільного досвіду та культурної спадщини, актуальні в українському суспільстві, особливо з початком декомунізації: що підлягає збереженню у публічному просторі, а що має зберігатися у межах спеціально створених музеїв тоталітарного періоду? Що варте знищення, а що підлягає дослідженню та критичному переосмисленню?

В одній з робіт «Ніжки, як тростиночки» (2021) (іл. 2.2.3.5) Ю. Беляєва працює з історичною пам'яттю, звертаючись до теми Голодомору в Україні. Скульптура виконана з порцеляни і представлена в експозиції виставки «Згадати той день коли» у PinchukArtCentre. Вона являє собою сніжно-білу фігуру дівчинки, закутану у грубий мішкуватий одяг, з-під якого визирають її хворобливо тонкі ніжки з розпухлими колінами. У цьому образі можна впізнати дівчинку з документальної світлини австрійського фотографа А. Вінербргера, зроблену ним у 1933 р. на вулиці Харкова. Відштовхуючись від документального образу, Ю. Беляєва створила образ матеріальний, підкреслюючи різкий контраст з тими ідеалізованими порцеляновими образами радянських людей, які масово тиражувалися з початку ХХ століття у СРСР. Щасливі й усміхнені колгоспники, доярки, робітники, втілені у порцеляні не відповідали реаліям, у яких виживали українські селяни в роки Голодомору і примусової колективізації.

Пам'ять про цей акт геноциду – один з тих факторів, який об'єднує українців: за словами С. Плохія, «Голодомор <...> не ділить українців за національними, релігійними чи якимись іншими ознаками. Це пам'ять, яка об'єднує суспільство» [59]. Такий досвід і досі дається взнаки в українському суспільстві; свого часу намагання забути події, що спричинили травму, означало брак рефлексії і проявилось нездатністю встановлювати причини і наслідки між подіями [48]. Про нього авторка говорить засобами мистецтва. Ю. Беляєва звертається не лише до колективного досвіду українців, але і до особистого: назва роботи виникла зі спогаду, дитинства коли приїхала до бабусі, яка, побачивши онучку, вигукнула: «Ніжки, як тростиночки!» Пізніше художниця зрозуміла, що ці образ і вигук – відголосок реалій Голодомору [3].

Ю. Беляєва переконана, що мистецтво здатне справляти терапевтичний ефект. Його мета – вилікувати людську душу за допомогою різних методів, адже воно здатне розкрити всі аспекти травми, як від глобальних до інтимних, так і від колективних до індивідуальних [34].

Окрім технік друку, художниці EtchingRoom1 експериментують з керамікою, створюючи серію бюстів, що відсилають до типових статуєток радянського масового виробництва, але мають своєрідну пластичність, притаманну офортним образам А. Ходькової; модульні об'єкти, що відтворюють стандартні блоки бетонних огорож, характерних для промислових зон українських міст (іл. 2.2.3.6). Ці секції огорож доповнені деталями, як-от написами, звичними для ока жителів міського середовища. За допомогою різних медіа, з якими експериментують мисткині, вони створюють власний деталізований урбаністичний мікросесвіт.

Н. Стешенко займається не тільки живописом, а й керамікою. У 2020 р. вона почала працювати над серією керамічних скульптур – невеликих об'єктів, які зображують типові київські кіоски (іл. 2.2.3.7), ящики з-під фруктів, бетонні клумби. Вона розписує ці об'єкти з великою увагою до деталей, зокрема, відтворюючи на поверхнях «кіосків» графіті, які пересічні кияни бачать на вулицях міста, таким чином не лише зображаючи реальне міське середовище у

певній точці його існування, а й ведучи діалог з київськими художниками стріт-арту. Художницю приваблює той факт, що на відміну від інших медіумів, кераміка може зберігатися століттями, перетворюючи твори на артефакти, які репрезентують автора [56].

П. Вербицька (нар. 1989), не маючи профільної академічної освіти [138], спочатку займалася живописом, а згодом зацікавилася скульптурою під час навчання в Національному педагогічному університеті ім. М. П. Драгоманова. Мисткиня створює гіперреалістичні скульптури, артоб'єкти із силікону та полімерної глини – матеріалів, з якими непросто працювати, оскільки вони не передбачають коригування, а тому помилки неможливо усунути. Скульпторку цікавить плотськість, тілесність, з усіма її «недоліками», оскільки для неї «високе» не може існувати без «низького». П. Вербицька переконана, що буденність і є поезією завдяки невпинному повторенню простих і одноманітних рухів, що складаються у певний ритм життя [121]. П. Вербицькій подобається працювати з образами, які, на її думку, «...не вписуються в сучасне життя, <...> заважають жити красиво і злагоджено, тому що вони не дуже доречні чи симпатичні» [27].

Найчастіше скульпторка звертається до зображення дітей, жінок різного віку, проявляючи менше уваги до чоловічих образів не через упередження, а через їхню меншу візуальну емоційність. Крім цього, художниця визнає, що як мисткиня так чи інакше проєктує себе на свої роботи, а як жінка краще розуміє саме жінок [138]. Скульпторка експериментує з масштабами: деякі з її скульптур мають розміри, наближені до реальних, наприклад, «Дівчина з кров'ю з носа» (2019) (іл. 2.2.3.8), а розміри деяких дуже гіперболізовані, як-от величезна голова дитини «Велика голова» (2019) (іл. 2.2.3.9). Вони створені скурпульозно і без прикрас: забальзамовані ембріони, сіамські близнюки з гладенькою прозорою шкірою, старі обличчя бабусь з безліччю зморшок, оголені постаті з «недосконалыми» фігурами, відірвані людські пальці, посмертні маски – кожен об'єкт своєю гіперреалістичністю та фізіологічністю здатен викликати у глядачів неоднозначні реакції, від спантеличення до відрази. Скульпторка не боїться

зачіпати теми старості та смерті, яка й досі багатьма сприймається табуованою. Частим образом у творчості П. Вербицької є жінки похилого віку. Ці образи нагадують глядачам про власну смертність, проте у випадку з зображенням бабусь таке нагадування про смерть менш шокує, а страх перед нею притуплюється і дає простір для більш відсторонених роздумів. Ю. Кристева присвятила темі відрази есе «Сили жаху. Есей про відразу» (1980), в якому відзначає: «У огиді є щось від нестримного і похмурого бунту людини проти того, що лякає її, проти того, що загрожує їй ззовні чи зсередини, по той бік можливого, прийняттого, мислимого взагалі» [76]. Вона стверджує: «Труп – побачений без Бога і поза наукою – найвищий ступінь огиди. Це смерть, що зневажає життя. Огидне. Воно відкинута, але з ним неможливо розлучитися, і від нього неможливо захиститися так, як від об'єкта. Огидне, як уявна чужорідність і реальна загроза спочатку інтригує нас, а потім поглинає цілком» [76].

Взаємозв'язкам жіночого начала і відразливого, огидного притаманна окрема специфіка. Б. Крід у статті «Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection» (1986) [199] звертається до цієї проблематики, використовуючи теорію Ю. Кристевой та досліджуючи феномен монструозної фемінності та її репрезентації в культурі. Гендер є важливим чинником у конструюванні монструозного; історичне уявлення про фемінність включає в неї не лише набір «позитивних» якостей, а й таких, які викликають жах, огиду і відразу, зокрема і страх перед біологічною сутністю та небезпечною сексуальністю жінки. П. Вербицька сприймає сексуальність та тілесність як невід'ємну частину життя, її цікавить живе, реальне тіло, з дефектами або ознаками старіння, а також межі допустимого проявлення інакшості та його сприйняття в суспільстві. Одна з її робіт з серії «Рефлексії» (2021) зображує жіноче лоно без нальоту глянцю, до якого звикли споживачі масової візуальної культури у зображенні жіночих образів: це тіло з неідеальною шкірою, «небажаним» волоссям, великим шрамом, це тіло реальної жінки (іл. 2.2.3.10). Скульпторка згадує, що ще за часів навчання у школі «...не дуже розуміла пластикову реальність, де всі хороші, ідеальні, позитивні». Своїми роботами

вона пропонує глядачам віднайти ту межу, яка розділяє уявлення про «красу» і «не красу» [138]. П. Вербицька зазначає, що працювати в гіперреалістичному жанрі їй цікаво і через реакцію глядачів, яка варіюється від позитивної до різко-негативної [138].

А. Копиця (нар. 1983) прагне спонукати глядачів до діалогу, до розширення меж їхнього сприйняття, прагне розвиватися разом з ними і залучати до взаємодії. Для досягнення такого ефекту вона використовує різні засоби: наприклад, в інтерактивному проекті «Plug it» (2014-2019) (іл. 2.2.3.11) А. Копиця пропонує глядачам стати активними учасниками гри, у якій гравцям слід зав'язати очі і спробувати з'єднати силіконові елементи, прикріплені до їхніх тіл ремінцями. Елементи сконструйовані так, щоб поєднуватися один з одним, створюючи п'ять пар. Авторка пропонує гравцям розділитися на команди, які не повинні знати, які саме елементи прикріплені до їхніх тіл, а принцип гри полягає в правильному з'єднанні силіконових елементів наосліп. Одна з перших версій гри стала інтерактивним перформансом у 2013 р. у виставковому просторі Pinchuk Art Centre, запрошуючи публіку взяти участь у сублімованій сексуальній грі, зрозуміти власні межі комфорту і отримати досвід довіри та взаємної згоди у безпечному середовищі.

2.4 Декоративно-вжиткове мистецтво

Різні рукодільні техніки, що здавна усвідомлювалися «жіночими», як-от вишивка, в'язання тощо, довго залишалися на периферії мистецького процесу як «другосортне» мистецтво. У ХХ столітті бере початок переосмислення традиційних рукодільних технік, вони отримують право на мистецьку цінність у якості виражальних засобів. У сучасному світі масового виробництва вони не лише апелюють до тактильних відчуттів, виокремлюючись серед інших сучасних форм мистецтва, а й несуть особливий підтекст та символічне навантаження. О. Луковська звертає увагу на експериментальне використання змішаних технік текстилю та їх комбінування, зумовлені пошуками оригінальних авторських рішень, поєднання нетипових матеріалів і

нетекстильної сировини, зменшення зацікавленості традиційними текстильними техніками і перехід їх у бік модернізації та поєднання з сучасними технологіями [87, с. 236].

Художниця А. Копиця займається різними творчими практиками, зокрема послуговується рукодільними техніками для розробки проблем, як-от: людські взаємовідносини, подолання табу та кордонів, сексуальність, способи комунікації, пошук ідентичності, гра і взаємна згода, тілесність, насильство тощо. Рукоділля як медіум є важливою частиною практики художниці і постає у її творчості в різних формах: вишивка, апсайклінг, петчворк-полотна, текстильний колаж, і мисткиня вдало використовує їхні особливості (фактуру тканини, її колір чи орнамент, поєднання матеріалів з різними характеристиками).

Перш ніж прийти до використання техніки шиття у своїй творчості А. Копиця працювала з різними матеріалами і техніками. Вона зазначає: «Я часто стикаюся з твердженням, що основними мають бути ідея, певна стратегія, проектне мислення, з яких уже витікає спосіб репрезентації» [11]. Проте на прикладі творчості А. Копиці стає очевидним, що такий підхід не можна назвати єдино правильним, оскільки художниця відштовхується не від ідеї чи форми, а провадить цілісне мистецьке дослідження.

А. Копиця не боїться використовувати власний особистий досвід у своїх роботах. Так, у проекті «The wedding dress» (2015) (іл. 2.2.4.1) художниця досліджує межі між особистою та публічною інформацією, надрукувавши особисте п'ятирічне листування зі своїм майбутнім чоловіком на справжній весільній сукні. Кордони між публічним та приватним виступають у роботі не лише метафорично, а й буквально, адже в листуванні йде обговорення проблем візових кордонів, що розділяють закоханих.

У 2020 р. в київській галереї The Naked Room пройшла виставка А. Копиці «Play. Pause. Stop.» В експозиції були представлені роботи художниці у техніці вишивки та апсайклінгу одягу, присвячені питанням, які є одними з основних у її творчості: гендерні ролі, насильство, тілесність, взаємна згода і сексуальні ігри.

Тематика проекту вдало перегукується з медіумом і самою формою подачі. Вишивка довгий час сприймалася (а певною мірою і досі сприймається) суто «жіночою» технікою, призначеною радше для утилітарних цілей, аніж для мистецького висловлювання. А. Копиця сміливо руйнує цей стереотип, перетворюючи вишивку на повноцінний актуальний мистецький інструмент. За допомогою «традиційної», «жіночої», декоративної техніки художниця піднімає ряд серйозних і нагальних питань. Як говорить сама мисткиня: «Шиття та, особливо, вишивка, асоціюється першочергово із “жіночою” справою. Проте я займаюсь цим не тому, що я жінка. Якби я була чоловіком, то теж, мабуть, врешті-решт прийшла би до цього медіума» [156].

Більше того, А. Копиця вдається до апсайклінгу одягу – ще однієї техніки, яка у традиційному розумінні не є звичним інструментом мистецького висловлювання. Вибір такої техніки не є випадковим, оскільки мати художниці – конструктор одягу, а її родина поколіннями займалась текстилем: дідусі художниці теж шили, що є типовим для професійного і досі не типовим для непрофесійного середовища. У своїй практиці художниця переосмислила сімейну традицію на новий лад і використовує її у нових цілях. Мисткиня зазначає: «Мені ніколи не хотілося працювати в легкій промисловості. Максимум, що я шила, – це одяг для ляльок у дитинстві. Працювати з текстилем я вирішила після багатьох експериментів із різними підручними матеріалами, якось папір, картон, пластик, пластикові пляшки, поліетилен, метал і так далі» [156].

Автентичними у роботах художниці є не лише зображені історії, але й матеріали. Особливого, інтимного характеру її творам з використанням апсайклінгу тканини додає те, що зазвичай вона послуговується сімейними запасами або одягом, який приносять друзі, котрі знають про особливість її творчості, фрагментами свого власного одягу. Також А. Копиця використовує непотрібний одяг, який знаходить просто на вулиці, або ж купує у магазинах секонд-хенду: наприклад, костюм невідомого чоловіка, який вона знайшла на вулиці в Цюриху або вживане простирадло з Берліна. На виставці «Play. Pause.

Stop.» були представлені деякі роботи, створені у рамках проекту «Service» (2017-2019): художниця створила шість колажів з простирادل та білизни секс-працівниць з Європи (іл. 2.2.4.2), на основі яких також з'явилися три арт-буки. Простирадла художниця отримала від секс-працівниць разом із їхніми особистими історіями, які вона вишила на цих простирадлах, подаючи їх з тонким почуттям гумору у вигляді коміксів. Кожна історія текстильних колажів розповідає про різні практики БДСМ та досвід секс-працівниць зі своїми клієнтами. Так інтимні історії вебкам-моделі, домінатрікс, дівчини за викликом та ін. перетворилися на мистецький об'єкт, в якому особисте перейшло у площину публічного, відкритого для стороннього ока. Водночас у глядача не виникає неприємного відчуття вуаєризму, оскільки ніщо не приховується, а розказується з відвертістю і грайливою близькістю.

Мистецтво А. Копиці пропонує світ розкнутості, секс-позитивності та грайливості, де немає місця для сорому чи дискримінації. Водночас таким ненав'язливим способом художниця змушує глядача замислитися над питаннями, про які в українському суспільстві довгий час було незручно і навіть неможливо говорити у публічному контексті. Художниця наголошує: «Мені здається, якби люди відчували менше сорому, могли обговорювати і відкрито розповідати про свою сексуальність, всім було б набагато краще і приємніше жити, не боятися експериментувати, казати про свої бажання, дослухатися до бажань партнера і нічого не приховувати» [11]. Мистецтво художниці провокує на чесність із собою і партнером.

Рукоділья постає на виставці А. Копиці у вигляді тендітних мереживних серветок, петчворк-полотен, вишивки, текстильного колажу. Художниця дає нове життя вживаному текстилю, нашаровуючи історії, які він містить у собі, і створюючи нові. Фактура тканини, її колір і орнамент відіграють не останню роль у композиціях, здається, сам матеріал може мати стереотипний гендерний аспект, оскільки деякі види тканин часто сприймаються як придатні для жінок або чоловіків. Наприклад, у зображеннях жіночих фігур художниця часто використовує рожевий, стереотипно «жіночий колір», а чоловічих – строго

костюмну тканину, темні кольори. Тендітні мереживні контрастують своїм виконанням з деякими вишитими сюжетами (наприклад, з зображенням БДСМ-ігор), проте ці сцени не зображують агресію або насильство, вони є елементами гри. У деяких текстильних колажах жінки виступають в ролі суб'єктів БДСМ-практик, у деяких виконують їх самі: наприклад, в одному з колажів зображена оголена жінка у бандажі, в іншому – одразу впізнаваний образ жінки-домінатрікс у стереотипному костюмі з хлистом. Сама А. Копиця говорить, що ніколи б не стала «...порушувати особисті кордони іншої людини, діяти проти чиєїсь волі та коїти насильство над людиною. <...> Все, що відбувається без згоди – насильство, коли дії не обговорені, правила не узгодженні й немає можливості зупинитися [11]. Художниця не схвалює змішування понять дорослих ігор і насильства [11].

Художниця також створила текстильний алфавіт для дорослих (іл. 2.2.4.3), ідея якого виникла, коли вона знайшла 30 однакових шматочків тканини. Мисткиня почала вишивати сюжети у 2018 р., водночас знімала відео «Our Alphabet» разом з партнером. Після завершення вишивки вона ще пів року продовжувала писати тексти до творів, оскільки для деяких літер було складно підібрати неочевидні сюжети, а художниця намагалася бути лаконічною, не повторюватися, і в кількох реченнях ємко висловити найважливіше. Сама мисткиня підкреслює: «Я сподіваюся, цей проєкт змусив людей замислитися над своїм алфавітом, вигадати свої варіанти» [11].

Художниця свідомо звертається до фемінізму у своїй творчості: «Це важлива тема у моєму мистецтві. Патріархат йде у зв'язку з капіталізмом і робить невірними як жінок, і чоловіків» [154]. Вона переконана: «...коли деякі чоловіки виступають проти фемінізму і їм здається, що це вже занадто і жінки відбирають у них останні штани, мені здається, вони не розуміють, що це і для їхньої свободи, зокрема» [154]. Так само, як феміністичне мистецтвознавство приділяє увагу і проблемам маскулінності, А. Копиця не обходить увагою і проблеми чоловіків у сучасному світі, вона розмірковує також про емансипацію чоловіків та їхню роль у суспільстві рівних прав і можливостей. Одна з робіт А. Копиці

«Зелений офіс» (2014) – це вишитий текстильний колаж, на якому зображені чоловіки, одягнені в темні костюми, рухаються навколо графічних безлистя дерев, вони ніби танцюють і відпочивають поміж робочих столів у своєму відкритому «офісі» в лісі (іл. 2.2.4.4). Вибір таких образів автора пояснює костюм із краваткою так: «...це зрештою якась броня. <...> Це досить жорсткий одяг, дрес-код, який створює силует та уособлює жорстку структуру, відбираючи свободу рухів. І ця несвобода рухів виливається у несвободу взагалі. Тобто боротьба за права чоловіків на свободу також важлива» [10]. Контраст між суворо діловими костюмами з краватками та дивною поведінкою чоловіків, спроба поєднати стандартні аспекти (чоловічі темні костюми та типові офісні меблі) з нестандартними (танцювальні рухи чоловіків і природне середовище) спонукає до дискусії про роль чоловіка в сучасному суспільстві, значення свободи та гендерних стереотипів. Художниця запитує: «Якщо жінки вже вибороли собі право носити штани, то коли ж чоловіки отримають право носити спідниці? Але це питання не лише до одягу, а до інших різних гендерних стереотипів ієрархічного суспільства» [10]. Слова А. Копиці перегукуються з міркуваннями феміністських теоретиків про різницю між статтю і гендером: есенціалісти вважають гендер соціально сконструйованим протоколом, який визначає, як повинні поводитися власники чоловічих та жіночих тіл, і на відміну від статі, не є неодмінно суттєвим [209]. Художниця вважає, що іноді табу і традиції здаються надзвичайно стійкими і постійними, але якщо поглянути ширше з точки зору географії чи історії, то виявляється, що ці табу досить умовні [154].

Ненав'язливо й тонко А. Копиця спонукає глядачів задуматися про те, про що в Україні довгий час було незручно, а то й неможливо було говорити публічно. У суспільстві, яке все ще бореться за повне сприйняття ідеї фемінізму, художниця показує власний жіночий досвід через своє мистецтво і ставить актуальні питання, а її творчість спонукає глядачів до пошуку відповідей і схиляє до чесності не лише з собою, а й з іншими людьми.

А. Щербина звертається до вишивки, як-от у роботі під назвою «Fuck your grandma» (2017) – вишитий напис поверх вишитої картини, яку художниці подарував чоловік, до якого вона мала почуття (іл. 2.2.4.5). Як згадує мисткиня: «Потім у мене була така злість на цю людину, я не розуміла як її сублімувати, і так вийшло терапевтичне мистецтво» [207]. У дитинстві А. Щербину навчала вишивати бабуся, яка мала на неї великий вплив, намагаючись прищепити онуці традиційні цінності; художниця розмірковує про те, як бабуся залишила багато «швів» в її молодій свідомості, які мисткиня і досі знаходить та намагається «розпороти»; проте вона не вважає, що варто використовувати абсолютно все засвоєне, адже таким чином бабуся лише намагалася діяти за певним паттерном, який відповідав її уявленням [207].

2.5 Ілюстрація, плакат

У сучасному світі постерна графіка та ілюстрація часто виконують роль посередника між масовим споживачем і «високим» мистецтвом. Завдяки своїй гнучкості та дієвості ілюстрація і графіка дозволяють використовувати здобутки «високого» мистецтва у формі напівутилітарного, таким чином роблячи їх доступними для широкого загалу.

Клуб Pictoric як спільнота ілюстраторів, дизайнерів-графіків та художників з'явився у 2014 р. Його ініціаторами стали О. Грищенко, О. Старанчук, А. Денисенко, А. Сарвіра. Кістяк творчої спільноти сформувався із випускників Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури – молодих художників з Києва, Львова та ін., більшість з яких мають освіту книжкових ілюстраторів, тому працюють здебільшого з видавничими проектами. У діяльності Pictoric так чи інакше беруть участь українські ілюстраторки та дизайнерки: А. Сарвіра, Ю. Тверітіна, А. Іваненко та Є. Полосіна (студія серіграф), Р. Романишин та А. Лесів (студія Аграфка), А. Хоменко, О. Старанчук, Р. Рубан, П. Дорошенко, Т. Цюпка, А. Шолік та ін.

Учасники клубу шукають способи оригінальної та нешаблонної подачі матеріалу, спираючись на традиції української графіки, декоративного

мистецтва та здобутки українських ілюстраторів ХХ століття, серед яких – С. Конончук, В. Голозубов, Н. Денисова та інші, а також досліджуючи досвід невеликих іноземних інді-видавництв [74]. Pictoric пропонує альтернативну візуальну інформацію та популяризує вітчизняних ілюстраторів, як в Україні, так і за кордоном. Клуб працює з ілюстрацією як зі своєрідним медіумом, що дозволяє демократизувати мистецтво, як і будь-яка друкована графіка. Використовуючи європейський досвід, художники створили перший у Києві простір для ілюстраторів Orthodox – галерею, об'єднану з кав'ярнею та книжковим магазином, яка покликана донести ілюстрацію до глядачів у повсякденному житті. В Orthodox пройшли персональні виставки відомих ілюстраторок Грасі Олійко, А. Слєпцової, А. Сарвіри, С. Томіленко та ін., проводяться лекції та воркшопи українських та іноземних художників. Крім цього, Pictoric переносить ілюстрацію з галерейного простору у вуличний, що несе нові виклики та відповідальність, адже особливої ваги набирає не лише меседж, а і його спосіб подачі та взаємодії з глядачами і простором.

Більшість проектів Pictoric не комерційні, а радше мистецькі та культурно-освітні. О. Грищенко називає діяльність спільноти «інді-ілюстрацією» – художньою ілюстрацією, де немає прямого комерційного замовлення і художники створюють мистецький продукт, який згодом знаходить свого споживача [54]. Ідея появи такої спільноти виникла через специфіку українського ринку, яка часто спонукає ілюстраторів створювати типові комерційні роботи на замовлення, а самодостатні, експериментальні твори високої художньої цінності малювати «в стіл». Pictoric створив для таких художників дружній простір творчої свободи та можливість втілювати найсміливіші проекти та ділитися ними з широкою аудиторією, як українською, так і за кордоном. О. Грищенко зауважує певний парадокс, який полягає у тому, що «...українськими проектами зацікавлені інституції за кордоном, але в Україні ніхто, крім Українського Кризового медіа-центру та приватних ініціатив, не надає інституційної підтримки» [54]. Проте в суспільстві виразно помітний запит

на нову, сучасну візуальну культуру і якісний продукт, який створюють зокрема молоді художники Pictoric.

Одним з перших проєктів клубу ілюстраторів став «Діячі України» (2014), який складався з авторських плакатів та артбуку (іл. 2.2.5.1). У непростий постреволуційний час, на хвилі загального патріотичного піднесення та нового запиту на пошук української ідентичності більше 30 художників присвятили проєкт постатям видатних українців, поставивши мету популяризувати українську історію та культуру мовою сучасного графічного мистецтва. Молоді митці відмовилися від естетики типових портретів зі старих шкільних підручників та провели пошуки альтернативних візуальних та смислових підходів до втілення 100 образів відомих діячів української історії, літератури, театру, живопису, музики, кінематографу, науки, спорту, політики. Намагаючись осучаснити образи хрестоматійних героїв, як-от Т. Шевченка, Лесі Українки, Марка Вовчка, К. Малевича, О. Довженка та ін., художники Pictoric запропонували свіжий погляд на особистості та діяльність видатних українців, адже під давно відомими з навчальної програми іменами ховаються складні особистості – живі, неоднозначні або навіть скандальні. Своїми роботами художники прагнули спершу захопити увагу глядачів, оскільки саме візуальний образ викликає миттєву реакцію, а вже згодом спонукає глядачів до роздумів і дискусії. До того ж проєкт виконував і освітню функцію: кожен портрет містив qr-код, за яким глядач міг знайти у мережі статтю про зображеного діяча і продовжити дослідження.

Виставки проєкту відбувалися на лише у Києві, а й подорожували іншими великими містами України: до Львова, Одеси, Харкова, Дніпра, Івано-Франківська та ін., таким чином сприяючи децентралізації сучасного українського мистецтва. Крім цього, проєкт викликав зацікавленість і в іноземній аудиторії; авторські плакати проєкту «Діячі України» привернули увагу фахівців з бібліотеки Конгресу США, які придбали 23 роботи для свого фонду [44].

Художниці Pictoric звертаються також до теми медіаграмотності, особливо актуальної в Україні в умовах інформаційної війни. У 2017 р. спільнота

представила виставку плакатів, присвячену проблемам цензури і свободи слова, пропаганди і фейкових новин, критичного аналізу інформації, зв'язку влади і медіа, соціальних мереж та телебачення. Прагнучи сфокусувати увагу на принципах медіаграмотності і ефективно донести їх до масової аудиторії, художники обрали виразну візуальну плакатну мову [30]. Символічно, що виставка відбулася на бульварі В. Гавела, видатного чеського політика та громадського діяча, дисидента і критика комуністичного режиму, для якого питання свободи слова було одним із принципових. Наступним після виставки етапом стало створення книжки «Довіряй, але перевіряй. Медіаграмотність в українському суспільстві» (2017) [46], у якій зібрано зібрані роботи ілюстраторів, і підсилені фаховими журналістськими коментарями.

Проекти Pictoric були представлені і закордоном, зокрема, у 2020 р. Національній бібліотеці для дітей та юнацтва Кореї в Сеулі, за підтримки посольства України в Республіці Корея, пройшла виставка Ukrainian Illustration Garden., куратором якої став клуб ілюстраторів Pictoric. Експозиція презентувала проєкт «Yellow&Blue», медійну версію проєкту «Діячі України», виставку творів українських книжкових ілюстраторів та анімаційний серіал «Хоробрі зайці».

Індивідуальні проєкти художниць, дотичних до клубу Pictoric не менше заслуговують на увагу. У 2019 р. у просторі Orthodox відбулася спільна виставка ілюстрацій А. Сарвіри та Ю. Тверітіної, створених для книги «Сила дівчат: маленькі історії великих вчинків» [15]. Книга увійшла до короткого списку конкурсу «Найкращий книжковий дизайн – 2018» в рамках Міжнародного фестивалю «Книжковий Арсенал» та була презентована на Франкфуртському книжковому ярмарку. Роботи ілюстраторок присвячені 50 визначним, проте не завжди достатньо відомим українським діячкам: К. Білокур, С. Павличко, Н. Кобринській, Л. Костенко, С.Яблонській та ін. Проєкт звернув увагу на не прості життєві історії та часто недооцінені досягнення українських жінок, чиїми прикладами заохочуючи дівчат і жінок не боятися бути вірними своєму покликанню та вірити у свої сили та переконання.

Р. Рубан (нар. 1992) займається не лише ілюстрацією, а й живописом, інсталяцією, використовує друковані техніки, зокрема шовкографію. Художниця є однією з співавторів серії артбуків Семенко100 (2017) (іл. 2.2.5.2), присвячених творчості поета-футуриста М. Семенка. Персональний проєкт Р. Рубан «Холодна гора. Список справ» (іл. 2.2.5.3), що складався з живопису та інсталяцій, був представлений на межі 2017-2018 років. У ньому художниця досліджувала умовну межу між старим і новим роком, точку в часі, коли відлік починається заново і людина опиняється на порозі чогось нового, перед символічною горою, підкорення якої ще попереду. Показуючи безглуздість процесів, які наповнюють повсякденне життя, мисткиня шукає способи прийняти неможливість досягти всіх цілей відразу та відмовитись від необ'єктивної самокритики за будь-які помилки і промахи [151]. У проєкті «Зникаючі безвісти» (2019), що складається з плакатів та артбуку, вона порушила проблему вимираючих видів тварин і рослин з Червоної книги України. Замість енциклопедично достовірного зображення зникаючих живих істот художниця зображує їхні образи, нагадуючи, багатьох із зображених тварин і рослин незабаром вже не можна бути побачити наживо – про них залишиться лише спогад, образ.

Р. Рубан зазначає, що їй подобається працювати над різними задачами, майже без обмежень, в ілюстраторській роботі для неї, мабуть, найважливішим є хід думки, а вже за ним метод виконання [57]. Вона розмірковує: «Тому іноді не виходить почати роботу, доки в голові не назріє план дій або «дозвіл» на експеримент. Має бути якийсь фундамент, і чим він глибший, тим частіше робота виходить міцною, навіть якщо виглядає як пара випадкових ліній» [57]. Художниця переконана, що сьогодні книга та ілюстрація вже не обмежуються лише зображенням, можна думати в різних площинах та одразу ставити собі питання: «А що далі, коли намалую?» [57]. В її творчих планах – спробувати себе і в ролі ілюстраторки, і в ролі авторки, та створити книжку, що містила б візуальні і смислові шари, які були б по-різному актуальні для дитячої і дорослої

аудиторії, а також поєднати в розробці книги різні художні техніки та, наприклад, створити анімаційний буктрейлер до неї [57].

Ілюстраторка Грася Олійко (нар. 1988), окрім ілюстрування дитячих книжок українських та закордонних авторів, займається авторськими проектами та піднімає соціально-критичні теми. Художниця активно виступає за гуманне ставлення до тварин та своєю творчістю пропагує любов до природи і всіх живих істот. Героями її ілюстрацій найчастіше стають тварини, яких художниця тонко відчуває; вона створює виразні і дотепні образи, використовуючи як цифрові медіа, так і поєднуючи ручні техніки, як-от колаж або акварельний живопис. У Видавництві Старого Лева вийшов друком авторський пікчербук художниці «Історія, яку розповіла Жука» (2020) (іл. 2.2.5.4) [114], в якому мисткиня розповідає зворушливу історію вуличної собаки Жуки. У легкій та доступній формі авторка говорить з читачем про проблеми вибору, який свого часу робить кожна людина: між добром, емпатією, або байдужістю.

Студія Сері/граф – дует художниць А. Іваненко та Є. Полосіної, які займаються ілюстрацією, дизайном, створюють принти, зокрема за допомогою шовкотрафаретного друку, займаються викладацькою діяльністю. Їм притаманний впізнаваний візуальний стиль, у якому вдало поєднуються різні цифрові та аналогові інструменти. Разом із А. Самойленко, В. Перекрест А. Іваненко та Є. Полосіна заснували щорічний фестиваль друкованого мистецтва ПРИНТ ФЕСТ_100. Художниці беруть участь у соціальних ініціативах, піднімають у своїй творчості актуальні для України та світу теми. Зокрема, мисткині провели гру-прогулянку «З пункту А в пункт Б» в рамках проекту «Чотири дні у дорозі» (2018), шукаючи відповіді на питання, пов'язані з урбанізмом та екологією, зокрема акустичною, формуванням звукового архіву міста, ностальгією та звиканням до нових явищ і об'єктів у публічному просторі. Досліджувати тему урбанізму, зокрема специфіку постпромислового Подолу, художниці продовжили участю в проекті «Інтерпростори Подолу» (2020), створеному разом з Urban Curators. Ілюстраторки неодноразово працювали з темою Чорнобильської катастрофи, зокрема створюючи ілюстрації та дизайн для

видання «Реактори не вибухають. Коротка історія чорнобильської катастрофи» (Портал, 2020) (іл. 2.2.5.5) [102] та роботи для виставки «Чорнобиль. Подорож» (2021).

Висновки до розділу II

Початок нового тисячоліття в Україні став часом соціально-політичних зрушень та масових протестів. З цим періодом сплеску громадянської активності пов'язаний тематичний злам в українському мистецтві. Художниці і художники почали звертатися до ширшого кола актуальних питань, суголосних із духом часу, як-от соціальних і політичних, скоротилося відставання від культурних тенденцій у світі, при цьому зберігалися територіальні особливості. Таким чином, спостерігається синхронізація українського мистецького процесу зі світовим.

Стали помітними тенденції комерціалізації і цифровізації мистецтва, стирання меж між елітарним і масовим мистецтвом. Важливим явищем є поширення низових ініціатив та все частіші творчі пошуки на периферії – у регіонах.

Важливою зміною у розвитку мистецтва жінок стала відсутність зовнішніх ідеологічних обмежень і зняття табу на прояви індивідуальності жінок-мисткинь у творчості. Художниці мають змогу застосовувати розширене коло практик; не відмовляючись від традиційних медіумів, експериментують з їх застосуванням і розкривають широке різноманіття питань, як-от усвідомлення та переосмислення минулого, збереження пам'яті, історії; місця особистості у соціумі та міському середовищі; питань урбаністики, екології, стосунків людини з природою; проблем, пов'язаних з війною, смертю та руйнацією; віртуального та реального; прекрасного і огидного та ін. З часом у творчості мисткинь почали все частіше з'являтися теми, пов'язані з фемінізмом та гендерною проблематикою, зокрема питання гендеру, тілесності, сексуальності та її проявів, свободи, насильства тощо. Умови, середовище, особистий досвід впливають на те, як мисткині підходять до опрацювання цих проблем.

Положення розділу розкриті в публікації авторки [216].

РОЗДІЛ III

ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ ТА НОВАЦІЇ МОЛОДИХ ХУДОЖНИЦЬ В АКТУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ КИЄВА 2000-2010-Х РОКІВ: НОВІТНІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ

3.1 Цифрові технології, медіа-мистецтво

Сучасний світ технологічної революції переживає прискорену віртуалізацію. Щороку з'являються нові гаджети і технології, які не лише розкривають все ширші можливості для мисткинь та митців, а й роблять їх доступнішими. Засоби масової комунікації, аудіовізуальні технології пронизують усі сфери життя і виступають не лише інструментами комунікації, а й виробництва культури сучасності. Цифрове мистецтво стало новим інструментом комунікації, а художниці активно освоюють необмежену свободу в новій системі координат. М. Юр відзначає цифрову естетику як ще один інноваційний та експериментальний напрям у мистецтві, який бере початок у модернізмі та авангарді; поєднання різних медіа визначило тенденцію до експериментів у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть [177].

У 2021 р. у Києві пройшла Українська бієнале цифрового та медіа мистецтва, яка присвячена темі «30 років Свободи» і представила зразки актуального світового й українського цифрового і медіа мистецтва. У бієнале взяла участь О. Чепелик з проектом «VR Колайдер», зосередженому на функціонуванні суспільного простору як простору свободи; М. Прошковська разом з С. Моргуновим з роботою «Ритуал без назви», присвяченою проблемам усвідомлення минулого та збереження пам'яті; Т. Кабаєва з роботою «ЖИТНЄ 2.0», яка надавала змогу реального відчуття свого міста у віртуальному просторі.

Ю. Беляєва активно використовує цифрові технології та медіа-засоби у своїй творчій практиці. Окрім мистецької діяльності Ю. Беляєва займається дизайном (вона є засновницею студії графічного дизайну Graphinya). Художниця переконана, що мистецтво і дизайн взаємопов'язані і можуть доповнювати одне одного, а деякі ідеї з поля дизайну можна успішно перенести у поле мистецтва і

зробити його ідеї зрозумілішими і доступнішими: «Дизайн спрощує, а мистецтво ускладнює. Дизайн покликаний спростити життя людини, <...> а мистецтво, навпаки, змушує людину задуматися...» [35]. У своїх роботах мисткиня поєднує різні медіа: фотографію, відео, інсталяцію, засоби віртуальної реальності, digital art, живопис, використовує 3D-сканування, 3D-моделювання, 3D-друк; можна також помітити і вплив дизайну на її художню практику. У творчій діяльності Ю. Беляєвої все підпорядковано ідеї, заради якої вона вибирає методи й інструменти.

Мисткиня звертається до тем, актуальних для сучасного суспільства: використання та вплив нових технологій, правда і постправда, особливості розвитку посттоталітарного суспільства, війна, гуманізм, права людини, соціум та ін. Вона намагається переосмислити традиції і традиційні медіа в сучасному мінливому віртуалізованому світі. Її цікавить, як сучасні технології впливають на людину і людську свідомість, а також способи оновити традиційні медіа з їхньою допомогою. Художниця піднімає питання про відповідальність митця: на її думку, важлива відповідальність не художника перед публікою, а відповідальність за питання, які порушує художник [35].

Перший персональний проєкт Ю. Беляєвої «The Last...» відбувся в галереї Bereznitsky Aesthetics у 2015 р. Роботи, представлені в рамках проєкту виконані в різних техніках: неон, фотографія, digital art, віртуальна реальність. Наскрізними темами проєкту стали війна, гуманізм і новітні технології, з якими художниця активно працює. Авторка запропонувала зазирнути у реальний світ, де люди, які масово мають доступ до новітніх технологій, ігнорують основи гуманізму. За умов постійного безпосереднього контакту з цифровими технологіями, коли штучний інтелект все більше вдосконалюється і випереджає сучасну людину в інтелектуальних здібностях, діяльність машин заміщає людську діяльність. Людина неминуче трансформується, навіть якщо сама цього не усвідомлює. Як писав Ж. Бодрійяр, «...кібернетична революція підводить людину, яка опинилася перед рівновагою між мозком і комп'ютером, до вирішального питання: людина я чи машина?» [192, с. 24]. На його думку,

довірити свій інтелект машині означає звільнитися від претензії на знання, подібно до того, як делегування влади політикам дозволяє нам сміятися з будь-якої претензії на владу [192, с. 24].

З огляду на це виникають питання етики, особливо актуальні в час війни. Застосування новітніх технологій для розробки надточної і ефективної зброї стало необхідним атрибутом воєн у сучасному світі. Саме від людини залежить, як використати технологію, перед нею стоїть вибір: завдати шкоди або використати її на користь іншим. Ю. Беляєва знайома з війною з перших рук, оскільки її двоюрідний брат воював у зоні АТО. Художниця згадує: «Початок війни для мене став шоком. Ніби ти йдеш вулицею і на тебе падає цегла. Найстрашніше, що людина звикає до всього – насильство та агресія стають нормою» [34].

Художниця зазначає, що образи В. Путіна та Б. Обама у її роботі «The Last Human Men» (2015) (іл. 3.3.1.1), виконаній у техніці неонових портретів, символізують постійний конфлікт. Ці зображення двох лідерів великих держав відсилають глядача до глобального протистояння «холодної війни» 1940-х – початку 1990-х років [34]. Ю. Беляєва рефлексує на тему агресії і насильства, а також їхнього зв'язку з технічним прогресом, адже новітні розробки часто застосовуються саме з метою насильства. Для неї технічний прогрес, який спрямований на руйнування – це не прогрес. Існування війн та насильства вона сприймає як деградацію суспільства, занепад якого врешті-решт стане очевидним. Проте мисткиня не цілком песимістична у своєму баченні майбутнього і вірить, що рано чи пізно людство багато що усвідомить [34].

У сучасному світі технологія і мистецтво все тісніше пов'язані. Авторка вважає, що вчені цікавляться мистецтвом, а всі ми повинні хоч трохи розумітися на науці, розуміти, що нас оточує [34]. Технології допомагають виражати ідеї у мистецтві, а мистецтво навчає, як поводитися з технологіями та інтегрувати їх у навколишній світ. У творчості Ю. Беляєвої значення має насамперед ідея, а сучасні технології слугують для більш чіткого висловлення; вони по-різному доповнюють людську чуттєвість і суміщаються між собою. Для художниці наука

і промисловість мають великий потенціал урізноманітнення художнього арсеналу, вона охоче експериментує з новинками і використовує їхні можливості у своїй мистецькій практиці.

Ю. Беляєва – одна з українських художниць, хто працює з віртуальною реальністю. Її робота «The Last Human Mother and Baby» (іл. 3.3.1.2), представлена в рамках «The Last...» (2015), створена з двох частин – цифрового принту та віртуальної реальності. Оголені мати і дитина вписані у пейзаж, в якому нескладно впізнати соковиті зелені джунглі з полотен Анрі Руссо (особливо «Голодний лев кидається на антилопу», 1905). Поза людськими фігурами можна помітити пантеру, яка ніби завмерла в очікуванні моменту для нападу, а великий хижий птах спостерігає з-за гілок дерев. Авторка пропонує поглянути на сценарій, за яким остання людина та її дитина залишилися на самоті у диких джунглях – вони все, що може залишитися від людства, якщо розум програє у битві з первісною агресією. За таким сценарієм історія повернеться до точки, з якої все починалося, залишаться лише інстинкти і правила виживання у дикій природі. У цьому контексті звертає на себе той факт, що замість голодного лева та його жертви з картини А. Руссо Ю. Беляєва зобразила себе та свого сина, а характер зображення матері викликає сумніви щодо її намірів. Виникає питання, чи її поведінка досі підлягає законам моралі суспільства, чи вже керується тваринними інстинктами в умовах, коли виживання стає першочерговим завданням.

Зображена реальність – це оаза природи, де немає соціуму і можна ізолювати свою свідомість від всього, що приходить ззовні; глядач повністю занурюється у цей простір, але все ж відчуває штучність оманливої реальності. У штучному середовищі мистецького твору кожна рослинка і листок ідеальний і блискучий, ніби у райському саду вічного життя. Проте це ілюзія, яка розбивається об реальність, у якій все гостріше постають проблеми екології. Ю. Беляєвій подобається переносити глядача у простір, створений нею самою: її світ це - штучна природа, в якій люди ховаються від реальності [52]. Крім цього,

важливою частиною життя художниці є сновидіння, а технологія віртуальної реальності якнайкраще здатна передати відчуття присутності уві сні.

Перманентні цикли пандемії, з якими у 2019 р. зіткнувся світ, а згодом Україна, – створили непереборні кордони для офлайн комунікації і водночас дали поштовх для освоєння нових інструментів творчого розвитку. У цих умовах з'являються мистецькі онлайн-проекти, які досліджують вплив пандемії на розвиток культурної сфери. Зокрема, одним з перших культурних онлайн проєктів, що відреагували на виклики пандемії, став «Who am I today», кураторами й організаторами якого є художники І. Ворона, П. Балтазюк, мистецька організація «МОКONSHU». Серед учасників – мисткині А. Авула, О. Штепура, Х. Хміль, керамістка У. Піхорович, тандем В. Чорного і М. Бондаренко та ін. Тема проєкту, «Хто я сьогодні?», досить прозора: це одночасно і погляд у майбутнє, і фіксація певної точки на творчому шляху митця. Проєкт створено у форматі «онлайн-галереї», яка була сконструйована за тиждень після введення локдауну в Україні у 2020 р., а пізніше вона розширювалась, доповнюючи віртуальний арт-простір новими «кімнатами» (галерея доступна в Інтернеті). Проєкт складався з двох частин: «до» і «після covid-19», і включав живопис, графіку, роботи у змішаній техніці, скульптуру, інсталяцію, фотоколаж, а також відеопрезентації учасників. За рік своєрідним продовженням став міжнародний мистецький проєкт #365daysafter, який охопив локальний контекст чотирьох країн: України, Хорватії, Португалії і Китаю, досліджуючи позитивний або негативний вплив карантину на творчість молодих митців та зміни, яких вона зазнала. До проєкту увійшли понад 200 історій досвіду художників, віртуальна галерея їхніх творів та круглий стіл, присвячений проблемам мистецького життя в умовах пандемії [123].

3.2 Інсталяція

З початку ХХ століття завдяки творчим практикам митців-авангардистів, зокрема М. Дюшана, інсталяція стала одним з поширених медіумів сучасного мистецтва. Інсталяція поєднує в собі якості, притаманні об'єкту, скульптурі,

асамбляжу тощо. Молоді художниці нерідко взаємодіють з міським середовищем, використовуючи його потенціал з допомогою інсталяції в просторі. Наприклад, інсталяція Д. Кольцової (нар. 1987) «Новин немає, але я не вірю...» (2018) на Софійській площі у Києві присвячена родинам тих, хто зник безвісти внаслідок війни на сході України. Авторка створила у центрі міста метафоричний лабіринт з аудіосупроводом, змонтований з дверей та віконних рам – фрагментів неіснуючих більше домівок, ніби з шматків зруйнованих життів. Художниця пояснює: «Основна мета, яку я перед собою ставила – це щоб глядач, відвідувач, який йшов цим лабіринтом, міг відчути той шлях, який переживає сім'я, у який хтось зник» [180]. Інсталяція занурює відвідувачів у лабіринти пошуків та невідомості, даючи уявлення про досвід, який переживають близькі сотень українців, які зникли безвісти.

У проєкті «Сьогодні ввечері я залишуся вдома» окрім графічних робіт, К. Ярош та А. Ходькова доповнили експозицію монументальним об'єктом – бетонною конструкцією автобусної зупинки з мозаїчним панно, встановленою у виставковому просторі. Художниці часто використовують цей прийом у своїх експозиціях, створюючи простір у просторі. Об'єкт у «Сьогодні ввечері я залишуся вдома» (іл. 3.3.2.1) – своєрідний вихід з графічної площини у навколишній простір, адже це та сама зупинка, яка фігурує у декількох офортах серії. Авторки відтворили типову просту форму зупинок, які можна побачити, подорожуючи Україною, і доповнили її мозаїкою зі старого радянського кафелю, який ще досі можна зустріти в квартирах; її модульний характер перегукується з використанням набірних пластин в офортах серії. У радянські роки мозаїка закріпилася як традиційний атрибут громадського простору, зокрема і автобусних зупинок, але мозаїка EtchingRoom1 зовсім інша. Ілюзія вдаваної «позитивності» зникає, щойно глядач помічає в руці зображеного персонажа закривавлений ніж.

Окрім рукодільних технік, А. Копиця використовує інсталяцію як частину своїх проєктів, як-от у згаданій вище експозиції «Play. Pause. Stop». Згода та сексуальне насильство – проблеми, які А. Копиця досліджує у творах через

призму власного досвіду. Художниця часто зображує інтимні практики партнерів, засновані на взаємній згоді та бажанні, навіть якщо іноді їхні дії можуть виглядати брутальними або навіть жорстокими. Однак деякі її роботи представляють негативний досвід насильства. У рамках «Play. Pause. Stop» була створена інсталяція – стілець (іл. 3.3.2.2), який представляв літеру С в алфавіті (Chair) і займав центральне місце у просторі виставки. Блідо-рожевий деформований силіконовий стілець безпомічно розпластався на помості і знаходиться в окремому полюсі експозиції, адже в інших роботах мова йде про дії партнерів за згодою, про взаєморозуміння і бажання, які не є насильством, хоча подекуди і мають грубий вигляд. Стілець є втіленням небажаного сексу і почуттів, які він викликає. За словами художниці, «...у БДСМ колах традиційний формат сексу називають «ванільним», тому що він не містить елементів БДСМ. Зі сторони він міг виглядати дуже ніжним та милим, але оскільки це відбувалося проти мого бажання, я вважаю це насильством» [11].

Небажаний секс, насильство, яким він насправді є, змушує людину відчувати себе річчю, об'єктом, і саме стілець втілює образ речі. Стілець як об'єкт має давню традицію в мистецтві та знайшов нову інтерпретацію в особистій творчості Аліни Копиці (варто згадати, наприклад, роботу «Один і три стільця» Дж. Кошута, у якій об'єкт постає в трьох іпостасях).

А. Копиця використовує текстильний колаж в інсталяції, як-от у роботі «Інтер'єр» (2018), створеній в рамках проєкту «Свій простір» в PinchukArtCentre (іл. 3.3.2.3). У межах виставкового простору робота А. Копиці позначає розділ, присвячений інтимності. Вона втілює метафору особистого, внутрішнього світу, але водночас довгі вишиті полотна стають перешкодою для ока глядача. Інсталяція взаємодіє і перегукується з іншими розділами-кімнатами експозиції, які створюють своєрідне перехрестя просторів і смислів.

3.3 Відео-арт, анімація

Молоді художниці продовжують працювати з відео, яке набуло поширення як мистецький медіум ще у 1990-х роках. Серед них – AntiGonna (нар. 1986)

(псевдонім художниці, актриси та треш-моделі Оксани). Псевдонім мисткині нагадує ім'я героїні давньогрецьких міфів Антігони, дочки Едіпа та Іокасти, яка стала головною героїнею однойменної трагедії Софокла. Міфічний образ Антігони уособлює героїчну жіночу особистість, ідеал любові до батьків і благородної самопожертви, врешті яка призвела її до трагічної смерті. Окрім цього, написання імені демонструє певну гру слів, як пояснює сама художниця: «...поєднання «анти», «гон», «на»: я ніколи не гоню» [62].

Художниця відома насамперед завдяки своєму alter ego AntiGonna, адже під цим іменем створює роботи в унікальному для Українського мистецтва жанрі порножахів – суміші жанрів горор і порно, – за допомогою якого досліджує теми гендерного та сексуального насильства, страху та смерті, болю, сексу та любові, зміни граничних станів, самокатування, наркотичної утопії та «...невдоволення сьогоденням, завтрашнім і післязавтрашнім днем» [124]. AntiGonna співпрацює з багатьма митцями, як-от Михайло Коптєв (у модних показах якого брала участь), та мисткинями: Д. Вештак, В. Довгадзе, А.Якубенко, а разом з режисеркою О. Казьміною співзаснувала творчий колектив OKCANAS [143].

Полишивши заняття живописом (і зафіксувавши це символічним спаленням картин під час акції «Чаклуй Баба, Чаклуй Дід!»), AntiGonna перейшла до роботи зі змішаними медіа. Трансгресивна художня практика мисткині поєднує перформанс, відео-арт, фотографію, 3D-моделювання, віртуальну реальність тощо. Її відверті роботи працюють «на межі» і часто можуть викликати шок та нерозуміння у невідготованого глядача; вони перегукуються з практиками віденських акціоністів та художниць-феміністок. Перші вдавалися до епатажу та провокації, аби похитнути усталену систему мистецтва, у той час як другі критикували ієрархічну структуру як у «традиційних» порнофільмах, так і в культурі та суспільстві в цілому. З'явившись як капіталістичний продукт, який був покликаний задовольняти насамперед чоловіків, порно активно переосмислювалося митцями, зокрема художницями-феміністками у 1970-х роках. Таким чином, деконструкція владних відносин, які транслиувало «класичне» порно, дозволила з'явитися таким різновидам жанру як феміністичне

або активістське порно. AntiGonna ж використовує порно як інструмент, завдяки якому створює власну, іншу реальність. До 2016 р. її порножахи існували лише у вигляді сценаріїв, але згодом художниця зрозуміла, що має стати режисеркою. Її порно-відео не мають на меті викликати збудження і задоволення, а формування нарративу не є першочерговим завданням; натомість важливим є створення образів, які знаходять емоційний відгук у глядача, нерідко ці емоції – занепокоєння або страх. За словами художниці, її творчість нагадує ритуали, які приборкують жах буття, надаючи йому бутафорної форми [14].

Специфіка творчості AntiGonna кидає виклик соціальним табу та стигмі, адже в сучасному українському суспільстві оголеність та неприхована сексуальність досі стигматизовані. Окрім суспільного неприйняття, мистецтво, що працює з цими темами, часто стикається з перешкодами з боку інституцій та кураторів. Сама художниця зазначає, що робота з сексуальністю у мистецтві «...залишається майже закритою і небажаною для українських установ. Робота з сексуальністю не розглядається як самостійний жанр акціонізму. Хоча має таку силу. Є особливий страх перед арт-порно, перформансами, квір-фільмами тощо» [205]. За словами AntiGonna, понад усе вона любить провокувати, і в роботі, і в житті, оскільки «...поки не дійдеш до крайньої лінії або межі, не буде жодного ефекту і результату для просування і розширення кордонів для себе і для нового покоління» [13]. Художницю нерідко звинувачують у пропаганді насильства, проте саме про загрозу насильства вона попереджає у своїх роботах. Сама будучи жертвою насильства, пережитого у 2012 р., AntiGonna наголошує, що не підтримує насильство, а демонструє те, що трапляється в реальному житті [107]. Її порножахи певною мірою можуть виконувати терапевтичну функцію для учасників, допомагаючи вийти з тілесності задля рефлексії на тему впливу насильства на психіку і життя людини.

AntiGonna – прихильниця «абсолютної рівності» і називає себе «квір-художником» [62, с. 83]. Цим терміном вона визначає того, у кого немає жодних обмежень [62, с. 83]. Художниця говорить, що ненавидить політику, але визнає,

що в її роботах вона присутня, на її думку, порно-політичний стан, у різному вигляді; він проявляється через еротичний контекст [62, с. 83].

Жіноче тіло на екрані найчастіше постає сексуалізованим, натомість у своїх відеороботах AntiGonna використовує власне тіло як інструмент взаємодії зі світом, застосовуючи різні прийоми. Наприклад, завдяки мультиекспозиції у її фільмах зображення оголеного людського тіла накладаються на гострі предмети, сире м'ясо, кров, створюючи гіпнотичний ефект (як у роботі «G-porn», 2019). Часто тіло у її роботах перетворюється на дещо огидне і спотворене. Частини тіла також виступають як інструмент: детериторіалізуючи статевий чоловічий орган, розміщуючи його, наприклад, на лобі, художниця позбавляє його влади [171].

Деякі відео художниця записала на куплені на барахолках касети, що вже містили записи днів народження, весіль або інших сімейних подій. Залишаючи і вписуючи у свої відеороботи фрагменти цих записів, AntiGonna демонструє насильство як одну зі сторін звичайного, повсякденного життя [107]. Вона також часто застосовує метод аутоагресії, звертається до БДСМ-практик, як-от у роботі «Merry-Hell» (2019), створеній під час дослідження теми війни. Н. Кадан описує творчість AntiGonna як «мистецтво, яке себе не шкодує» [62, с. 83].

AntiGonna – одна з номінантів Премії PinchukArtCentre 2020 завдяки своїй відеороботі «Безкінечна історія хвороби. Київські порно-жахи, частина перша. СБІЙКА» (іл. 3.3.3.1), працювати над якою вона розпочала у 2016 р. разом з оператором А. Бойком. У своїх відео художниця виступає антигероїнею поряд з представниками київського андерграунду: художниками, музикантами (музика є одним з головних джерел натхнення для художниці [62, с. 83], «зірками» вечірок та просто епатажними особистостями, які об'єдналися у «...загальну скорботу, сексуальні збочення і наркотичну псевдо-утопію» [62, с. 83]. Для творчості мисткині важлива процесуальність, учасники її відеоробіт проживають свої особисті історії, створюючи своєрідну хроніку. Через призму власного тілесного досвіду та особистих страхів AntiGonna розповідає про табуйоване і виступає проти усталених норм, як і герої 13 відео циклу, які надають темам особисту

інтерпретацію; вони незадоволені ні вчорашнім, ні сьогоднішнім днем, а отже, не впевнені у майбутньому. Серед їхніх переживань – нещасливе кохання, зміна статі, смерть від наркотиків, рейви та війна. Художниця зазначає, що її проєкт – не повчання моралі, а правдивий щоденник [13].

Попри прихильність до аналогових медіумів, К. Лесів (нар. 1993) також працює з цифровим відео-артом. Її робота «In the garden of Taras» («У саду Тараса») являє собою відео, зняте на телефон. Проєкт експонований у рамках Бієннале молодого мистецтва у Єрмілов центрі (м. Харків) у двох формах: у вигляді фліпбуку – книжки невеликого формату з надрукованими скріншотами з відео, сторінки якої при швидкому гортанні створюють ефект анімації, та у вигляді безпосередньо відеофільму. Циклічний характер відео, в якому герой щодня наливає в чашку кави однаково кількість молока, підкреслює силу побутових патернів, коли звички створюють враження захищеності і стабільності, а також інстинктивне бажання людини турбуватися про свій «сад». Головним для авторки є не питання «Чому ми про нього турбуємося?», а питання «Що ми вважаємо своїм садом?» Ці питання наводять на роздуми про війну, якщо розглядати їх у контексті існування країни: чи усі вважають її своїм садом? [51].

А. Щербина звертається до відеоарту. Один з колективних проєктів, у якому вона взяла участь – виставка-серіал «Озброєні та небезпечні» (2019), у якому вона разом з В. Петровою та іншими учасниками показали своє бачення наслідків, які несе в собі мілітаризація українського суспільства, агресія, що проявляється не лише на війні, але й у повсякденному житті. Експериментальне кіно містить як постановочні, так і документальні сцени, що відображають непевний стан, у якому перебуває суспільство, що зазнає військового втручання, та стан людини, яка прагне емансипації суспільства в агресивному та консервативному середовищі. Разом з художницею У. Биченковою і музиканткою Pidozra А. Щербина виступила на відкритті виставки «Озброєні та небезпечні» з музичним перформансом, деконструюючи образ няні з класичного американського мюзиклу *The Sound of Music* [155].

Для Д. Кавеліної (нар. 1995) ідея є першочерговим компонентом мистецької діяльності, і залежно від ідеї вона обирає оптимальний медіум. В її арсеналі інструментів важливе місце займає анімація. Один з мультфільмів художниці, «Про Марка Львовича Тюльпанова, який розмовляв із квітами», здобув спеціальний приз журі Одеського міжнародного кінофестивалю та премію міжнародного кінофестивалю «КРОК-2018». Ця робота виконана із використанням лялькової анімації та присвячена російсько-українській війні та проблемам, з якими довелося зіткнутися людям, що опинилися в її епіцентрі. Головний герой мультфільму Марк Львович Тюльпанов виріс у Луганську, у його житті все було зрозуміло, допоки події 2014 р. зненацька не втрутилися у гармонію його маленького світу. Марк Львович почувався розгубленим, не знав, кому довіряти, а тому не довіряв нікому. З початком війни сім'я головного героя розкололася, його сини опинилися по різні боки лінії фронту, а він сам змушений покинути рідне місто, у розпачі знищивши усі квіти в улюбленому саду. Втративши сина, опинившись на межі смерті, герой вольовим зусиллям все ж прийняв рішення жити: він посадив новий сад і врешті-решт дочекався літа.

Д. Кавеліна розповіла цю історію зі світлим сумом, але її мультфільм не позбавлений оптимізму і віри у людство. Дефініції, використані у фільмі, викликають питання («ополченці», «сепаратисти»), водночас авторка делікатно зображує роздоріжжя, на якому опинилися її герої, перед якими війна поставила неминучий вибір: Марк Львович наважується покинути домівку і все, що любив, один з його синів обирає вступити до Збройних Сил України і працювати хірургом, рятуючи життя українських захисників, а другий син обирає воювати на боці ворога і врешті помирає від кулі. Художниця не пропонує глядачу готових відповідей, вона, як і герої її мультфільму, обирає позицію спостереження і звертається до універсальних категорій: життя та смерті. Марк Львович у фільмі позбавлений суб'єктності, він – жертва обставин, збірний образ із фрагментів історій різних людей, які стали жертвами війни. Його персонаж аполітичний, на відміну від більшості українців його покоління, які доволі багато часу проводять за переглядом політичних телепрограм і схильні мати власну

точку зору на події у країні. Д. Кавеліна зауважує, що мешканців Донбасу часто звинувачують в аполітичності: «...вони нічого не зробили, не протистояли, і тепер, мовляв, самі винні» [119, с. 45], проте художниця переконана, що це неправильно. Переживши великі зміни і катастрофи, герой мультфільму намагається зберегти свій світ, спираючись на найпростіші координати добра і зла. Його образ людяний, і за словами художниці, багато в чому списаний з її дідуся [119, с. 45]. Створивши його саме таким, мисткиня викликає у глядача емпатію, яка може допомогти прийняти внутрішньо переміщених осіб як нову категорію суспільства, яка потребує підтримки і допомоги. На жаль, такі люди досі недостатньо представлені у медіапросторі та мистецтві, вони частково дегуманізовані, а тому зображені у мультфільмі Д. Кавеліної образи і проблеми наразі актуальні.

Художниця зачіпає і феміністичні питання, згадуючи про коментар щодо її роботи як «суто жіночого погляду на війну» [119, с. 47]. Таке сприйняття може бути пов'язане з тим, що в патріархальному суспільстві емпатія здебільшого вважається притаманною саме жінкам. Суспільство очікує від них співчуття і терплячості, водночас трактуючи ці якості як слабкість, недозволену у часи війни, забуваючи про той факт, що з кожним роком все більше жінок вступають до лав Збройних Сил України та беруть на себе складні обов'язки нарівні з чоловіками. Мисткиня пропонує озброїтися емпатією як одним із засобів політичної боротьби, який має потенціал для побудови суспільства, у якому не буде пригноблення і насильства. Авторка створила камерний світ, у якому поселила своїх героїв, з великою любов'ю до деталей: зконструйовані вручну декорації інтер'єрів, не по-ляльковому живі і виразні обличчя героїв, квіти, які, здається, переживають ті ж складні почуття, що і люди, і викликають сильний емоційний відгук глядача.

3.4 Перформанс, акція

Починаючи з другої половини ХХ століття у світі починає активно розвиватися перформанс. З часом провідні світові музеї та галереї почали

цікавитися мистецтвом перформансу та його збереженням і представленням у музейному просторі, завдяки чому він поступово вийшов із закритого середовища у виставковий простір як явище реперформансу – відтворення.

Серед українських художниць перформансу та реперформансу вдається М. Куліковська (часто в поєднанні з іншими інструментами), яка стала однією з найактивніших мисткинь, що створюють критичні висловлювання на політичні теми у період після подій Майдану та анексії Криму Росією. Для художниці мистецтво не «поза політикою», їй важливо ставити питання собі і глядачеві; вона часто не знає, чим закінчатся перформанси, тому воліє називати їх акціями: «...я говорю через ці акції про війну, про дискримінацію, про насильство. Це про дії через моє тіло, вираз моїх думок через мою тілесність, ставлення до того, що відбувається в моїй країні» [178].

Несанкціонований перформанс «254» (zareєстрований номер мисткині як переселенки-біженки), котрий відбувся на відкритті бієнале Маніфеста 10 на сходах Ермітажу в Росії у 2014 р., отримав широкий розголос у медійному просторі. У знак протесту проти інтервенції Росії мисткиня лежала на сходах музею у позі загиблої, накрита пошитим вручну українським прапором. Акція стала своєрідним соціальним експериментом, адже викликала неоднозначні реакції перехожих. Мисткиня згадує один з показових моментів: «...один молодий чоловік до мене підійшов і запропонував сходити в туалет на мене зверху, тобто він мені сказав: «Можна зверху на вас ляжу, потім насеру» [178]. Перформанс закінчився короткотривалим арештом М. Куліковської, а згодом її внесли до списку заборонених у Росії художників [2].

М. Куліковська провела ще один перформанс «Білий» (2015) в Росії, коли випрала власноруч зроблений прапор Кримського півострова у Москві-ріці під Кримським мостом. Під час акції прапор символічно втратив свої кольори (кольори кримського прапору ідентичні до кольорів російського, але мають різні пропорції і розташування), спершу синій, як символ надії на майбутнє, потім – червоний, який розплився у водах ріки, подібно до кривавих розводів.

Продовжуючи розкривати проблематику фемінізму у своїх творчих практиках, М. Куліковська поєднує різні медіуми, зокрема скульптуру та акцію. Прикладом може слугувати акція «Квіти демократії» (іл. 3.3.4.1), яку мисткиня провела біля київського кінотеатру «Жовтень» у 2015 р., який у 2014 р. був підпалений активістами під час показу квір-орієнтованого кіно [71]. У ході акції учасниці, вбрані у чорні ділові костюми, прибивали пофарбовані у рожевий колір гіпсові зліпки вагін до дерев'яних брусів на території кінотеатру. Акцію не вдалося завершити, оскільки охоронці реставраційних робіт конфіскували гіпсові об'єкти-знаки активісток. Згодом акція отримала продовження в інших містах – Дніпрі та Лондоні. Під час акції в Дніпрі М. Куліковська та інші учасниці розкладали зліпки вагін у міському просторі: вони «розквітали» біля будівлі міської ради, на клумбах та, що особливо примітно, біля скульптури – гігантського жіночого черевика з каструль – поруч з торговим центром, у якій мисткиня впізнала копію скульптури португальської художниці і яка, очевидно, в оригінальному виконанні апелювала до феміністського дискурсу. Акції знову намагалися перешкоджати, охоронець торгового центру змушував активісток прибрати зліпки (цікаво, що на дії активісток біля міської ради охоронці не звертали особливої уваги), а на алеї видатних жителів Дніпра акція привернула увагу представників Правого Сектору, які вимагали припинити її і прибрати скульптури [118].

Акції М. Куліковської продемонстрували неготовність українського суспільства до реальних демократичних змін у напрямку європейських цінностей, які свого часу декларувалися на хвилі протестів на Майдані. Символічні квіти демократії, яким перешкоджають «розквітнути», стали подразником консервативного патріархального суспільства; рожева вульва перетворилася на неодмінний атрибут акцій руху і розпізнавальним знаком «Квітів Демократії», який з'являвся зокрема на одязі учасниць акцій і відсилає до традиції феміністичного мистецтва 1970-х років, у тому числі робіт Валі Експорт. Цей образ – нагадування про табуованість жіночого тіла, заборони, встановлені патріархальною системою (про що говорять непоодинокі реакції на

роботу: від агресії або огиди до обурення від «зведення» жінки до її статевих органів). О. Брюховецька відзначає: «Робота Марії Куликівської зависає мовби між двома прірвами негативних оцінок – для контексту західного сучасного мистецтва вона вторинна, для українського контексту – огидна. Проте тут цей проект збурує емоції і проявляє свою субверсивну силу» [19].

На 56-у Венеційському бієнале 2015 року М. Куліковська взяла участь в інтервенції – «окупації» російського павільйону, до якої могли долучитися усі бажаючі. Молоді люди у військовій формі зайшли у павільйон Росії і заявили, що перебувають там у відпустці (звідси назва проекту #onvacation), апелюючи до так званих «зелених чоловічків», які з'явилися в Криму у 2014 р. Інтервенція викликала увагу міжнародних медіа, а активісти закликали відвідувачів долучатися, одягати військову форму і робити селфі з хештегом #onvacation. З цього приводу А. Ложкіна зазначила в огляді бієнале: «...перестаньте думати про селфі і миттєвий вірусний ефект у медіа і спробуйте хоч трохи виринути з такої спокусливої гавані поп-культури. Ну чи осмислюйте якимось серйозно ту роль, яку ви виконуєте, балансуючи на межі сучасного мистецтва та мас-культу» [45]. Водночас сьогодні видається неможливим ігнорувати важливість присутності митців та їхніх висловлювань у мас-медіа; завдяки політичному аспекту, виразності та миттєвій ясності мистецтво таких художниць, як М. Куліковська, швидко виходить з просторів галерей та мистецьких центрів і стає активним гравцем в інформаційній боротьбі в умовах війни.

Соціальна скульптура (як називає проєкт авторка) та перформанс «Пліт Крим» (2016) в рамках спільного проєкту М. Куліковської та Центру візуальної культури «Школа політичного перформансу» присвячені проблемі вимушених переселенців з рідного художниці Криму. Назва «Пліт Крим» має буквальный характер, оскільки перформанс полягав у сплаві художниці на плоту по Дніпру маршрутом Київ – Вилкове (де пліт був зупинений державною прикордонною службою України) до кордону з ЄС. Мисткиня кілька днів жила на човні, не маючи необхідних ресурсів, покладаючись на допомогу небайдужих перехожих, підкреслюючи таким чином залежність від суспільства та влади і невизначеність,

у якій опинилися мешканці АР Крим після анексії півострова. Як і українці, що втратили домівки і звичні умови життя, Пліт Крим – номад, який перебуває в невинному пошуку своєї пристані, свого місця у світі, де стає все більше таких неприкаяних «плотів», які змушені починати життя наново.

Окрім реалізації успішних мистецьких проєктів в Україні та за кордоном М. Куліковська разом з художницею Ж. Шабо заснувала міжнародну феміністичну організацію «Body and Borders», що займається підтримкою та просуванням жінок-художниць, а разом з партнером Олегом відкрила у Києві Школу політичного перформансу.

М. Прошковська також працює з соціально-критичними проєктами, втілюючи їх через різні мистецькі медіуми, зокрема перформанс. У 2019 р. вона представила у Shcherbenko Art Centre відеофіксацію проєкту «Невидима праця». Під час перформансу мисткиня вишивала традиційний весільний рушник «невидимими» нитками, підкреслюючи таким чином невидиму зону, у якій знаходиться щоденна невидима праця жінок. Вишитий рушник, якому належить вагома роль в українській культурі, здавна вважався виключно жіночою, майже сакральною справою. У перформансі М. Прошковської тривале, але безрезультатне вишивання без ниток стає фіксацією трудомісткого процесу і своєрідним протестом.

А. Мамай (нар. 1995), почавши займатись перформансом та акціонізмом на останньому курсі навчання, викликала резонанс та тривалу полеміку між студентами НАОМА та кафедрою образотворчого мистецтва. У результаті сформувалася художня група СТО (Служба технічного обслуговування), учасницею якої була А. Мамай, а також В. Ганжа, Б. Мороз, М. Пастушенко, А. Путіловська, С. Рошен, А. Саєнко, А. Самар, Л. Смірнова [122].

Творчі роботи А. Мамай зачіпають теми прекарної праці, фемінізму, гендеру, проблем освіти, зокрема, навчаючись у НАОМА, художниця активно створювала висловлювання на тему художньої освіти. Одним з таких висловлювань на тему невідповідності освіти умовам арт-ринку стала «Акція в дверях» (2016) [9], яку А. Мамай підготувала як реакцію на питання, з якими

зіткнулася як студентка НАОМА: проблеми можливості комунікації з викладачами, діалогу зі студентством, індивідуалізму, прекарності. Під час акції художниця написала крейдою на землі перед дверима будівлі НАОМА Маніфест, адресований Академії, і сидючи біля дверей, обмотана полотном, роздавала брошури з інформацією про прекаріат (брак безпеки і нестабільність, пов'язані з тимчасовою або неповною зайнятістю) як вірогідне майбутнє, яке очікує більшість студентів-художників після закінчення навчання. А. Мамай прямо пов'язує прекаріат і студентство НАОМА, адже вважає, що у навчальному закладі немає актуальних предметів, а наявні не забезпечують підготовку до проблем, з якими студенти зіткнуться в реальному житті. Художниця переконана, що більшість випускників не зможуть знайти роботу за фахом, а вирішення цих складнощів можливе завдяки знанню законодавства, умінню комунікувати з галереями та кураторами, розумінню функціонування арт-ринку, володінню не лише традиційними, а й новими техніками і художніми засобами [8].

А. Мамай не задумувала «Акцію в дверях» як соціальну акцію, оскільки планувала її як перформанс у майстерні, який здійснить сама, проте під час підготовки і обговорення формат змінився із камерного до публічного. Крім цього, спрацював фактор глядачів, які не лише спостерігали, а й активно взаємодіяли у жвавому обговоренні. Для авторки і процес підготовки до акції, і сама акція були творчими: під час продумування, виконання, обговорення після події відбувалося постійне переосмислення. А. Мамай намагалася не лише задекларувати проблеми, які вбачала в художній освіті, а й консолідувати однодумців та запропонувати зміни в сприйнятті себе і ситуації в рамках Академії в цілому. Акція привернула увагу як студентів, так і викладачів НАОМА, і викликала неоднозначну реакцію (аж до виклику наряду поліції). Авторка згадує: «Я думала про те, що мене можуть вигнати за цю акцію. І це сидіння в дверях ставило питання й у такій площині. Наскільки радикально сприйме адміністрація цю акцію – чи аж так, щоб вигнати за неї?» [8]. Завдяки отриманій реакції на свою акцію А. Мамай вважає, що досягла певного успіху:

хоча, на її думку, перформанс або акція у середовищі Академії досі не сприймаються як вид мистецтва, проте «Акція в дверях» показала, що вони здатні мати вплив [8]. І в межах НАОМА, і поза ними мистецька акція може викликати дискусію і спровокувати діалог.

Перформанс «Що мені намалювати?» (2016) в рамках проєкту «Хвилина для міста» присвячений проблемам працівників з нестабільною зайнятістю, зокрема художників. Під час акції А. Мамай ставила питання перехожим містянам, цікавлячись, що, на їх думку, мають малювати художники, і отримувала відповіді здебільшого про класичне, предметне мистецтво. Авторка намагалася знайти відповідь на питання, чим повинні керуватися художники у творчій діяльності, якою вона має бути, щоб забезпечувати їх [170]. Художниця звертає увагу на те, що в сучасних умовах відсутня як практика замовлень від держави (характерна для радянського періоду), так і повноцінний арт-ринок, що залишає повну свободу вибору митцю, але й ставить його перед певними економічними труднощами. Представники мистецьких професій традиційно стикаються з прекарністю, оскільки їм складно знайти відповідну постійну оплачувану роботу, або ж вони часто працюють у дві зміни, виконуючи оплачувану роботу не за своєю спеціальністю, аби мати хоча б мінімальну фінансову стабільність.

Художня група СТО, учасницею якої стала А. Мамай, продовжила дослідження проблеми прекарності роботи та ролі художників у суспільстві. Зокрема, у 2017 р. група провела акцію «Сто заявок» [141], під час якої протягом робочого дня (акція транслювалася в реальному часі 8 годин 39 хв) учасники колективу намагалися заповнити 100 заявок на різноманітні резиденції та зачитували уривки з книги Д. Бхандарі та Дж. Мельбера «ART\WORK, як стати успішним художником». За цей час їм вдалося заповнити 56 заявок на різноманітні опен-коли, резиденції та конкурси, і лише одна із них досягла мети – роботи А. Путіловської були опубліковані на художньому сайті. Акція звернула увагу на невидиму рутинну роботу, яка є великою частиною діяльності художників, котрі мусять одночасно займатися не лише мистецькою діяльністю,

а й поєднувати функції менеджера, маркетолога, бухгалтера, аби отримати фінансування та інституційний майданчик для своїх висловлювань.

У 2018 р. в арт-просторі Singulart відбулася презентація проекту А. Мамай «Прірва» (іл. 3.3.4.2), експозиція якого була створена у співпраці з художницею Р. Рижиковою, котра надала для виставки проект-опитування. А. Мамай продовжила досліджувати тему прекарності у житті художників, звернувши увагу на «прірву» – розрив у лінійному розвитку, будь-яку скрутну ситуацію, в якій опиняється людина на життєвому шляху: психологічні проблеми, ситуації на кшталт відсутності оплачуваної роботи або низькооплачувана робота в поганих умовах, які недостатньо представлені у публічному дискурсі. Водночас період «прірви» може стати часом переосмислення минулого життєвого досвіду або можливістю заглибитися в улюблену працю і трансформувати «хоббі» в основне заняття [12].

Прагнути дослідити стан «прірви», у якій перебувала, А. Мамай перетворила свій пошук офіційного працевлаштування на мистецький жест і стала на облік у місцевий Центр зайнятості, де шукала роботу й отримувала щомісячну грошову допомогу по безробіттю, ретельно документуючи цей період свого життя. Відповідаючи на питання, чим вона займалася цілий рік після закінчення навчання, А. Мамай відповіла, що брала участь у виставках і має портфоліо, проте не має документів на підтвердження, що для працівниці Центру зайнятості означало, що художниця – безробітна і нічим, власне, не займалася [152]. Проект мисткині наштовхує на роздуми про залежність людини від бюрократії та державних інститутів, валідацію її особистості і діяльності підтвердженням на папері, без якого цілий рік життя виявляється невидимим «вирваним часом», «прірвою». В експозиції проекту авторка представила усі вхідні талони, довідки, плани на наступний тиждень, нотатки і скетчі в щоденниках з описами вражень від пошуку роботи тощо. Художниця звертає увагу на стигму, яку суспільство накладає на безробітних, а також на гендерний аспект: більшість шукачів роботи у Центрі зайнятості - жінки, адже саме для них безробіття є більш критичною проблемою. А. Мамай відзначає, що в усіх

вакансіях, які їй траплялися, професії були зазначені без фемінітивів, хоча фах був очевидно «жіночий» (тобто низькооплачувана непрестижна робота) [152]. Офіційне влаштування на роботу і запис до трудової книжки стало закінченням проєкту і сигналом для початку виставки.

Ще однією з тем творчості А. Мамай є насильство з боку прихильників ультраправої ідеології та проблема свободи вираження. Цим питанням був присвячений колективний перформанс «Молебен 2018» (2018), який відбувся на тлі розголосу таких подій як «добровільно-примусовий» щорічний молебен, на який студенти НПУ ім. Драгоманова мусили приходити замість лекцій, зрив засідання «Гендерного клубу» в цьому навчальному закладі, скасування виставки «Мистецтво жіночого оргазму» (серед учасниць якої – художниці М. Куліковська, М. Шубіна та ін.) через погрози тощо [103]. Крім того, за кілька місяців А. Мамай як кураторка виставки «Виховні акти» в арт-просторі «СКЛО» безпосередньо зіткнулася із передчасним закриттям експозиції, присвяченої темам цензури та насилля, зокрема з боку праворадикальних рухів.

Під час перформансу «Молебен 2018» учасники розташувалися півколом на площі перед Володимирським кафедральним собором у Києві, тримаючи в руках хору банер з написом «За все хороше, проти всього лихого» та портрети Лесі Українки, Т. Шевченка, І. Франка та М. Драгоманова, іронічно виконані у псевдонародному стилі. У центрі півкола А. Мамай зачитувала речитативом «молебен» про захист від «праворадикального, церковного свавілля» і за «суспільне, духовне, культурне процвітання», у той час як решта учасників виконували фоновий спів [103]. Банер та «лики святих» батьків і матері, до яких перформери зверталися у тексті «молитви», нагадують глядачу про традицію ритуальної релігійної ходи з іконами і водночас про радянські демонстрації з неодмінними атрибутами – плакатами та портретами вождів.

«Чого ви хочете?» (2018) – «ескіз проєкту-дослідження», який К. Лесів та К. Лібкінд створили у колаборації. Художниці склали список запитань до художників, кураторів, колег, яких обрали для проєкту суб'єктивно. Кожен з учасників залишався на добу в порожній кімнаті Port Creative Hub без смартфонів

та інших засобів комунікації із зовнішнім світом. Натомість учасників забезпечили диктофоном, папером і запропонували у довільній формі дати відповіді на питання. К. Лесів згадує, що серед них були і «стереотипні питання, які ставлять художникам», і питання на кшталт «Що ти їв учора ввечері?», «Чи подобаєшся ти собі», «Чого ти хочеш?» Деякі учасники відповідали одним реченням, а дехто годинами записував відповіді на диктофон. За задумом, пізніше, авторки дослідження відтворювали записані відповіді від свого імені, декламували їх і досліджували себе, озвучуючи чужі слова від першої особи. К. Лесів зазначає, що процес як наступна лінія взаємодії з людьми через їхні відповіді становив великий інтерес і мав потенціал нетипової відвертості в умовах «лабораторної близькості» [55].

3.5 Активізм

Мистецтво має довгу історію взаємозв'язків з активізмом у найрізноманітніших формах. Низка практик формується на перетині мистецтва та усвідомлення його політичного і соціального значення. У різні періоди громадські активісти використовували засоби мистецтва для власних цілей (згадаймо, як на зламі XIX–XX століть суфражистки активно використовували практику крафтивізму, перетворюючи його на потужний інструмент політичної боротьби). Натомість художники наповнюють творчі практики соціальними та політичними повідомленнями і таким чином привертають увагу до проблем, які вважають актуальними. Мистецтво наближається або трансформується в активізм, і навпаки, активізм стає арттивізмом – мистецтвом, що здатне викликати позитивні зміни в суспільстві. На цьому перетині, зокрема, виникає феміністичне мистецтво. Однією сучасних молодих художниць, хто успішно поєднує у своїй творчості мистецтво та активізм, є Д. Кавеліна, відома насамперед як художниця та режисерка анімаційних фільмів. Вона займалася книжковою ілюстрацією, а згодом почала працювати з авторською книгою, плакатом, інсталяцією. Окрім цього їй вдається успішно поєднувати мистецьку

діяльність та активізм. Художниця воліє не розділяти мистецтво і політичне мистецтво, натомість сприймає мистецтво як інструмент боротьби [119, с. 41].

У своїй творчій діяльності Д. Кавеліна звертається до питань, що стосуються фемінізму, історії та пам'яті, війни, зокрема з точки зору жіночого досвіду, насильства, пов'язаного з гендером. Художниця не лише розмірковує про минуле і його «білі плями», а й гостро реагує на соціальні та політичні події, що відбуваються у сучасному світі та Україні. Для мисткині історія матеріальна, вона розмірковує про місце тіла в історії і пропонує поглянути на такі явища, як війна або нація, як на сукупність тіл, рух яких у часі і просторі, зафіксований у певних точках розвитку, дозволяє робити висновки про їхнє минуле. Художниця наголошує на важливості вибору способу опису минулого, обраної для розповіді оптики, уваги на тих чи інших явищах і подіях [40]. У її фокусі найчастіше опиняється жінка, яка постає у різних ролях: жертви, проактивного суб'єкта, в позиції сили. Жіночий досвід, який роками ігнорувався, у роботах мисткині перетворюється на призму, крізь яку вона пропонує погляд на явища, котрі традиційно сприймаються в андроцентричній системі координат. Феміністична рефлексія посідає важливе місце у практиці художниці.

Одним з прикладів профеміністської творчої діяльності та громадського активізму Д. Кавеліної став банер (іл. 3.3.5.1), який вона створила для участі у феміністичному марші 8 березня 2018 р., який викликав значний резонанс. Це була колективна робота: художниця разом з групою активісток, «...які вирішили привнести в досить ліберальну повістку маршу радикальніші ідеї» [119, с. 39], разом записали проблеми, які їх цікавили, у вигляді тез, а згодом Д. Кавеліна втілила їх у певних символах, створивши потужний візуальний образ. Художниця зазначає, що активістський плакат вимагає максимальної ясності висловлювання, символу, узагальнення [119, с. 41]. Відповідно до цього переконання вона створила банер, який промовляє до глядача чіткою і зрозумілою мовою: героїня роботи не є конкретною жінкою, у неї немає історії, оскільки вона створює універсальний образ будь-якої людини з жіночою

тілесністю і жіночою соціалізацією. У цьому образі може впізнати себе жінка будь-якого віку і соціального становища.

На чорному тлі тканини художниця зобразила оголену фігуру жінки, яка намагається вирватися з пут; з усіх боків її хапають «безликі» руки, які належать всім і нікому; глядач не бачить людей, яким вони належать, проте здогадується, що це саме чоловічі руки. Деякі з них тримають символічні предмети, які уособлюють утиски, яких зазнають жінки у різних сферах життя в патріархальному суспільстві: хрест, що вказує на тиск з боку церкви; монета, яка звертає увагу на негативні впливи капіталістичних відносин на положення жінок; тремпель для одягу, який традиційно вважається символом абортів (противницею якого часто виступає саме церква). Символ, який викликав неоднозначну реакцію та навіть відкриття судової справи (зрештою закритої за відсутності складу злочину [166] проти організаторки маршу О. Шевченко), – зображений в руці у військовій формі тризуб, який буквально проколює тіло жінки. Як згадує авторка, під час маршу банер кілька разів намагалися вирвати з рук активісток, до них підходила поліція комунікації і передавала вимоги ультраправих опонентів згорнути його як такий, що є образливим [119, с. 41]. Така реакція стала відповіддю на зображення тризуба, що був інтерпретований як державний символ України, і в такому разі сюжет роботи міг сприйматися як метафора пригноблення жінки державою. Д. Кавеліна стверджує, що тризуб на банері є гербом національних дружин; примітно, що активістки виступили проти праворадикального насилля, яке, на думку авторки, дуже поширене в Україні [119, с. 41], і у відповідь на свій протест зіткнулися з насильством. Авторка і її твір, покликаний звернути увагу до проблеми, мало не стали жертвою цієї самої проблеми.

Пізніше Д. Кавеліна продовжила розробляти цю проблему, представивши новий банер «Плакат №2» (іл. 3.3.5.2) на виставці «Виховні акти» (2018), що проходила в Арт-просторі «SKLO» (Освітньо-мистецька платформа Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова) і в якій взяли участь художниці Л. Наконечна, М. Куліковська, А. Мамай та ін.

Експозиція виставки стала своєрідною реакцією на низку випадків насильства та перешкоджання суспільним та культурним акціям, які мали місце у 2018 р. і які нападники вважали «виховними актами».

Д. Кавеліна була вражена суспільним розголосом та дискусією у соцмережах і ЗМІ, які спровокувала її мистецький твір. Створений образ став своєрідною точкою медійного діалогу, продовжував своїм власним життям і викликати все нові питання й можливі інтерпретації. Це підштовхнуло авторку до пошуку способу відповісти на ці питання і розвинути своє висловлювання; так з'явилася робота «Плакат №2», назва якої прямо вказує на продовження першого банеру. Але на відміну від нього, «Плакат №2» демонструє зовсім інший образ жінки: це жінка, яка пережила трансформацію і вже не потерпає від патріархального пригноблення мовчки, а сміливо і рішуче йому протистоїть. Вона кидає виклик усім проблемам, які зазіхають на її свободу і гідність, і обирає не тікати від переслідувачів. У цій композиції присутні ті ж самі репресивні символи, які були зображені у попередній роботі, проте цього разу руки вже не торкаються тіла жінки, вони ніби відлякані її раптово віднайденою силою опору і наслідують наблизитись. Жінка, незважаючи на свою оголеність – метафоричну вразливість, – дивиться в обличчя небезпеці, стискаючи в руці ножа, з готовністю оборонятися в разі атаки.

Примітно, що виставка, яка мала тривати два тижні, закінчилася передчасно: проректор університету видав наказ закрити її «через технічні причини» [145]. За словами А. Мамай, банер Д. Кавеліної викликав питання у адміністрації вищого навчального закладу [145]. До того ж, деякі роботи стали причиною її невдоволення через «політичність та радикалізм» [145]. Таким чином, другий банер Д. Кавеліної спіткала така ж доля, як і перший: він зіткнувся з опором, проте на цей раз не з боку маргіналізованих противників, а з боку державної інституції.

Не відділяючи мистецтво від такого, що містить політичний меседж, Д. Кавеліна відзначає різницю між художньою роботою й активістським плакатом. Адже художній твір може бути багатоплановим і мати численні

інтерпретації, у той час як плакат створюється виключно для глядача, а отже, мусить якомога точно і доступно транслиувати думку. Навчаючись на кафедрі графіки, художниця почала відвідувати гурток діалектичної логіки, читати марксистську і феміністичну літературу. До цього вона вважала, що мистецтво цілком може бути аполітичним, проте згодом змінила своє переконання на протилежне. Мисткиня відзначає, що її як художницю «...сформувало не мистецтво, а гурток викладача факультету соціології і права» [119, с. 43]. Це пов'язано з тим, що за дійсного навчального процесу в українських художніх вишів студентам складно навчитися мислити політично і формувати критичний апарат щодо дійсності. Для Д. Кавеліної бути художницею-феміністкою означає постійно рухатися у напрямку буття феміністкою [119, с. 43]. Це непросто, оскільки життя в патріархальному суспільстві не дає уявлення про те, якою має бути справжня рівноправність, і мисткині доводиться повсякчас долати внутрішні перепони, пов'язані з вихованням та соціалізацією.

Рефлексуючи на тему війни, Д. Кавеліна звертає увагу на проблему, яка досі недостатньо обговорюється в інформаційному полі – проблему гендерного насильства під час військових конфліктів. Шукаючи новий спосіб дивитися на мілітаризм та на війну загалом, художниця прийшла до того, що одна з феміністських перспектив на цю тему – дивитися на війну через гендерне насильство під час війни [132]. Цей погляд авторка застосувала у своїй роботі «(З)в'язки. Вихід на сліпу пляму» (2019) (іл. 3.3.5.3), представленій на виставці із серії «Жести ставлення» у Кмитівському художньому музеї. Рисунок зображує безликі фігури, чоловічу і жіночу, які відображають патріархальні уявлення про честь і безчестя. Чоловіча зображена із закривавленими руками і має підпис «честь2», у той час як жінка з закривавленим лоном підписана словом «безчестье». Авторка пропонує поглянути на жіночий досвід проживання війни, насильство, зґвалтування, від яких страждають жінки. Жіноча історія війни не має голосу в загальноприйнятому наративі, її недооцінюють, про неї «неприємно» говорити. Натомість, якщо про зґвалтування під час військових конфліктів згадують, про них говорять як про неминучий побічний фактор,

неприємний наслідок, а не один із інструментів ведення війни. Жінки, що пережили насильство, невидимі; вони перестають бути суб'єктами, окремими індивідуумами, і перетворюються на «розмінну монету», цифру у статистиці.

У розмові з художницею А. Щербиною Д. Кавеліна зазначає, що «...війна, в принципі, ведеться через жіноче тіло, що зґвалтована жінка – це текст, який посилається абстрактному ворогові, і так само – назад» [72]. У суспільстві, де навіть у мирний час жертва піддається віктімблеймінгу, під час війни гвалтівник виправданий як герой, у той час як весь тягар провини лягає на жертву. Д. Кавеліна вважає, що будь-яка війна – це війна проти жінок [41]. Художниця пропонує дивитися на всі війни з перспективи насильства, таким чином повертаючи видимість та голос саме жертві, адже кожне зґвалтування, у мирний або військовий час, несе у собі зерно війни.

Д. Кавеліна використовує феміністичну оптику, прагнучи створити альтернативу андроцентричному наративу і змістити фокус на «білі плями», шукає нові способи говорити на тему війни і травми, а також конструює універсальні образи з фрагментів індивідуальних досвідів.

3.6 Артбук, зін

Зін, артбук – книга художника(ці), є доволі популярним медіумом у творчості молодих художниць, оскільки дозволяє вільно публікувати висловлювання, не зазнаючи обмежень інституцій, виставкового формату, куратора чи видавця. У контексті мистецтва жінок ця свобода має особливе значення, оскільки артбук надає мисткиням особливий, камерний креативний простір, в якому вони можуть сміливо експериментувати та відверто говорити на важливі для них теми.

За останнє десятиліття артбук став доступнішим для української аудиторії, зокрема, завдяки проектам та виставкам, як-от «Книжковий обід», «Арт книга», «Зінодень» та ін. Проект «Книжковий обід», започаткований у 2007 р., покликаний підтримувати розвиток книги художника(ці) в українському контексті, а саме книжкові проекти, створені і керовані безпосередньо митцями,

від змісту, дизайну, виробництва до дистриб'юції та використання. Процес створення такої книги та його результат самі собою є творчим висловлюванням. У межах цього проєкту учасникам було надано платформу для співпраці та обміну, і в підсумку було видано каталог, який включав 42 авторські артбуки і був презентований у 2008 р. у Центрі сучасного мистецтва НаУКМА за ініціативи А. Кахідзе та К. Свіргуненко і за підтримки П. Макова (варто відзначити, що каталог був виданий за приватний кошт і за мінімальної інституційної підтримки, чим нагадує про практики самвидаву, поширені в Україні ще з радянських часів) [65].

Каталог задокументував твори мисткинь: О. Брюховецької – урбаністичний фотоальбом «Urban nomads», поміщений у торбинку мандрівника, присвячений Києву та його «непрезентабельним» куточкам; артбук Я. Хоменко «Мийся» (2007), яка пародіює так звані жіночі глянцева журналі, створивши книжку з поліетилену для читання у ванній; артбук А. Звягінцевої (нар. 1986) «Порожня книга» (2007) – власне, книгу з пронумерованими порожніми білими сторінками та «класичною» обкладинкою з тисненням, яка створює враження невиконаної обіцянки та водночас ще невикористаного потенціалу; книгу-перекидний календар «Фемінізм is» (2007) Т. Злобіної та О. Мероседіної, у якій авторки, звертаючись до візуального стилю відомого бренду жувальної гумки «Love is...», створюють контраст солодкавого оформлення і роздумів про новий образ української жінки – сильної, проактивної, самодостатньої; книгу А. Кахідзе «Ждановка» (2006), присвячену шахтарському містечку на сході України, яке начебто не має визначних пам'яток і тому навряд чи могло би стати об'єктом видавничої уваги поза мистецькою практикою. Книга складається з текстів з інтернету, публікацій у місцевих газетах, власних спогадів авторки про своє місто. Примітно, що через існування численних однойменних населених пунктів в Україні та закордоном у деяких випадках авторка сама не в змозі відрізнити їх, і таким чином її книга стає оповіддю про майже міфічне, фіктивне місто, у якому переплелися рефлексії про дитинство, сучасність, маргінальність і пострадянську свідомість.

К. Лесів у своїй творчій практиці також звертається до особистого досвіду і працює з особистими історіями: «...мистецтво для мене – форма спілкування зі світом, вона для мене природна. Ким я можу бути, якщо не тим досвідом, який переживаю?» [55]. Водночас художниця не є прихильницею мистецтва, яке створюється через призму травми і має певний терапевтичний ефект, тому що вважає його «функціональним мистецтвом», яке мисткиня не заперечує, проте воно їй не близьке [55]. Художниця працює з артбуком, графікою, інсталяцією, але воліє не розділяти ці медіа. Її не можна назвати лише фотографинею, оскільки фотографію як окремий вид мистецтва вона не використовує, так само не можна назвати її ілюстраторкою, оскільки її книги – артбуки – це цілісний симбіоз і фотографії, і графіки, й інсталяції.

Під час навчання у майстерні книжкової графіки К. Лесів сприйняла графіку, рисунок як спосіб думати і розвинула свій власний підхід до книги-артбуку: книга – «це такий простір в просторі» [55], який може бути скульптурою, об'єктом, об'ємною конструкцією, незалежною від накладу чи простору. Для художниці артбук це «...рухливе медіа, майже відео, яке розвивається в часі, але в той же час – статичне, воно чекає, поки його візьмуть і подивляться» [55]. Вона вважає, що не можна сказати, що «...ти сприйняв, переварив об'єкт, поки не взяв його в руки, це згода з двох сторін [55]. Мисткиня називає артбук «ненасильницьким мистецтвом», оскільки вважає, що на відміну від відео, якому, на її думку, властиве агресивне втручання в особистий простір, або навіть станкової роботи, яку важко не помітити у виставковому просторі, у глядача «з книжкою дуже камерна взаємодія, і досить глибока» [55]. Для К. Лесів визначним аспектом у сприйнятті мистецтва є час, який глядач приділяє мистецькому твору, оскільки однією з поширених сучасних проблем спілкування людини з інформацією стала звичка скролити, швидко пролистувати з ілюзією, що вона достатньо сприйняла інформацію і зрозуміла, про що йдеться. Як писав Ж. Бодрійяр, «...сьогодні ми живемо в уявному світі екрана, інтерфейсу, подвоєння, суміжності, мережі. Всі наші машини – екрани, внутрішня активність людей стала інтерактивністю екранів» [192, с. 54]. Він стверджує, що «...ніщо з

написаного на екранах не призначене для глибокого вивчення, але тільки для негайного сприйняття, що супроводжується негайним обмеженням сенсу і коротким замиканням полюсів зображення» [192, с. 54]. Книжка, звісно, не має на меті вирішити цю проблему глобально, але вона має потенціал, щоб затримати глядача трохи довше, щоб бути тут і зараз, як говорить К. Лесів, запропонувати «...гортати, задіяти більше сенсорів, але не агресивно, як, наприклад, у VR-окулярах, а задіяти, затримати в часі» [55].

Художниця зазначає, що їй властиве доволі логічне мислення, для неї все вкладається у конструкцію, і в книзі як у конструкції міститься безпечно середовище для ідеї [55]. За словами К. Лесів, книга тримає каркас і дозволяє дуже вільно почуватись у ній: «Я не ілюстратор, але відкрила для себе книжку як конструкцію і невичерпний простір» [55]. Мисткині цікаво знаходити правильні форми незалежно від того, якими вони будуть гучними, а також правильні простори, тиражі, якщо мова йде про книгу.

Художниця багато працює з артбуком, створюючи не лише окремі роботи, а й серії. К. Лесів відзначає, що артбук став для неї більш вільною і особистою формою, завдяки якій вона може звертатися до речей, які відчуває, і не повинна іти на компроміс: «...у роботі з текстами авторів я завжди відчувала необхідність компромісу, тому що мене обмежував текст, втручання на авторську територію для мене важке і не комфортне» [55]. Для художниці важливо, щоб її робота продовжувала жити і формуватися до останнього моменту виробництва, що можливо при застосуванні ручної роботи у створенні мистецьких творів; для її робіт характерна тактильність, відчуття живості. Саме тому мисткиня робить фотографії на плівку та часто друкує їх вручну, а також використовує друк на ризографі. Такий метод друку є здавна поширеним для знівів та артбуків, оскільки він доволі дешевий і дозволяє тиражувати копії з мінімальними відмінностями. К. Лесів пригадує, що спершу не знала про нього і відкрила для себе випадково, оскільки в Україні цей вид друку наразі не зовсім доступний [55]. Для мисткині ризографія приваблива ще й тим, що як і для плівкової фотографії, для друку

використовується негатив, і незважаючи на тиражування, копії все одно виходять «живі» [51].

У 2017 році К. Лесів стала переможницею українського Dummy Award 2017 з артбуком «Lullaby» 1 («Колискова 1») (іл. 3.3.6.1), який є частиною серії «Lullaby», а також першої персональної виставки художниці в Я Галереї (23 травня – 11 червня 2018). Артбуки цієї серії створювалися один за одним, і цей «...підхід до роботи з ідеєю, формою, досить вільний і об'єднуючий» [55], все ще продовжується. Колискова та власне її існування зацікавили художницю як феномен, вона довго вивчала його та шукала текстові джерела, на які може опиратися. Особистий досвід художниці знайшов відображення у роботі, хоча й не був озвучений: за півроку до початку роботи над артбуком мисткиня пережила загрозу збереженню вагітності. Це не прописано у концепції артбуку, проте саме його виконання створює відчуття контакту з чимось дуже інтимним. Артбук містить надруковані ризографом чорно-білі фотографії художниці, її частин тіла, зокрема живота, розрізаних і зшитих різними частинами. Особливим наскрізним елементом у книзі виступає об'ємне тиснення лінолеумом характерної форми, яке з'являється на сторінках і поверх фотографій, і як самостійний елемент. Про цю фігуру К. Лесів зазначає: «На той момент я не робила її навмисне у формі ембріона, але ця форма почала переслідувати мене, я шукала її вираження в різних варіаціях» [55]. Цей елемент (ембріон?) викликає особливе «...відчуття взаємодії з животом, не тільки в контексті вагітності, а як чутливість, вібрацію; ця форма досить інтуїтивна» [55]. К. Лесів відзначає, що відчула майже фізичну необхідність фотографувати саме коли завагітніла; фотографія стала для неї надзвичайно близьким інструментом, адже дозволяла фіксувати стани і до того ж потребувала менше часу і зусиль [51]. Це наштовхує на роздуми про вплив вагітності і материнства на творчу діяльність жінок-художниць, адже він не обмежується вираженням нового досвіду у житті жінки, а й наносить відбиток на побут і робочий процес. За словами К. Лесів, материнство не принесло змін у теми, над якими вона працює в мистецькому полі, але водночас відчутно вплинуло на все її життя, зокрема не лише на побут, але й на художні засоби [55].

Художниця також вдало поєднує цифрові технології з традиційними інструментами. Зокрема, у роботі над артбуком «Lullaby 2» вона використала цифрову графіку, надруковану на ризографі, і поєднала її з текстом набірним шрифтом, виконаним тисненням на папері. Завдяки специфіці друку лінія, створена у графічному редакторі, виглядає живою і не так чітко визначеною.

Інші два артбуки з серії – «Lullaby for Olvia 1» та «Lullaby for Olvia 2» (2018) (іл. 3.3.6.2). Подорожуючи до Ольвії, древнього грецького поселення в Миколаївській області, художниця застала нетиповий пейзаж: сухі випалені поля. Саме у цьому місці у мисткині почалися симптоми втрати першої вагітності, вона відчувала тривожність і перебувала у дуже крихкому стані. К. Лесів згадує про ту поїздку: «Разом з пейзажем це дуже візуальний для мене спогад. Я працювала над цією роботою не з точки особистого переживання болю, а з точки вже другої вагітності, і це була як колискова для мене тодішньої з точки сьогоднішньої» [55]. «Коліскова для Ольвії» складається з двох артбуків: перший зображує чорно-білий випалений ольвійський пейзаж, надрукований на ризографі, а другий містить фотографії живота вагітної авторки, зроблені у різних позах – на ногах і на голові, завдяки чому він змінює свою форму і положення. Артбук не містить підписів, які би вказували, що на фото зображено саме живіт вагітної жінки, оскільки з точки зору авторки для глядача це не має значення: поза контекстом зображене може сприйматися як будь-яка інша частина тіла [55].

В артбуку «Fuck beauty 1» та «Fuck beauty 2» (2018) (іл. 3.3.6.3) К. Лесів роздумує на тему взаємодії людини з прекрасним: «Людині хочеться якось взаємодіяти з красивим, недостатньо, щоб красиве було просто красивим, його хочеться сфотографувати, дивитися, доторкнутися, побути там більше, купити, забрати з собою, поставити у себе вдома...» [55]. Для художниці краса – це те, що викликає всередині захват, незалежно від форми, а найчистіша і найщиріша форма взаємодії з красою, на яку здатен спостерігач – це зайнятися з нею сексом, любов'ю; «...і це досить іронічно, тому що у більшості випадків ми не можемо цього зробити» [55]. Таким чином краса стикається з жадібністю людської

природи, коли неодмінно виникає бажання присвоїти все, що красиве. Як говорить мисткиня: «Навіть фотографія – спосіб відкусити шматочок [краси] і забрати з собою» [55].

«I love you» (2019) (іл. 3.3.6.4) – артбук, який був презентований в експозиції резиденції «Реконтексти історії», а згодом був надрукований накладом 500 копій у видавництві IST Publishing, кожна з яких К. Лесів зшила вручну. В цьому артбуку художниця задокументувала історію двох півоній, які вона купила і поставила у воду: перша розквітла за пару днів, після чого мисткиня купила другу квітку, таку ж саму, і поставила поруч з першою. Авторка фотографувала квіти, фіксуючи їхній розвиток і занепад: у той час, як перша півонія вже розпустилася, друга ще тільки починала розпукуватися, і поки перша квітка потроху в'янула, друга наздогнала її і досягла свого розквіту. Розсинхронізоване життя і смерть двох квіток метафорично розповідають про циклічність існування усього живого. Авторка зауважує: «Якщо ми говоримо про людей, то вони теж мають різний ступінь розвитку, незалежно від їхнього віку. В якийсь момент ці лінії росту пересікаються» [64]. Смерть виступає невід'ємною частиною зрілості, і ця неминуча циклічність викликає в авторки повагу і розуміння. Зображена в артбуку парна динаміка може сприйматися і як метафора розвитку стосунків між двома закоханими, яка підтримується текстовим діалогом, подібним до смс-повідомлень, аж поки одна із квіток не припиняє відповідати [110]. Крім цього, в історії двох півоній можна знайти відображення особистого досвіду авторки, яка пережила розлучення. Говорячи про «I love you», К. Лесів пояснює, що для неї стало очевидним, що це нормально, коли життєві ритми різних людей можуть не збігатися, адже ритми є у всьому; те ж саме відбувається й у коханні: одна квітка може зів'янути раніше за ніж іншу [110]. Водночас художниця зазначає, що в цій роботі немає особистої історії, і вона вільно може нею ділитись, адже для неї мистецтво – це майданчик, де можна бути будь-яким, воно дозволяє висловити будь-що і не бути осудженою [55]. За словами художниці, коли особисті переживання переходять у якусь конкретну мистецьку форму, вони перестають бути чимось власним, особистим [64]. У той момент, коли вона

показує роботу не тільки в галереї, а навіть у просторі інтернету, вона віддає її загалу і не може забрати право будь-кому думати про неї, робити свої висновки. Авторка добре усвідомлює, що часто вони можуть бути різночасно відмінними від її початкових інтенцій [55].

Мистецькі практики К. Лесів легко сприйняти як феміністичні, зокрема завдяки темам, які вона розробляє: тілесність, особистий досвід жінки, як-от вагітність і материнство тощо, проте художниця не вважає своє мистецтво феміністичним і взагалі схильна до відмови від функціональності мистецтва. Вона стверджує: «Я дуже вписуюся в ряд феміністичних художниць, але у мене немає наміру зачепити будь-яке питання в мистецтві. Я стараюся не покладати на нього ніяких функцій» [55]. Вона зауважує, що коли аналізувати те, що вона робить, «...це дійсно можна приписати до feminist art. І це нормально, я не маю нічого проти більшості напрямів феміністичного руху. Але я не є проповідницею будь-яких ідей, я живу своє життя і роблю так, як відчуваю, <...> і це досить феміністично» [55]. Художниця вважає, що мистецтво, особливо як воно існує в Україні сьогодні, не має великого впливу на людей, адже на її думку, у 1960-х – 1970-х роках воно комунікувало з народом, але на сьогодні це не так: «Зараз я би прибрала з мистецтва будь-які функції або цілі, воно буде спрацьовувати і так, на іншому рівні, коли треба» [56]. У зв'язку з такою позицією мисткині пригадується особливість, зауважена О. Брюховецькою: у її дослідницькій і кураторській практиці не рідкісні випадки, коли художниці усвідомлювали феміністичні висловлювання у власних творах не одразу. На її думку, необхідно розуміти важливість множинної інтерпретації мистецьких творів для рефлексії самих художниць [19].

К. Лесів має досвід творчої роботи у колаборації з іншими митцями й мисткинями. Проєкт «Семенко 100» (2018) був створений колективно з Р. Рубан, М. Букшею та О. Гайдаш, і згодом вийшов лімітованим накладом у видавництві «Лоція». Проєкт складався зі 100 артбуків на вірші поета-футуриста М. Семенка; художники створили по 25 книжок, своєрідних книжкових етюдів, кожен з яких присвятили довільно обраному віршу і оформили на власний смак. К. Лесів

відзначає, що і досі використовує та переглядає ідеї, способи взаємодії з конструкцією, візуальні форми і рішення, віднайдені за короткий час роботи над проектом [55]. Працюючи над проектом, художниця почувалася вільною у своїх експериментах, оскільки специфіка авторського тексту не обмежувала її пошуків [55].

Ілюстраторка Р. Рубан згадує: «Під час роботи над проектом ми не думали про те, щоб видати його. Ми створювали те, що нам горіло. <...> Була спроба зробити експеримент над собою в першу чергу...» [150]. Художниці(-ки) використовували різноманітні техніки і матеріали, експериментували, поєднуючи колажі, малюнки кульковою ручкою або олівцем, лінорит, монотипію, фотографії, скріншоти, роботу з фактурою та об'ємом паперу тощо. За словами О. Гайдаш, ідея проекту «Семенко100» насамперед художня і починається з великої форми, залишаючи розповідь практиці та процесу [117].

Створення такої великої кількості артбуків стало цікавим експериментом колективної роботи. Працюючи в межах одного проекту, митці і мисткині не лише не обмежували творчу свободу одне одного, а й взаємно допомагали розкритися. Інтенсивний темп і великий обсяг роботи, фізично і психологічно виснажливі, дозволили їм досягти своєрідного звільнення і здатності до специфічного відбору та відкриття власних творчих можливостей, а спосіб роботи – у колективі, але водночас із власним простором для реалізації творчих пошуків, – дозволив зберегти свіжість ідеї.

Проект, присвячений творчості поета, якого від молодих художників(ць) відділяли близько 100 років, став цілісним мистецьким висловлюванням про час, погляд і сприйняття. На основі одного твору митці створювали інший, який у тій же мірі був як відмінним від нього, так і схожим з ним [117]. Артбуки проекту стали своєрідною реакцією на авангардну творчість М. Семенка, способом діалогу із ним через роки візуальною мовою, яка відкриває людину – щирі, бунтівну, талановиту.

3.7 Ленд-арт

Ленд-арт виник у 1960-1970-х роках на заході як реакція на проблеми екології, прискорений розвиток урбанізації, комерціалізацію мистецтва, а в Україні набув поширення у 1990-2000-х роках. Українські мисткині досліджують можливості інтерпретацій простору, працюють зі специфікою властивостей природних матеріалів, звуками навколишнього середовища тощо аби розробляти питання зв'язку між людиною та природою, мистецтвом і природою, екології, пам'яті і міфу та ін. Важливе місце у створенні ленд-арту займає власне досвід творення, а не лише результат; до того ж, твори ленд-арту нерідко є недовговічними, тимчасовими завдяки особливостям природних умов. Ландшафт виступає як відбиток не лише географії, а й соціології, історії, культури, антропології, як засіб самоідентифікації, а явища природи відіграють допоміжну роль стосовно художнього образу, який будують мисткині.

З 2000-х років учасниця ДЕНЕДЕ Є. Моляр активно займається кураторською діяльністю в рамках щорічного симпозіуму «Простір покордоння», відомого як «Могриця», який виріс зі студентських пленерів кінця 1990-х – початку 2000-х років у Сумській обл. на місці колишнього крейдяного кар'єру в міжнародний фестиваль ленд-арту. Є. Моляр називає «Могрицю» самобутнім та унікальним явищем, що торкається далеких від ленд-арту питань, як-от особливостей партисипативного мистецтва [104]. За більш ніж 20 років існування симпозіум перетворився на мистецьку лабораторію, у якій крізь мистецькі практики відбувається переосмислення взаємодії мистецтва і довкілля, його інструментів та меж. У різні роки у фестивалі брали участь такі київські художниці, як К. Бучацька, К. Лібкінд, Л. Іванова, В. Ганжа, Л. Малікова та ін. Мисткині не працюють виключно з ленд-артом, у їхніх практиках задіяний живопис, фотографія, інсталяція, скульптура, проте, як зауважує фундаторка фестивалю А. Гідора, грань між одним видом діяльності та іншим у мистецтві дуже тонка; вона стирається, перетікає у проектах митців, що і відбувається під час їхньої участі у «Могриці».

Н. Маценко, яка була однією з кураторок «Могриці» у 2018 р., згадує, що учасники симпозіуму намагалися віднайти альтернативні, менш антропоцентричні способи потенційної комунікації з природним ландшафтом. Так вони звернулися до «теорії спостерігача», згідно з якою спостереження може впливати на стан об'єкта [80]. Продовжуючи цю ідею, художниця Л. Іванова (нар. 1989), яка здебільшого використовує медіум живопису, працювала з ландшафтом, застосовуючи оптичну ілюзію як художній інструмент – «Людина, що сіла снідати та помітила горизонт» (2018) (іл. 3.3.7.1). Авторка звернула увагу на споживацький характер роботи із довкіллям, розмістивши на пагорбі обідній стіл зі посудом та стілець з видом на зелений мोगрицький пейзаж, за трансформацією якого можна було спостерігати через скло кухонного посуду [105].

Експериментуючи з можливостями, які надає природне середовище, К. Бучацька (нар. 1987) під час участі в «Могриці» звернулася до дослідів італійського науковця Л. Гальвані з електричними явищами в біологічних об'єктах. Художниця використовувала мультиметр для вимірювання електричного струму та напруги і намагалася запалити світлодіод, використовуючи різницю потенціалів, підключаючи контакти мультиметра до металевих трубок, встромлених в землю, листя дерев тощо. Не досягнувши очікуваного результату, мисткиня створила левкас «Помилкове припущення Л. Гальвані» (2017) (іл. 3.3.7.2). К. Бучацька не лише працювала з природним середовищем, а й використала особистий досвід взаємодії з ним під час симпозіуму. Наприклад, її скульптура «Колір року» (2020) (іл. 3.3.7.3) відсилає до випадку, коли під час участі в колективній роботі «Післясад» художниця впала в одну з ям і травмувала ногу. Фізична травма стала предметом іронії у скульптурній роботі мисткині, що буквально представляє собою ногу авторки з багряно-синьою раною.

Таким чином, молоді художниці не тільки продовжують працювати над актуальними темами за допомогою традиційних медіумів, як-от живопис, графіка, скульптура, книга-арт-бук, рукоділля, а й активно використовують

найновіші цифрові технології, віртуальну реальність, відео, фотографію, інсталяцію, перформанс, акцію, ленд-арт. Мисткині сміливо поєднують різноманітні медіуми, створюючи багатопланові мистецькі висловлювання. Проекти молодих художниць давно перестали бути звичайною експозицією робіт, натомість авторки будують цілісні проекти, у яких експериментують з потенціалом різних традиційних і новітніх засобів. У творчих практиках художниці розробляють гострі, часом провокативні питання, звертаючись до тем жіночого досвіду, гендеру і гендерних ролей, сексуальності, насильства, взаємної згоди, жіночої праці, а також екології, взаємодії людини і міського простору, людини і віртуального світу, історії та пам'яті, війни та ін. Зокрема, на прикладі творчості Д. Кавеліної, М. Куліковської, А. Щербини бачимо, як художниці інтерпретують тему війни Росії проти України, використовуючи різні підходи та інструменти.

3.8 Глобальний культурний діалог у мистецтві молодих художниць

Києва

Для нового тисячоліття характерна велика різноманітність мистецьких практик і тем, над якими працюють художниці. Багато з них працюють на міжнародному рівні, здійснюючи постійний взаємообмін матеріалами та методами, а також переосмислюючи та використовуючи напрацювання попередніх поколінь мисткинь, зокрема художниць-феміністок, проте відходячи від сенсів, закладених у здобутках попередниць. За К. Діпвелл, може здатися, що їхня практика радше спирається на ідеологію лібертаріанського індивідуалізму, ніж на визвольну політику фемінізму [195, с. 482]. Ширші можливості, доступні для все більшого числа жінок-художниць, утруднюють узагальнення: зокрема, Л. Нохлін, оглядаючи участь художниць у Венеціанській бієнале 2005 р., зауважила, що у різноманітті жіночого мистецтва, представленого в експозиції, для неї особливо захоплюючою була не лише висока якість більшої частини творів, але й той факт, що дослідниця не могла зробити жодного узагальнення [195, с. 485].

Фіксуючи та осмислюючи складні реалії сучасного світу, мисткині вдаються до підходів, що ґрунтуються на поєднанні особистого, візуального чи концептуального, а також політичного і соціального у творчості.

У. Чедвік зазначає, що на початку ХХІ століття низка мистецьких практик опинилися у стані коливання між протистоянням та причетністю до масової культури [195, с. 485]. Художниці переглядають роль традиційних медіумів, як-от живопис, водночас опановуючи можливості, які надають нові технології, що безперервно розвиваються. Деякі мисткині апропріюють стратегії масової культури споживання і успішно використовують їх у мистецьких практиках (згадаймо Guerilla Girls), інші ж дотримуються більш відстороненого та іронічного погляду.

Помітність жінок-художниць у світовому мистецтві поступово зростає, і їхні відносини з особистим і (гео)політичним варті уваги. Мисткині працюють з питаннями взаємозв'язків між місцевою специфікою та уявленнями про загальний жіночий досвід або ж звертаються до пошуку шляхів об'єднання локальних і глобальних проблем. У ХХІ столітті географічна та транснаціональна дислокація стали важливими аспектами життя багатьох людей, концепція кордонів як ліній поділу змінилася на міграційну реальність, якій притаманні плинність та безперервний рух. Досліджуючи цей рух в часі та просторі, художниці водночас спираються на особистий досвід дислокації та культурного різноманіття. Вони переосмислюють кордони, пов'язані з політикою, культурою, релігією тощо і таким чином знаходять точки дотику або розриви між історією, локацією та суб'єктивним досвідом. Деякі художниці бачать свою практику «глокальною» – у симбіозі глобального та локального.

Складні взаємовідносини історії, індивідуального досвіду та колективної пам'яті знаходяться у фокусі уваги багатьох сучасних мисткинь. Численні художниці реагують на навколишню реальність, фіксуючи та проговорюючи різні аспекти втрати та відновлення, примирення, травми, яка може мати особистий характер або бути вкоріненою у колективній історії. ХХ і ХХІ століття – час, коли людство стикнулося з небаченими масштабами війн та

інших, не менш травматичних подій, і мистецтво, яке постає на підґрунті таких досвідів, часто зумовлене не лише проживанням травми, а й прагненням протистояти забуттю у світі, що швидко змінюється [195, с. 505].

З 1990-х років підходи до відносин мистецької діяльності і ролі гендеру піддалися переосмисленню. У новому тисячолітті поступово зростає увага до способів, якими жінки формують як мистецтво, так і історію мистецтва. Як відзначає А. Джонс, якщо фемінізм 1970-1980-х років втрачає актуальність, важливо розуміти сьогоdnішній фемінізм ширше, як такий, що політично перетинається з проблемами глобалізації, екології, а також зважати на співіснування гендерних ідентифікацій та класу, раси, етнічної приналежності, національності, релігії, віку та ін. [195, с. 517]. Мистецтво жінок не обмежується національними або регіональними рамками, оскільки сучасні мистецькі практики відображають транснаціональний розвиток та впливи світового арт-ринку. Художниці використовують більше різноманіття медіумів, підходів та тем, розмірковують про роль етнічного, расового, гендерного аспектів у формуванні ідентичності в локальному та глобальному контекстах. Тіло, зокрема жіноче, часто виступає у творчості художниць як маркер соціальних та політичних реалій.

Ці теми розробляються і українськими мисткинями, хоча й не у повній синхронності зі світом, зважаючи на локальну специфіку. Нині відбувається безперервний діалог художниць з різних куточків світу, з різним бекграундом та фокусом, які мають змогу працювати з глобальними проблемами та обмінюватися локальним і особистим досвідом. Українські мисткині мають можливість не лише досліджувати неймовірно широке інформаційне поле та бути добре обізнаними щодо актуальних проблем і культурних тенденцій у сучасному світі завдяки цифровим технологіям, а й безпосередньо ознайомлюватися з ними.

О. Чепелик зауважує, що відсутність в Україні мистецької інфраструктури, державного Музею сучасного мистецтва, Центрів мультимедіа, фотографії, дизайну тощо стає перешкодою для позитивного досвіду художниць у співпраці

з локальними мистецькими установами [161, с. 109]. Саме через обмежені можливості на локальній мистецькій сцені більшість її найзначніших проєктів реалізовувалися в арт-резиденціях закордоном. Велике число українських художниць ідуть цим шляхом, використовуючи можливості, які пропонують закордонні інституції. Художниці беруть участь у міжнародних мистецьких резиденціях, воркшопах, виставках та проєктах, створюють роботи у колабораціях та діляться їхніми результатами з широкою аудиторією як в Україні, так і за кордоном. Завдяки цьому вони мають можливість комунікувати з іноземними колегами та кураторами, а залучення інструментів інтернету дозволяє їм встановити прямий двосторонній зв'язок між автором і аудиторією та ефективно отримувати від неї зворотній зв'язок. Тісніші культурні зв'язки України дають основу для подальшого взаємообміну у сфері мистецтва.

Найбільш видимі процеси в мистецтві можна простежити в рамках великих міжнародних проєктів, як-от Арт-Базель, бієнале (Венеційської, Документи, Маніфести), а також тематичних виставок. Важливим простором для мистецького діалогу є Венеційська бієнале, одна з провідних виставок сучасного мистецтва у Європі. Після здобуття незалежності Україна вперше взяла участь у бієнале в 2001 р. у форматі національного павільйону. Варто зазначити, що до 2001 р. українські митці і мисткині були представлені на бієнале у рамках радянського павільйону, зокрема експонувалися роботи художниць О. Екстер («Венеція», 1924) (іл. 3.3.8.1), К. Бородіної («Селянка», не атрибутовано), А. Іванової («Селянка», не атрибутовано) [68], Т. Яблонської («Хліб», 1949) (іл. 3.3.8.2). На початку XXI століття культурні стратегії українських митців стають більш організаційно осмисленими, і набувають оформлення кураторським задумом. Протягом 1990–2011 років Венеційська бієнале стає інституцією, визначальною фігурою якої є куратор, котрий вдається до нової парадигми концептуально-експозиційного рішення і komponує сенси та форми на свій розсуд. Таким чином кожна редакція бієнале стає підкреслено-індивідуальною [135]. З 2001 р. Україна представляє своїх митців як в індивідуальних проєктах, так і колективних проєктах, зокрема із зарубіжними

художниками або кураторами. На 52-й Венеційській бієнале у 2007 р. організацією українського павільйону займався PinchukArtCentre, де зокрема презентовані спільні проекти Л. Заєць та О. Гнилицького. У 2013 р. кураторами павільйону стали О. Соловйов та В. Бурлака, а робота Ж. Кадирової «Пам'ятник пам'ятнику» (2009) (іл. 3.3.8.3) стала центральною в експозиції. Водночас в рамках паралельної програми були представлені художники групи Р.Е.П. У 2015 р. національний павільйон знову курувався PinchukArtCentre, і серед інших представив роботи художниць Ж. Кадирової, Є. Белорусець та А. Звягінцевої. Саме на тогорічній бієнале відбулася інтервенція #onvacation – «окупація» російського павільйону, до якої могли долучитися усі бажаючі, і яка звертала увагу міжнародної арт-спільноти на події в Україні, пов'язані з російською військовою агресією. Однією з особливостей бієнале 2019 р. стало загальне велике число жінок-художниць. В основному кураторський проєкт взяла участь і українська художниця, Ж. Кадирова, яка представила вже згаданий проєкт «Second Hand» та проєкт-перформанс «Market» (2017-2019) (іл. 3.3.8.4), що піднімав питання цінності і вартості мистецтва.

Венеційська бієнале, поєднуючи численні національні ініціативи, зокрема української сторони, є вдалим прикладом мультикультурних тенденцій у світовому мистецькому процесі. Її продовження можна простежити і у відповідних явищах культурного життя України, як-от масштабній бієнале сучасного мистецтва, яку проводить Мистецький Арсенал у Києві і в якій беруть участь як українські художники, так і найвідоміші митці світової арт-сцени. Перша бієнале пройшла у 2012 р. під кураторством Д. Еліота і представила роботи 100 художників з 30 країн світу, а до паралельної програми увійшли події з ініціативи мистецьких інституцій України, які представили проєкти найпомітніших учасників арт-процесу з Києва, Харкова, Одеси, Херсона, Дніпра, серед яких – згадані художниці Л. Хоменко, Л. Наконечна, В. Ралко, М. Скугарєва, А. Кахідзе, Ж. Кадирова та ін. За короткий час київське бієнале увійшло у календар світових культурних подій і привернуло увагу великої закордонної аудиторії.

Українські художниці та художники також активно беруть участь у впливовому міжнародному ярмарку мистецтв Art Basel, що проходить щорічно. Спершу Art Basel фокусувався на локальному контексті, проте з 2000-х років фокус змістився на пошук нових арт-ринків та персоналій. Art Basel не лише надає платформу для величезного числа галерей, а й пропонує низку супутніх програм, як-от представляє соло-проекти молодих художників, організовує публічні дискусії з кураторами, митцями та колекціонерами, запрошує головні мистецькі часописи і видавництва тощо. Крім того, Art Basel супроводжується мистецькими ярмарками-сателітами, які відзначаються більшою свободою і відкритістю до експериментів молодих митців, як-от Art Statement, Liste, Scope, Volta, де зокрема у 2018 р. взяли участь українські галереї. Mironova Gallery презентувала в рамках Volta поп-арт колажі київської художниці А. Півненко, яка працює в цій техніці з 2008 р. На ярмарку-сателіті PULSE MiamiBeach Voloshyn Gallery отримала нагороду за презентацію сольного проєкту Ж. Кадирової «Маркет» (2017–2018), який традиційно відкрився перформансом (вперше «Маркет» був представлений як інтервенція на ярмарку ART MonteCarlo у Монако в 2017 р.), а також серії «SecondHand» (2014–2017), «Неявні форми» (2010–2012).

Міжнародний формат мистецьких тижнів сприяє активній популяризації мистецтва і зарекомендував себе як ефективний фактор розбудови культурного середовища міста й інституційного розвитку. Цей формат здобув популярність і в Україні та був адаптований у локальному контексті: у Києві щороку з 2016 р. проходить міжнародна ярмарка мистецтва Kyiv Art Week, яка включає різні локації міста, що представляють роботи багатьох українських і закордонних художників та кураторів. Метою фестивалю є не лише популяризувати мистецтво в межах України, а й провадити культурний діалог та обмін досвідом з іншими країнами, діалог між традицією та сучасністю, демонструвати потенціал молодих українських художників та розвивати мистецьку інфраструктуру у Східній Європі. У Kyiv Art Week беруть участь галереї з багатьох країн – Німеччини, Австрії, Франції, Данії, США, Польщі та ін.

Зокрема, у 2017 р. в рамках спецпроектів Kyiv Art Week «Музей приватних колекцій» були представлені твори мистецтва з приватних колекцій авторства визнаних у світі художників, як-от П. Пікассо, Д. Хокні, Р. Ліхтенштейна та ін. Окрім цього, фестиваль реалізує насичену освітню програму від художників та кураторів, музейну програму, проводить конференції та музичні заходи. Він є прикладом успішного використання світового досвіду та його втілення в українському контексті.

Важливу роль у провадженні культурного і мистецького діалогу зі світом відіграє PinchukArtCentre, міжнародний центр сучасного мистецтва та відкрита платформа для митців, кураторів і дослідників. Центр став офіційним організатором Українського павільйону на 52-й та 53-й Венеційській бієнале у 2007 р. та 2009 р., започаткував Премію PinchukArtCentre для молодих художників, регулярно проводить групові виставки провідних світових та українських художників і курує освітні та дослідницькі програми.

Таким чином, останніми роками у світовому мистецтві формується та розвивається новий глобальний арт-простір, в який все впевненіше входить українське актуальне мистецтво, до якого зростає інтерес у світі. Як відзначає Т. Міронова, оновлення культурно-мистецького процесу в Україні на початку ХХІ століття та потужні суспільні зміни стали підґрунтям для багатьох мистецьких подій як регіонального, так і загальноукраїнського масштабу [101]. Спираючись на досвід світових фестивалів та ярмарків, українські мистецькі та культурні проекти актуалізують сучасне мистецтво та його взаємодію із суспільством не лише на локальному, а й на міжнародному рівні. Підвищена мобільність діячів мистецтва, застосування новітніх технологій та засобів комунікації, дозволяють максимально спростити ці процеси і активізувати глобальний мистецький діалог. Процеси глобалізації у мистецькому процесі посилюються завдяки входженню у нього митців не західних країн, а звичне домінування західних тенденцій поступається світовим культурним цінностям, що підштовхує до пошуку нових засобів і смислів та оновлення художньої мови.

Висновки до розділу III

Отже, сьогодні спостерігається синхронізація українського мистецького процесу зі світовим, художниці беруть до уваги як вітчизняні, так і світові тенденції та органічно інтегрують свою творчість у світовий контекст. Мистецькі практики жінок-художниць тепер мають відкритіший характер, стають вільнішими у проявах індивідуальності авторок і відображають їхні реакції у відповідь на культурні, суспільні і політичні зміни у світі та Україні, часто використовуючи як особистий, так і універсальний досвід жінок. Феміністична спадщина все ще присутня у дискурсі, проте вона постійно переосмислюється і перебудовується у світлі сьогодення та із врахуванням локальної специфіки. Відкриття нових імен в мистецтві України нерідко збігається з участю художниць у світових мистецьких подіях, які дозволяють ясніше розглянути проблематику українського мистецтва у світовому культурному полі.

Мисткині не бояться провадити експеримент і в концептуальному, і у формальному полі, та використовують широке різноманіття медіумів та інструментів. Вони продовжують працювати над актуальними темами за допомогою традиційних медіумів, як-от живопис, графіка, скульптура, книга-арт-бук, рукоділля, а також активно використовують найновіші цифрові технології, віртуальну реальність, відео, фотографію, інсталяцію, перформанс, акцію, ленд-арт. Художниці сміливо поєднують різноманітні медіуми, як традиційні, так і новітні, їхні проекти перестали бути звичайною експозицією робіт, натомість авторки будують цілісні багат шарові мистецькі висловлювання.

Молоді мисткині розробляють гострі, часом провокативні питання, звертаючись до тем жіночого досвіду, гендеру і гендерних ролей, сексуальності, насильства, взаємної згоди, жіночої праці, а також екології, взаємодії людини і міського простору, людини і віртуального світу, історії та пам'яті, ідентичності, війни та ін.

Положення розділу розкриті в публікаціях авторки [92], [216].

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети і визначених завдань у дослідженні зроблено такі висновки:

Аналіз літератури, яка пов'язана з дослідженням творчості молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років, показав, що тема мало опрацьована і не систематизована. Це спричинено різними факторами: твори молодих художниць створені відносно недавно, зачіпають гострі або табуйовані питання, вдаються до сміливих експериментів (нерідко на межі практик, що сприймаються як маргінальні), інституційна підтримка нерідко є недостатньою, а проєкти реалізуються як малобюджетні. Тема частково представлена у роботах українських дослідниць(-ків), присвячених різноманітним жіночим мистецьким практикам, зокрема у текстах авторства К. Яковленко, Т. Жмурко, Т. Кочубінської, Г. Глеби, Л. Аполлонової, О. Луковської, А. Ложкіної, Л. Буланової-Дувалко, Т. Злобіної, О. Ременяки, О. Годенко, В. Шиллер, Л. Герман, К. Бадянової, М. Голубця. Проблеми гендеру та жіночої образності розкривають роботи А. Шелковіної, О. Гончарової, О. Чепелик, О. Брюховецької, Л. Іваницької, Л. Буланової-Дувалко, Т. Мельник, К. Фісун. Низка українських дослідниць розглядають взаємозв'язки фемінізму та сучасного мистецтва, як-от К. Яковленко, О. Брюховецької, Л. Кульчинської, А. Кравець, О. Чепелик, Т. Злобіної. До гендерного аналізу та вивчення гендерної проблематики вдаються А. Шелковіна, О. Гончарова, О. Чепелик, О. Брюховецька, Л. Іваницька, Л. Буланова-Дувалко, К. Фісун. На відміну від України, в іноземній літературі дослідження мистецьких практик жінок представлені набагато повніше і системніше. Цю тему розробляли Е. Ф. Еллет, Г. Поллок, Р. Паркер, Л. Ліппард, Л. Нохлін, М. Гарард, Дж. Батлер, Л. Ірігаре, Ю. Кристева, М. Рослер, М. Келлі, Б. Квінн та багато ін.

При опрацюванні літератури було з'ясовано причини недостатньої представленості мистецтва жінок у мистецтвознавчих дослідженнях. Століттями місце жінок у науці, культурі, мистецтві було більшою або меншою мірою

обмежене регламентованими нормами, стереотипами, традиціями патріархального суспільства. Протягом усієї історії розвитку мистецтва жінки-художниці працювали у цій сфері, стикаючись з численними перешкодами, які применшували видимість жінок, обмежували їхню творчу і професійну свободу (і відповідно, репрезентацію в історії мистецтва). Довгий час відсутній доступ до художньої (і не тільки) освіти, тиск соціальних та політичних факторів перешкоджали вільному і гармонійному поступу мистецтва жінок, а андроцентричність історії мистецтва не віддавала належну увагу присутності мисткинь у сфері, де продовжували домінувати чоловіки. Водночас низка жінок, всупереч усім перешкодам, знаходили способи розвиватися як мисткині і досягати успіху. Ситуація поліпшувалася відповідно до соціально-політичних зрушень, які поступово відкривали для жінок ширше поле можливостей. Уже у XVII столітті кількість відомих художниць почала невпинно зростати, хоча в загальному відношенні відсоток жінок все ж лишався невеликим. Примітно, що багато хто з мисткинь демонстрували значні успіхи в дуже молодому віці, проте лише деякі них мали змогу розвивати свій талант у подальшому і здобути визнання.

З'ясовано, що закордоном у 1970-х роках вперше у сучасній історії жінки-мисткині почали об'єднуватися для протесту, аби подолати ігнорування та виключення з експозиційного та інституційного простору, в якому переважали чоловіки. Цей протест втілювався як у теоретичному (академічному) полі, так і у практичному (мистецькому). Відновлення, реконструкція історії мистецтва жінок була одним із важливих завдань феміністичних досліджень. Жінки-мисткині зверталися до актуальних питань, що накопчувалися довгі роки. Вони сміливо розробляли проблеми політичного, теоретичного й естетичного характеру, звертали увагу і на практичний бік, зокрема складнощі пошуку доступного простору для презентації мистецтва жінок або простору для роботи. Оскільки фемінізм розвивався як міжнародний рух, художниці у різних країнах стикалися із загалом подібними проблемами, забарвленими особливостями місцевого соціально-економічного та політичного контекстів. Мисткині активно

шукали нові виразні форми та медіуми, які давали б змогу аналізувати жіночий досвід і переносити його у мистецьку практику, експериментували із самим робочим процесом, наприклад, працювали у колаборації чи створювали власний робочий або експозиційний простір тощо.

Відзначено відмінності та спільні риси, притаманні розвитку мистецтва жінок в Україні та світі, зокрема у питаннях проблематики, медіумів та технологічних засобів. При дослідженні еволюції творчості художниць в українському і світовому мистецтві до кінця ХХ – початку ХХІ століття з'ясовано, що розвиток мистецтва жінок в українському культурному контексті має відмінності від явищ, які відбувалися в цей час у світовому мистецтві, зокрема зумовлені особливостями історичного розвитку та соціально-політичних процесів в Україні. Ці відмінності особливо помітні у період перебування України в складі СРСР: на тлі загальної ідеологічності та ізольованості культури, одновекторності мистецького процесу, обмеження свободи творчого вираження, жорсткого контролю та засилля соцреалізму у мистецтві художниці не мали змоги вільно висвітлювати актуальні питання у творчій діяльності. За таких умов вони мусили або йти на компроміс із тоталітарним режимом і творити ідеологічно «правильне» мистецтво, яке би прославляло партію та радянську реальність, або ж наслідитися вийти за безпечні рамки із ризиком знищення «ворожих», «націоналістичних», «буржуазних» творів мистецтва або переслідування авторок. З огляду на таку ситуацію зрозуміло, що українські художниці розробляли питання, відмінні від тем, актуальних у цей час у творчості закордонних мисткинь. Поки численні художники і художниці були змушені працювати у дискурсі соцреалізму та творити мистецтво, яке слугувало інструментом тоталітарної пропаганди, деякі мисткині зверталися до ризикованих тем пошуку та віднайдення національної ідентичності, історичної пам'яті, переосмислення спадку народного мистецтва та українського фольклору, взаємовідносин людини і суспільства, людини і праці тощо. Хоча тема жіночого досвіду також привертала увагу мисткинь, її висвітлення відмінне від напрацювань західних художниць. Це пов'язано з тим,

що феміністичний дискурс, надзвичайно активний закордоном у цей період, не був присутній в українському мистецтві за часів СРСР. У той час як західноєвропейські художниці досліджували питання гендерної рівності та ідентичності, українські художниці в умовах відсутності незалежної держави та ізоляваності від світового культурного процесу зосереджувалися на пошуках національної ідентичності та збереженні тяглості і переосмисленні національних традицій у мистецтві. Особливим явищем у 1960-х роках стала поява неофіційного мистецтва, яке розвивалося всупереч тиску тоталітарного режиму та стало альтернативою офіційному соцреалістичному мистецтву. Саме тоді постало ціле покоління самобутніх молодих художників і художниць-шістдесятників, які творили нове національне мистецтво.

Зі здобуттям незалежності в Україні спостерігається бурхливий розвиток мистецтва у 1990-х роках, постають нові течії та з'являється інтерес до нових тем, прискорене освоєння нових для українського простору медіумів та інструментів. Нова політична та культурна свобода дала змогу митцям ознайомитися з культурними здобутками у світі та поринути в експерименти та пошуки і таким чином наздоганяти глобальні мистецькі процеси. Помітними явищами не лише в українській, а й у світовій культурі кінця ХХ століття стали сквоттерство та об'єднання художників у творчі спільноти, до кола яких входила низка жінок-художниць. У цей час у загальному розвитку українського мистецтва все помітнішими стають постаті молодих мисткинь. Зокрема, у Києві відбулася подія, яка позиціонувалася як перша українська феміністична виставка – «Рот Медузи» (1995). Примітно, що феміністичні рефлексії у мистецтві цього періоду виникали спорадично, іноді випадково, інтуїтивно. Це природно, якщо згадати про відсутність в українському мистецтві феміністичного бекграунду, аналогічного західному у 1960-1970 роках, через певні історичні та політичні особливості. Деякою мірою ситуація в Україні 1990-х років запізнило повторювала цей пропущений етап розвитку. Жінкам-художницям доводилося утверджуватися у доволі недружньому середовищі, не готовому повноцінно прийняти жінку-мисткиню у чоловічу спільноту. Це

зумовлено нерефлексивністю щодо гендерних ролей та пов'язаних проблем у тогочасному українському суспільстві.

У ході дослідження описано спрямування та творчі експерименти молодих художниць 2000-2010-х років в актуальному мистецтві Києва. Цей період в Україні позначений сплеском громадянської активності, з яким пов'язаний помітний тематичний злам в українському мистецтві. Художниці звернулися до ширшого кола питань, а певне відставання від культурних тенденцій у світі скорочувалося, при цьому не відкидаючи локальні особливості. Політична турбулентність та громадянська активність значно вплинули на мистецьке життя. У творчій діяльності художниць все частіше з'являлися гострі соціальні й політичні питання, а також практики самоорганізації. Наприклад, на хвилі протестів 2004 р. сформувалася мистецька група Р.Е.П, до якої увійшла низка художниць, які пізніше стали відомими як самостійні мисткині не лише в Україні, а й за кордоном: Ж. Кадирова, А. Якубенко, Л. Наконечна, Л. Хоменко, С. Макарська, А. Звягінцева, К. Гнилицька, Є. Белорусець та ін. Художниці працюють з темами пам'яті та сприйняття історії, національної ідентичності, руйнації, роботи та ролі митців, переосмислення радянської спадщини та політичної ситуації в Україні, міграції та екології. Крім цього, згодом у творчості деяких мисткинь почали все частіше з'являтися теми, пов'язані з фемінізмом та гендерною проблематикою (А. Звягінцева, Л. Хоменко та ін.) У цей час постали визначні проєкти О. Чепелик, яка одна з перших свідомо працювала з феміністичною тематикою, а з кінця 2000-х років О. Брюховецька реалізує мистецькі проєкти і виставки феміністичного спрямування.

З'ясовано, що в 2010-х роках в українських художниць з'явилася реальна можливість по-справжньому заявити про свою суб'єктність, адже в цей період спостерігається зростання кількості жінок-працівниць культурної і мистецької сфер. Художниці працюють з темами ролі жінок в українському суспільстві та проблем, з якими вони стикаються, включно з особистими, суспільними, політичними та економічними факторами. Зважаючи на певну присутність феміністичної проблематики в українському мистецтві ще з 1990-х років,

відбувається своєрідна еволюція у творчості мисткинь у напрямку до феміністичної та гендерної тематики. Водночас спостерігаються тенденції комерціалізації та цифровізації мистецтва, стираються межі між елітарним і масовим мистецтвом, а також відбувається територіальний зсув та поширення низових ініціатив, завдяки яким художниці все частіше виходять за межі культурного простору столиці та провадять творчі пошуки у регіонах, як-от у практиці ініціативи «ДЕ НЕ ДЕ».

Охарактеризовано творчі практики молодих художниць Києва 2000-2010-х років із застосуванням низки різноманітних медіумів: мисткині продовжують працювати над актуальними темами за допомогою традиційних медіумів, як-от живопис (М. Скугарєва, А. Щербина, Н. Стешенко та ін.), графіка (М. Скугарєва, В. Ралко, А. Кахідзе, А. Щербина, К. Ярош та А. Ходькова, К. Лесів), скульптура (М. Куліковська, Ю. Беляєва, Н. Стешенко, П. Вербицька, К. Ярош та А. Ходькова), артбук (К. Лесів, О. Брюховецька, А. Кахідзе, А. Звягінцева, Я. Хоменко, Р. Рубан та ін.), рукоділля (А. Копиця, А. Щербина), ілюстрація та плакат (Клуб Pictoric), а також активно використовують новітні цифрові технології (М. Прошковська, Ю. Беляєва), віртуальну реальність (Ю. Беляєва, Т. Кабаєва), відео (AntiGonna, К. Лесів, А. Щербина, Д. Кавеліна), фотографію (К. Лесів), інсталяцію (Д. Кольцова, К. Ярош та А. Ходькова, А. Копиця), перформанс (М. Куліковська, М. Прошковська, А. Мамай, К. Лесів та К. Лібкінд), акцію (А. Мамай, Д. Кавеліна), ленд-арт (К. Бучацька, Л. Іванова). Уточнено проблему дискримінуючого характеру практик декоративно-вжиткового мистецтва жінок у патріархальному дискурсі на прикладі рукодільних технік, які здавна усвідомлювалися «жіночими» (вишивка, в'язання тощо) і відповідно залишалися на периферії мистецького процесу як «другосортне» мистецтво. У ХХ столітті почалося переосмислення традиційних рукодільних технік, які здобули право на мистецьку цінність у якості виражальних засобів. Описано особливості використання цих технік у сучасних мистецьких практиках на прикладі творів А. Копиці, А. Щербини, М. Скугарєвої,

які використовують рукоділля і як окремий інструмент, і в поєднанні з іншими техніками та медіумами.

Встановлено, що молоді мисткині створюють багатошарові мистецькі висловлювання, будуючи проєкти не лише як майбутню експозицію робіт у звичному розумінні, але і як комплексні проєкти, у яких експериментують з потенціалом різних традиційних і новітніх засобів та медіумів. У творчих практиках художниці розробляють актуальні, часом провокативні питання, звертаючись до тем жіночого досвіду, жіночої праці, гендеру і гендерних ролей, сексуальності, тілесності, насильства, культури взаємної згоди; тем усвідомлення та переосмислення минулого, пам'яті, історії та історичної спадщини; місця особистості у соціумі та міському середовищі; питань урбаністики, екології, стосунків людини з природою; проблем, пов'язаних з війною, смертю та руйнацією; специфіки віртуального та реального; прекрасного і огидного та ін. Мисткині по-різному інтерпретують обрані теми і використовують різні підходи та інструменти, створюючи множинність поглядів та спонукаючи до подальших дискусій.

Останніми роками до українського актуального мистецтва зростає інтерес, у світі формується та розвивається новий глобальний арт-простір, куди все впевненіше входить українське мистецтво. Суспільні зміни та зміни у культурно-мистецькому процесі в Україні на початку XXI століття дали поштовх для започаткування багатьох мистецьких подій як регіонального, так і загальноукраїнського масштабу. Спираючись на досвід мистецьких подій, українські проєкти актуалізують сучасне мистецтво та його взаємодію із суспільством не лише на локальному, а й на міжнародному рівні. Завдяки зростанню мобільності діячів мистецтва, застосуванню новітніх технологій та засобів комунікації активізується глобальний мистецький діалог. Процеси глобалізації у мистецтві посилюються завдяки входженню у нього митців незахідних країн, на місце західних тенденцій приходять світові культурні цінності, що спонукає до пошуку нових смислів та оновлення художньої мови.

У ході дослідження обґрунтовано роль та значення творчості молодих художниць актуального мистецтва Києва 2000-2010-х років у контексті українського та світового мистецького процесу. Сьогодні спостерігається синхронізація українського мистецького процесу зі світовим, художниці беруть до уваги як вітчизняні, так і світові тенденції та органічно інтегрують свою творчість у світовий контекст. Мистецькі практики жінок-художниць тепер мають відкритіший характер, стають вільнішими у проявах індивідуальності авторок і відображають їхні реакції у відповідь на культурні, суспільні і політичні зміни у світі та Україні, часто використовуючи як особистий, так і універсальний досвід жінок. Феміністична спадщина все ще присутня у дискурсі, але вона постійно переосмислюється у світлі сьогодення та із врахуванням локальної специфіки. Проте мисткині не лише звертають увагу на проблеми, що стосуються передусім жінок, а й зачіпають універсальні питання і пропонують їх вирішення. Молоді художниці не бояться провадити експеримент як у концептуальному, так і формальному полі, і використовують широке різноманіття медіумів та інструментів від традиційних до найновітніших; їхні творчі практики залишаються гнучкими та багатограними і органічно входять у світовий мистецький контекст, не втрачаючи локальної специфіки. Художниці беруть участь у мистецьких подіях міжнародного рівня, які дозволяють розглянути проблематику українського мистецтва у світовому культурному полі. Зараз, коли до нашої країни прикута увага світової спільноти, українське мистецтво і його представниці відіграють важливу роль культурних амбасадорів України у світі. Більш повне осягнення не лише мистецьких, але й складних соціокультурних процесів в Україні та світі можливе за подальшого вивчення творчих практик молодих художниць актуального мистецтва. Це дозволить простежити глобальний мистецький діалог та окреслити майбутні тенденції розвитку мистецтва України, інтерпретувати його відповідно до світового процесу, а також надасть глибше розуміння формування ідентичності України та її відображення і сприйняття у світовому контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. 12 місячних. URL:
[https://www.facebook.com/12periods.art/posts/426481758188278?__cft__\[0\]=AZXnt1DC8h1xCiD3RkpMC_Ob96kp8q4QAIKggat7o1J0lTGKQzBG-mGZsi4aSdEgIKVeMOlxnk4CDT0cTINUVruf0GfiG1NqaHtl54AH3IatGa9ACFaKKobTezmvRu7snwQDR8Cy7UAzF_buwrwRvEI&__tn__=%2CO%2CP-R](https://www.facebook.com/12periods.art/posts/426481758188278?__cft__[0]=AZXnt1DC8h1xCiD3RkpMC_Ob96kp8q4QAIKggat7o1J0lTGKQzBG-mGZsi4aSdEgIKVeMOlxnk4CDT0cTINUVruf0GfiG1NqaHtl54AH3IatGa9ACFaKKobTezmvRu7snwQDR8Cy7UAzF_buwrwRvEI&__tn__=%2CO%2CP-R) (дата звернення: 16.12.2020).
2. 254. Акція. URL: <https://ua.mariakulikivska.net/performance/254-action> (дата звернення: 20.12.2021).
3. 5 хвилин про мистецтво / Юлія Беляєва. «Ніжки, як тростиночки». URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=1sRTvOpBLQc> (дата звернення: 22.12.2021).
4. А як ти мовчиш про місячні? URL: <https://no-spa.ua/12periods> (дата звернення: 10.09.2021).
5. Абрамович І. Межа зусиль національного постеклектизму: Український арт-гурт останньої чверті ХХ століття в культурному контексті доби. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 9–22.
 URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185914> (дата звернення: 07.04.2021).
6. Абрамович М. Пройти крізь стіни. Київ : ArtHuss, 2018. 384 с.
7. Академія о сьомій: лекція Валерії Шиллер «Сучасні українські художниці». URL:
https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=G2Uiw3dfDGI&ab_channel=PinchukArtCentre (дата звернення: 19.05.2020).
8. Акція в дверях. URL: <https://commons.com.ua/uk/aktsiya-v-dveryah/> (дата звернення: 07.01.2019).
9. Акція в дверях. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=nJ79V8kdkPs&t=94s&ab_channel=khvylyna.dlya.mista (дата звернення: 07.01.2019).

10. Аліна Копиця: “Малюнок – це свобода, яка розчавлює, а при вишиванні з’являється спротив матеріалу”. *Korydor*. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/ideas/13752.html> (дата звернення: 13.10.2020).
11. Аліна Копиця: «Мій оголений автопортрет досі висить у мами в спальні». *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/conversations/alina-kopitsa> (дата звернення: 13.10.2020).
12. Альона Мамай. Прірва. URL: <http://singulart.net.ua/ru/exhibitions-ru/prirva/> (дата звернення: 07.01.2019).
13. АнтіГонна - номінант Премії PinchukArtCentre. *Izolyatsia*. URL: <https://youtu.be/rmtpeGRw-mk> <https://izolyatsia.org/ua/project/art-wednesday/aw-antigonna/> (дата звернення: 12.01.2021).
14. Арт-Середа: Filming-Happening by AntiGonna. *Izolyatsia*. URL: <https://izolyatsia.org/ua/project/art-wednesday/aw-antigonna/> (дата звернення: 14.01.2021).
15. Бабкіна К., Лівін М. Сила дівчат: маленькі історії великих вчинків. Київ : Книголав, 2016. 112 с.
16. Без назви. URL: <http://nt-art.net/project/etching-room-1-kristina-iarosh-anna-khod-kova-bez-na/> (дата звернення: 18.11.2021).
17. Білокінь С. Севрук Галина Сильвестрівна. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=sevruk_galyna_sylvestrivna (дата звернення: 26.02.2020).
18. Бовуар С. д. Друга стаття / пер. з фр. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко. Київ : Основи, 1994. 420 с.
19. Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм. *Prostory*. URL: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm> (дата звернення: 14.05.2022).

20. Буланова-Дувалко Л.Ф. «Ridicule»: Уроки труда от украинских художниц. *Art Ukraine*. URL: <http://artukraine.com.ua/a/ridicule--uroki-truda-ot-ukrainskikh-khudozhnic/#.WR336OvyjDc> (дата звернення: 29.05.2021).
21. Буланова-Дувалко Л.Ф. Есенціалістські тлумачення фемінності у сучасному мистецтві. *Гуманітарний корпус: збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії*. 2015. Вип. 4. С. 37-41. URL: <https://ffs.npu.edu.ua/vydannia/gumanitarnij-korpus-vipusk-4> (дата звернення: 11.02.2019).
22. Буланова-Дувалко Л.Ф. Репрезентации проблем осмысления образов феминности через концепт отвратительного в современном искусстве. *Искусство и культура*. 2016. Т. 21, № 1. С. 56-64. URL: <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/8194/1/56.pdf> (дата звернення: 04.06.2021).
23. Буланова-Дувалко Л.Ф. Художня практика рукоділля як простір творчої самореалізації жінок у дискурсі мистецтва. «Дні науки філософського факультету – 2017»: матеріали міжнародної наукової конференції (25-26 квітня 2017). К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2017. Ч. 4. С. 118-120. URL: <http://www.philder.univ.kiev.ua/uploads/editor/Files/Dny%20nauky/2017/DS%202017%2004.pdf> (дата звернення: 15.05.2019).
24. Буланова-Дувалко Л. Феномен фемінності у сучасній культурі : дис. канд. філософ. наук : 09.00.04. Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2017. 224 с.
25. Буланова-Дувалко Л. Философские аспекты понимания направления феминистской эстетики. // *Studia Humanitatis. Международный электронный научный журнал*. 2015. № 3. URL: http://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/bulanova_duvalko.pdf (дата звернення: 06.02.2021).
26. В Аукціонному Домі “Корнерс” та Dofa Fund. URL: <https://mitec.ua/v-auktionnomu-domi-korners-ta-dofa-fund/> (дата звернення: 24.07.2020).

- 27.Вербицька Поліна. URL: <https://mitec.ua/category/artists/verbitska-polina/> (дата звернення: 27.12.2021).
- 28.Виставка «Де Не Де: декомунізаційні процеси в Україні очима сучасних художників». *Platforma*. URL: <https://platfor.ma/art/569d02631881d/> (дата звернення: 03.06.2019).
- 29.Виставка Наташі Стешенко «Ізометрія реальності». URL: <https://portal11.com.ua/vystavka-natashi-steshenko-izometriya-realnosti/> (дата звернення: 06.04.2022).
- 30.Виставка плакатів про медіаграмотність від Pictoric. *Platforma*. URL: <https://platfor.ma/art/vistavka-plakativ-pro-mediagramotnist-vid-pictoric/> (дата звернення: 14.01.2022).
- 31.Відкриття виставки "Гендер в "Ізоляції": право на самоконструювання в умовах патріархату" в Донецьку. URL: <https://platfor.ma/art/4f70cb4be8638/> (дата звернення: 10.09.2020).
- 32.Візуальний щоденник мізантропа, або "Ви не підкажете, як звідси вийти?" URL: https://lb.ua/culture/2020/02/17/450133_etchingroom1_vizualniy_dnevnik.html (дата звернення: 18.11.2021).
- 33.Влада Ралко про навчання за радянських часів, жіноче мистецтво та живописну самість. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/conversations/vlada-ralko-ii/> (дата звернення: 04.11.2021).
- 34.Вторушина М. «The Last...» Юлии Беляевой в Bereznitsky Aesthetics: конец истории отменяется. *ArtUkraine*. URL: <https://artukraine.com.ua/a/the-last-yulii-belyaevoy-v-bereznitsky-aesthetics--konec-istorii-otmenyaetsya/#.Ye7B0v5BxPa> (дата звернення: 19.08.2020).
- 35.Выпуск №22 - Юлия Беляева, художник, графический дизайнер. URL: <https://youtu.be/BJRIA3zSUZc> (дата звернення: 02.10.2019).
- 36.Говорит художница: Мария Куликовская, «Моя кожа – мое дело». URL: <https://www.prostranstvo.media/govorit-hudozhnica-marija-kulikovskaja-moja-kozha-moe-delo/?fbclid=IwAR3->

AgkPcjc9ShzJM4JhPHCPXW78nFgq72EYiNUDMAu-7x_oo1YAхTWQH1o
(дата звернення: 15.12.2020).

37. Гончарова О. М. Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва (на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 9–19. URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/download/250231/247660> (дата звернення: 14.11.2020).
38. Горбачов Д. Екстер Олександра Олександрівна. *Мистецтво України : Біографічний довідник* / ред. А. В. Кудрицький. Київ, 1997. С. 700.
39. Гординський С. Малярство XIX – XX ст. Енциклопедія українознавства. Мюнхен – Нью-Йорк, 1949. Т. 3. С. 824–833. URL: <http://litopys.org.ua/encycl/eui077.htm> (дата звернення: 02.02.2022).
40. Дана Кавеліна. Тіло на землі: перформативна резиденція. URL: https://www.youtube.com/watch?v=PfEmLJ1SWEw&t=11s&ab_channel=%D0%86%D0%BD%D1%88%D0%B0%D0%9E%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B0 (дата звернення: 07.12.2021).
41. Дана Кавеліна (3)в'язки. Вихід на сліпу пляму. URL: <https://www.facebook.com/kmytivmuseum/photos/%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%96%D0%BD%D0%B0%D0%B7%D0%B2%D1%8F%D0%B7%D0%BA%D0%B8-%D0%B2%D0%B8%D1%85%D1%96%D0%B4-%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BB%D1%96%D0%BF%D1%83-%D0%BF%D0%BB%D1%8F%D0%BC%D1%832019%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D1%8E%D0%BD%D0%BE%D0%BA-%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B6%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%B8-%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8-%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%96%D0%BD%D0%BE%D1%97-%D0%BC/1097637450431722/> (дата звернення: 14.10.2021).

42. Де Не Де: колективна діяльність, як метафора публічного зібрання. URL: <https://www.prostranstvo.media/uk/de-ne-de-kolektyvna-diyalnist-yak-metafora-publichnogo-zibrannya/> (дата звернення: 13.11.2021).
43. Денисюк О., Поліщук А. Тема материнства у творчості Віри Іванівни Барінової-Кулеби. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. Т. 1, № 26. С. 39–48. URL: http://www.apnh-journal.in.ua/archive/26_2019/part_1/8.pdf (дата звернення: 05.10.2020).
44. «Діячі України» клубу ілюстраторів Pictoric. URL: <https://yagallery.com/events/diyachi-ukrayini-klubu-ilyustratoriv-pictoric> (дата звернення: 14.01.2022).
45. Дневник Венецианской биеннале: украинский павильон и #onvacation. *Art Ukraine*. URL: <https://artukraine.com.ua/a/dnevnik-venecijskoj-biennale--kuda-plyvet-korabl-i-ostalos-li-mesto-nadezhde-chast-2/#.YrSZLXbP1PY> (дата звернення: 07.11.2019).
46. Довіряй, але перевіряй. Медіаграмотність в українському суспільстві / упоряд. / упоряд. А. Денисенко. Київ : Авантпост-прим, 2017. 136 с.
47. Женский взгляд на эротику: Дневник сексуальности. URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/resursy/20180709-femen-ero-diary.html> (дата звернення: 19.01.2021).
48. Зінченко О. Ми всі травмовані. Здолати травми Голодомору, чи зникнути? URL: <https://www.istpravda.com.ua/columns/2018/11/24/153313/> (дата звернення: 22.12.2021).
49. Злобіна Т. «Textus»: Архетипи та несподіванки сучасної феміністичної вишивки. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/04/4/223518/> (дата звернення: 07.05.2020).
50. Злобіна Т. Битва за смисли: як жіноче мистецтво змінює світ . URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/equality/bytva-za-smysli-yak-zhinoche-mystetstvo-zmiiyuje-svit.html> (дата звернення: 15.06.2021).

51. Зустріч з Катєю Лесів. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=GQuf37QrHJY&t=14s> (дата звернення: 28.11.2021).
52. Искусство и технологии в проекте Юлии Беляевой «The last...» URL:
<https://styleinsider.com.ua/2015/11/iskusstvo-i-tehnologii-v-proekte-yulii-belyaevoj-the-last/> (дата звернення 20.07.2021).
53. Іваницька Л. В. Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2018. Т. 4, № 139. С. 35–41. URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Ivanytska_Liliia/Zhyttievyi_shliakh_ta_tvorchist_Propertsii_de_Rossi_v_kruhoverti_poniat_serednovichna_zhinka_mystets.pdf?PHPSESSID=chjmf3huv712runtqrp3pktfl4 (дата звернення: 10.09.2019).
54. Ілюстрація як медіа. *Telegraf Design*. URL:
<https://telegraf.design/ilyustratsiya-yak-media-rozмова-z-olegom-grishhenko-spivzasnovnikom-pictoric/> (дата звернення: 14.01.2022).
55. Інтерв'ю з художницею К. Лесів. 12.01.2022, Київ. Архів Луцишиної Д. В.
56. Інтерв'ю з художницею Н. Стешенко. 19.09.2021, Київ. Архів Луцишиної Д. В.
57. Інтерв'ю з художницею Р. Рубан. 03.02.2022, Київ. Архів Луцишиної Д. В.
58. Інтерв'ю з художницями А. Ходьковою та К. Ярош. 26.01.2022, Київ. Архів Луцишиної Д. В.
59. Історик із Гарварда: Голодомор - це пам'ять, яка об'єднує суспільство. URL:
<https://www.dw.com/uk/%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BA-%D1%96%D0%B7-%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B0-%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D1%80-%D1%86%D0%B5->

%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82%D1%8C-
%D1%8F%D0%BA%D0%B0-
%D0%BE%D0%B1%D1%94%D0%B4%D0%BD%D1%83%D1%94-
%D1%81%D1%83%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%81
%D1%82%D0%B2%D0%BE/a-46378927 (дата звернення: 22.12.2021).

60. Історія декоративного мистецтва України / ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рил., 2016. Т. 5. 546 с.
61. Как украинские художники говорят о войне на Донбассе? URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/donbass-realii/30239086.html> (дата звернення: 15.12.2019).
62. Калита Н., Лібет С. Антігонна: "Мечта моєї життя - придумати новий мир". *Your Art*. 2020. Т. 1. С. 224.
63. Катерина Білокур очима сучасників. Спогади, есеї, розвідки з архіву художниці / упоряд. М. Кагарлицький. Київ : Томіріс, 2000. 431 с.
64. Катя Лесів, художниця: Для мене ухвалювати рішення з відчуття любові, а не страху – це певне формулювання свободи. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2021/03/13/katya-lesiv/> (дата звернення: 30.12.2021).
65. Кахідзе А., Свіргуненко К. Книжковий обід 07/08. Київ : Ін-т духов. цінностей. Центр сучас. мистецтва, 2008. 30 с.
66. Кашуба-Вольвач О. Графіка Олександра Богомазова на сторінках київських періодичних видань у 1908–1912 роках. Сучасне мистецтво. 2020. № 16. С. 93-106. URL: <http://sm.mari.kiev.ua/article/view/152239> (дата звернення: 10.09.2021).
67. Кашуба-Вольвач О. Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори. Київ : Родовід, 2015. 272 с.
68. Кашуба-Вольвач О., Дроботюк М. Українське мистецтво на XVI Венеційській Бієнале: історія формування експозиції, рецензії та атрибуції. МІСТ мистецтво історія сучасність теорія. 2021. № 17. С. 68–96.

69. Кашуба-Вольвач О. Неочікуване мистецтво. Історія виставки «Ланка» (1908). *Сучасне мистецтво*. 2009. VI. С. 266–285.
70. Квінн Б. Неймовірні. П'ятнадцять жінок, які творили мистецтво та історію. Київ : ArtHuss, 2018. 224 с.
71. Квіти Демократії. Частина 2. Поширення Писанок. URL: <https://www.ua.mariakulikowska.net/flowers-of-democracy/flowers-of-democracy-action-2-dnipro> (дата звернення: 20.12.2021).
72. Кинохроніка і геозротика війни: Дана Кавелина о фільме «Письмо горлице». *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/conversations/dana-kavelina-pismo-horlytse/> (дата звернення: 14.10.2021).
73. Климко С., Кульчинська Л., Черепанин В. Українське тіло. Київ : Центр візуал. культури, 2012. 96 с. URL: https://ua.boell.org/sites/default/files/ukr_tilo_katalog.pdf (дата звернення: 04.08.2022).
74. Клуб ілюстраторів Pictoric: українські традиції з європейським підходом. *Art Ukraine*. URL: <https://artukraine.com.ua/a/klub-ilyustratoriv-pictoric--ukrainski-tradicii-z-yeuropeyskim-pidkodom/#.YfqcFepVxPY> (дата звернення: 14.01.2022).
75. Конвенція Ради Європи про запобігання насильству стосовно жінок і домашньому насильству та боротьбу із цими явищами. URL: <https://rm.coe.int/1680462546>. (дата звернення: 12.10.2022).
76. Кристева Ю. Сили ужаса: эссе об отвращении. URL: https://royallib.com/read/kristeva_yuliya/sili_ugasa_esse_ob_otvrashchenii.html#121198 (дата звернення: 06.01.2022).
77. Крістіна Ярош та Анна Ходькова: Багатосерійний фільм etchingroom1: «Случайно получилось». URL: <https://rozmova.wordpress.com/2020/10/28/%D0%BA%D1%80%D1%96%D1%81%D1%82%D1%96%D0%BD%D0%B0-%D1%8F%D1%80%D0%BE%D1%88-%D1%82%D0%B0-%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0->

%D1%85%D0%BE%D0%B4%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%B1%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D1%82%D0%BE/ (дата звернення: 18.11.2021).

78.Куліковська Марія. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/artists/marija-kulikovska/> (дата звернення: 15.12.2020).

79.Лагутенко О., Рижова О. Мей Морріс та розвиток ідей руху «Мистецтва та ремесла». Українська академія мистецтва. 2022. № 32. С. 117–124. URL: <https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/130/118> (дата звернення: 31.03.2022).

80.Ландшафт як сентимент. *Korydor*. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/landshaft-ia-k-sentyment.html> (дата звернення: 09.03.2021).

81.Лекція «Українське медіа-мистецтво 90-х: гендерна розстановка». URL: https://www.youtube.com/watch?v=xR-I_5nOqXc (15.06.2021).

82.Лекція куратора. URL: <https://www.facebook.com/biruchiy.art/videos/244783072826150/> (дата звернення: 02.11.2020).

83.Лекція Тамари Злобіної «Українське жіноче мистецтво і зміни гендерного ладу». URL: <https://ua.boell.org/uk/2014/11/11/lekciya-tamari-zlobinoyi-ukrayinske-zhinoche-mistectvo-i-zmini-gendernogo-ladu> (дата звернення: 21.07.2018).

84.Ліщинська О. Етнокультурний вимір українського авангардизму. Вісник Львівського університету. 2012. № 15. С. 182–189. URL: http://fs-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/15_2012/24.pdf (дата звернення: 13.04.2023).

85.Ложкіна А. Between Fire and Fire. Ukrainian Art Now. Харків : A4 Plus, 2019. 248 р. URL: https://issuu.com/alisalozhkina/docs/between_firefire_catalog (дата звернення: 02.05.2021).

86. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.
87. Луковська О. Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Київ : Майстер кн., 2018. 248 с. URL: <https://nvd-nanu.org.ua/4b8db35d-ec26-b4b8-4389-b8ad5fce2aca/> (дата звернення: 16.09.2021).
88. Луковська О. Кореляція традицій і новацій у художньому текстилі України на зламі ХХ – ХХІ ст. *Народознавчі зошити*. 2018. № 2. С. 421–424. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2018-2/19.pdf> (дата звернення: 22.12.2022).
89. Луковська О. Новітні мистецькі проекти в арттекстилі України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Т. 2, № 39. С. 318–325. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12622/1/Lukovska.pdf> (дата звернення: 08.12.2022).
90. Луцишина Д. В. Жіночі арт-практики у контексті світової культури ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 70–74.
91. Луцишина Д. В. Еволюція творчості жінок-художниць в мистецтві під впливом соціально-політичних і ідеологічних факторів. *Питання мистецтвознавства, етнології і фольклористики*. Мінск: Центр дослідження ў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. 2020. № 27. С. 51–57.
92. Луцишина Д. Мистецтво та активізм у творчій діяльності Дани Кавеліної. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Т. 2, № 47. С. 17–22.
93. Луцишина Д. Творчі інтенції художниць у діяльності сквоту Паркомунa 1990-х років. *Народознавчі зошити*. 2022. № 1 (163). С. 105–112.
94. Ляпін О. «Рот Медузи». *Terra Inkognita*. 1996. № 5. С. 22–23.

95. Манжалій Н. Нові території мистецтва: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні (кінець 1990-х – початок 2000-х). URL: <http://mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/> (дата звернення: 14.05.2022).
96. Марина Скугарева: «... я думаю, есть и Небесный Киев». *Art Ukraine*. URL: <https://artukraine.com.ua/a/marina-skugareva-----ya-dumayu-est-i-nebesnyu-kiev/#.YdiUX2hVxPY> (дата звернення: 18.04.2021).
97. Мельник Т. Постаць жінки в сучасному візуальному мистецтві України. *Збірник наукових праць Сучасне мистецтво*. 2019. Вип. 15. С. 145–148. DOI: 10.31500/2309-8813.15.2019.185932 (дата звернення: 19.05.2020).
98. Мельник Т. Проблематика жіночої образності у творчості Марії Куліковської. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Т. 3, № 34. С. 18-22 URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/34_2020/part_3/5.pdf (дата звернення: 11.05.2020).
99. Михайлова Р. Д. Примаченко Марія Авксентіївна. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Prymachenko_M (дата звернення: 07.03.2020).
100. Мід М. Філософський енциклопедичний словник / ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 202. 742 с.
101. Міронова Т. В. Українське мистецтво з початку 2000-х років: «друге відродження» у світовому культурному полі. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. Т. 1. С. 166–175. URL: <http://journals.uran.ua/kis/article/view/251347> (дата звернення: 21.07.2022).
102. Міхаліцина К., Дворницький С. Книга Реактори не вибухають. Коротка історія Чорнобильської катастрофи Реактори не вибухають. Коротка історія Чорнобильської катастрофи. Київ : Портал, 2020. 104 с.
103. Молебєн. URL: <https://mitec.ua/moleben-2018/> (дата звернення: 07.10.2019).

104. Моляр Є. Роздуми про партисипативне мистецтво. частина 1. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/columns/mogrytsial/> (дата звернення: 30.12.2021).
105. Моляр Є. Фестиваль ленд-арту в Могриці: про що та навіщо. *Art Ukraine*. <https://artukraine.com.ua/a/festival-lend-artu-v-mogrici--pro-shcho-ta-navishcho/#.YgJNg-rP1PY>. (дата звернення: 21.06.2019).
106. Моя шкіра — моя справа. *Одеський художній музей*. URL: <https://www.ofam.org.ua/mariakulikovska2019> (дата звернення: 15.12.2020).
107. Ніж у пизді. Історія художниці АнтіГонни, яка створила жанр порножахів. *Заборона*. URL: <https://zaborona.com/antihonna-i-pornozhahy/> (дата звернення: 06.11.2020).
108. Новицька О. Українське радянське мистецтвознавство як частина тоталітарної культури. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2011. Вип. 22. С. 183-196. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/16.pdf (дата звернення: 21.02.2020).
109. Нога О. Делоне-Терк Соня. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=21366 (дата звернення: 03.06.2019).
110. Носко К. Між любов'ю та болем: як сьогодні кохають. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/columns/yak-siogodni-lubliat/> (дата звернення: 08.05.2021).
111. Образ. Анна Щербина. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=1147738458957485> (дата звернення: 17.01.2021).
112. Оксана Брюховецька: Нашому суспільству давно час подолати упередження щодо фемінізму. URL: <http://www.theinsider.ua/art/oksanabryukhovetska-nashomu-suspilstvu-davno-chas-podolati-uperedzhennya-shchodo-feminizmu/> (дата звернення: 02.11.2021).
113. Оксана Чепелик: 2014. Жінка і війна, відео-проект з 8 робіт, різна тривалість. *Research Platform Online Archive*.

- URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/oksana-chepeлик-2014-zhinka-i-vijna-video-pr> (дата звернення: 16.07.2022).
114. Олійко Г. Історія, яку розповіла Жука. Львів: Вид-во Старого Лева
 Детальніше: <https://www.yakaboo.ua/ua/istorija-jaku-rozpovila-zhuka.html>,
 2020. 36 с.
115. Островська О. У секторі культури немає суттєвих упереджень до керівничок. *Повага*. URL: <https://longread.povaha.org.ua/olesya-ostrovska-u-sektori-kultury-nemaye-suttyevykh-uperedzhen-do-kerivnychok/> (дата звернення: 16.07.2022).
116. Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище / упоряд. Т. Кочубінська. Київ : Publish Pro, 2018. 207 с.
117. Поколение Y и «расстрелянное возрождение». URL: <https://official-online.com/heroes/semenko-100-generation-y/?fbclid=IwAR2muynzvmSjRmtXsKj4fySzCUu11zQD89xEcLwkE2GrOHqDj04jf3IvRvU> (дата звернення: 30.12.2021).
118. Правий Сектор у Дніпропетровську змусив феміністок прибрати з вулиці гіпсові вагіни. URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/events/pravij-sektor-u-dnipropetrovsku-zmusiv-feministok-pribrati-z-vulitsi-gipsovi-vagini-68292.html> (дата звернення: 05.11.2019).
119. Право на істину. Розмови про мистецтво і фемінізм / ред.: О. Брюховецька, Л. Кульчинська. Київ : Авантпост-прим, 2019. 283 с.
120. Пригодич Н. «Свое кино». URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/80/article/1758> (дата звернення: 18.12.2021).
121. Про Summer Show. URL: <https://voloshyngallery.art/exhibitions/summer-show.html> (дата звернення: 27.12.2021).
122. Про групу. URL: <https://stoartgroup.tumblr.com/about> (дата звернення: 07.11.2019).

123. Проект – дослідження «Who am I today» («Хто я сьогодні?»). URL: <https://is.gd/tQDwbR> (дата звернення 25.07.2021).
124. Проект художниці, режисерки та треш-моделі Антігони Оксана — AntiGonna: 13 відбудеться в Музеї сучасного мистецтва Одеси. URL: <https://ugallery.com.ua/?p=23738> (дата звернення: 02.08.2021).
125. Простір для сенсу 2 URL: <https://www.behance.net/gallery/100316193/Space-for-sence-2> (дата звернення: 10.09.2021).
126. Пруденко Я. Ігри з відеокамерою. Перший український відео-арт. URL: <http://artvertep.com/news/12399.html> (дата звернення: 24.08.2020).
127. Прядка, шабля і олень URL: <https://zubmamonta.com/priadka-shablia-i-olen/> (дата звернення: 20.01.2022).
128. Пушонкова О. А. Методологія візуальних досліджень постсучасності: дискурсивні виміри. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. XXXXI. С. 169-177. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/1472> (дата звернення: 14.11.2020).
129. Революція Гідності: Жінка в культурній пам'яті Майдану. *Повага*. URL: [https://povaha.org.ua/revolyutsiy a-gidnosti-zhinka-v-kulturnij-pam-yati-majdanu/](https://povaha.org.ua/revolyutsiya-gidnosti-zhinka-v-kulturnij-pam-yati-majdanu/) (дата звернення: 10.09.2020).
130. Ременяка О. Нотатки до студій про жіночу творчість в Україні: Ретроспективний погляд. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2012. № 8. С. 226–234. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2012_8_21 (дата звернення: 20.04.2023).
131. Рибачук Ада. URL: <http://grynyov.art/artist/ribachuk-ada> (дата звернення: 07.03.2020).
132. Розмова Анни Щербини та Дани Кавеліної: «Пейзаж, который покроет собою все после последней войны». URL: <https://supportyourart.com/conversations/kavelinashcherbyna/> (дата звернення: 20.01.2022).

133. Селівачов М. Антропоморфні знаки / образи народної орнаментики: язичницькі релікти, фольклорні символи, міфологеми фейклору. Народознавчі зошити. 2020. Т. 1, № 151. С. 15–20. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2020-1/4.pdf> (дата звернення: 30.12.2020).
134. Селлерс Л. Жінки у дизайні. Київ : ArtHuss, 2021. 176 с.
135. Сидор О. Венеційська бієнале як форма реалізації українських культурних стратегій (кінець XIX – початок XXI століття) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2015. 17 с. URL: http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Avtoref_O_V_Sidor.pdf (дата звернення: 08.05.2022).
136. Сидоренко В. Візуальне мистецтво України кінця XX - початку XXI ст. *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 52-63.
137. Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект. *Народознавчі зошити*. 2012. Т. 1, № 103. С. 90–97. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2012_1_14 (дата звернення: 14.11.2020).
138. Скульпторка-гіперреалістка: «Коли вперше опублікувала свої роботи мене забанили і сказали, що це демони». URL: <https://iod.media/article/skulptorka-giperrealistka-koli-vpershe-opublikovala-svoji-roboti-mene-zabanili-i-skazali-shcho-ce-demoni-5205> (дата звернення: 27.12.2021).
139. Соловьев А. Искусство Украины 90-тых (рефлексии). Украинское искусство и “общая схема”. *Художественный журнал*. 1999. № 28-29. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x28015.html>. (дата звернення: 07.04.2021).
140. Стіна пам'яті на Байковому встає з-під «радянського» бетон. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2466328-dovgoocikuvane-cudo-stinu-pamati-na-bajkovomu-cvintari-pocali-zvilnati-zpid-radanskogo-betonu.html> (дата звернення: 13.05.2021).

141. Сто заявок. URL: <https://mitec.ua/sto-zayavok> (дата звернення: 07.01.2019).
142. Сторчай О. Родовід Оксани Павленко: Матеріали до біографії. Мистецтвознавство України. 2014. № 14. С. 110–123. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2014_14_17 (дата звернення: 09.04.2022).
143. Сум, тривожність, біль, насилля, страх та відчай — про ретроспективу Antigonna в Одесі. URL: <https://supportyourart.com/stories/sum-tryvozhnist-bil-nasyllya-strah-ta-vidchaj-pro-retrospektyvu-antigonna-v-odesi/> (дата звернення: 03.08.2021).
144. Тарасенко О., Бутенко Е. Сучасна українська вишивка: знак, образ та символ у мистецтві Ганни Онікієнко. *Перспективи. Соціально-політичний журнал*. 2021. № 1. С. 71–76. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/12594/1/Butenko.pdf> (дата звернення: 22.10.2022).
145. Університет Драгоманова не пояснив раптовий демонтаж виставки та усунув керівницю арт-простору “SKLO”. URL: https://zmina.info/news/universitet_dragomanova_ne_pojiasniv_demontazh_k_hudozhnoji_vistavki_ta_usunuv_kuratoru_artprostori/ (дата звернення: 07.10.2019).
146. Учасники експедицій незвіданими містечками України у рамках ініціативи ДЕ НЕ ДЕ закликають: #любитазнайсвійріднийкрай. URL: <https://uacrisis.org/uk/50863-de-ne-de-2> 2016 <https://uacrisis.org/uk/50863-de-ne-de-2> (дата звернення: 13.11.2021).
147. Фемінізм Vs капіталізм у сучасному українському мистецтві: говорять художниці Уляна Биченкова та Анна Щербина. URL: <https://www.thedevochki.com/2020/10/07/feminizm-vs-kapitalizm-u-suchasnomu-ukrayinskomu-mystetstvi-govoryat-hudozhnytsi-ulyana-bychenkova-ta-anna-shherbyna/> (дата звернення: 14.01.2022).
148. Фісун К. Гендерна та расова емансипація в художній свідомості XIX століття: філософсько-антропологічний аналіз : автореф.

афтореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук. Харків, 2018. 21 с. URL:

http://philosophy.karazin.ua/ua/nauka/rada/fisun_oref.pdf (дата звернення: 06.04.2021).

149. Флешбек з 90-х: 10 ключових робіт українського медіа-мистецтва того часу. URL: https://lb.ua/culture/2018/03/22/393287_fleshbek_90h_10_klyuchevih_rabot.html (дата звернення: 14.12.2021).
150. Футуризм у коробці: поезія Михайля Семенка і сотня артбуків. URL: <https://archive.chytomo.com/book-art/futurizm-u-korobci-poeziya-mixajlya-semenka-i-sotnya-artbukiv?fbclid=IwAR3TS802J7OpIweiIPVeDjvaJv63HGvXIKH7sKTVnmjNfBNVlfwp1HMDF4> (дата звернення: 20.10.2019).
151. Холодная гора. Список дел. URL: <http://be-inart.com/post/view/2185> (дата звернення: 15.01.2022).
152. Хронічний пошук. Художниця перетворила поневіряння в центрі зайнятості на перформанс. URL: https://socportal.info/ru/archive/hronichnij_poshuk_hudozhnitsja_peretvorila_ponevirjannja_v_tsentri_zajnjatosti_na_performans/ (дата звернення: 14.02.2020).
153. Художник і режисер Оксана Чепелик: «Моїми нетворами стали креслення і графіка протезів — вони індивідуальні, як справжній художній твір». URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/hudozhnik-i-rezhiser-oksana-cherelik-moyimi-netvor/> (дата звернення: 10.09.2020).
154. Художниця Алина Копиця об игре, феминизме и сексуальности как форме свободы. URL: <https://harpersbazaar.com.ua/culture/art/hudozhnica-alina-kopicya-ob-igre-feminizme-i-seksualnosti-kak-forme-svobodi/> (дата звернення: 13.10.2020).

155. Художниця Анна Щербина: «Я решила эксплуатировать свой стыд». *Bird In Flight*. URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/20190212-20190212-anna-scherbyna.html> (дата звернення: 28.01.2021).
156. Художниця Аліна Копиця створює мистецтво з простирадл секс-працівниць. URL: <https://www.buro247.ua/fashion/alina-kopytsa.html> (дата звернення: 15.10.2020).
157. Це світове явище, а не лише українське, або радянське: куратори й митці про АРВМ. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/words/arvm> (дата звернення: 15.05.2021).
158. Ця система просякнута сексизмом». Художниця Анна Щербина – про фемінізм і прийняття себе в мистецтві. *Zaborona*. URL: <https://zaborona.com/anna-shcherbyna-pro-priyniattia-sebe-v-mystetstvi/> (дата звернення: 17.01.2021).
159. Чепелик О. В. Мистецька візуальність: Відображення гендерної проблематики в українському сучасному мистецтві. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2009. № 6. С. 399-410. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2009_6_53 (дата звернення: 10.08.2020).
160. Чепелик О. 53-я Венеційська Бієнале: особливий погляд. *Сучасне мистецтво*. 2009. № 6. С. 26–51.
161. Чепелик О. Вібрації часу: На прикладі бієнале у Венеції. *Сучасне мистецтво*. 2014. № 10. С. 199-226.
162. Червоник О. Homo Bulla. *Izolyatsia*. URL: <https://izolyatsia.org/ua/project/homo-bulla> (дата звернення: 15.12.2020).
163. Червоник О. Право на самоконструювання. Вступний текст до каталогу виставки Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ. *Korydor*. URL: <http://old.korydor.in.ua/texts/1022-pravo-na-samokonstruyuvannya> (дата звернення: 03.03.2017).
164. Черчович І. Жіноча освіта в Україні: історичний огляд. *Гендер в деталях*. URL: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/osvita-i->

- prosvita/zhinocha-osvita-v-ukraini-istorichniy-oglyad-134122.html (дата звернення: 26.12.2019).
165. Чому в українському мистецтві є великі художниці / упоряд. К. Яковленко. Київ : Publish Pro, 2019. 224 с.
166. Шевченківський райсуд не побачив складу злочину в плакаті з тризубом на Марші 8 березня в Києві. URL: https://zmina.info/news/shevchenkivskij_raj_sud_ne_pobachiv_skladu_zlochynu_v_plakati_z_trizubom_na_marshi_8_bereznija_v_kijevi-2/ (дата звернення: 12.01.2022).
167. Шевченко З. Словник гендерних термінів. Черкаси : ФОП Чабаненко Ю. А, 2016. 336 с.
168. Шелковіна А. В. Гендерна суб'єктивність в арт-практиках радянського та пострадянського простору. *Вісник Гендерна проблематика та антропологічні горизонти: збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (4 – 5 жовтня 2013 р.)* Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». 2013. С. 222-229. URL: https://uamoderna.com/images/biblioteka/Ostrog_gender_anthropology/Ostrog_gender_3.pdf (дата звернення: 15.06.2021).
169. Шостак Н. Лерман Зоя Наумівна. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=54400. (дата звернення: 12.03.2020).
170. Що мені намалювати? URL: <https://mitec.ua/shho-meni-namalyuvati/> (дата звернення: 07.01.2019).
171. Що потрібно знати про Антігонну? *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/stories/anti-gonna/> (дата звернення: 30. 08. 2019).
172. Що слід знати про виставку Соні Делоне. URL: <https://vogue.ua/ua/article/culture/art/chto-nuzhno-znat-o-vystavke-soni-delone-v-art-prostranstve-set.html> (дата звернення: 12.03.2021).
173. Що таке зіни? Конспект дискусії «Культура зінів: розмова з художниками та видавцями». *Your Art*. URL:

<https://supportyourart.com/stories/shho-take-ziny-konspekt-dyskusiyi-kultura-ziniv-rozмова-z-hudozhnykamy-ta-vydavczyamy/> (дата звернення: 06.04.2022).

174. Юр М. В. Собачко-Шостак Ганна Феодосіївна. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Sobachko_S (дата звернення: 26.02.2020).

175. Юр М. Конвенціональний живопис як форма відображення ідеології тоталітарної системи. Сучасне мистецтво. 2019. № 15. С. 231–242. URL: <http://sm.mari.kiev.ua/article/view/185946> (дата звернення: 22.12.2019).

176. Юр М. Роль Краківської академії мистецтв у становленні педагогічної системи Михайла Бойчука. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2010. № 3. С. 397–403. URL: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/47348904/apmpmn_2010_3_58-libre.pdf?1468931503=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3D47348904.pdf&Expires=1680717424&Signature=SbNTpdzvB~mAsw~C-3Jva1bFBOBw74NZuShPUjsngTxYDzNbw3FctgSK2X1wyt9ETTuSHvhdz6KDuYPunclg4xRw3uq~DNKRxAi8F4pN2Ootiyrvat55hEfoaNSBBrtq98HAE L0TH0U3io4NzdXs7oh6dcWVZBIhMAV1J~H2vlKn9dbNtJvK~CuZ5oPU42-fyVZkSI9MJCUC95g9l1q4QC50t~I88AaoXX0ffl-1D6Yxa6VCw1Z2Z7VVL4MURbdJNLzAK9L4Wh7TBqOO-3Adf03M5xwZp4uJuQUZP45SHIuSQ1os-2CCQ5L4r6ZmdMUUe0vbuCxZCkaDQSVyFtHtdA__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. (дата звернення: 02.02.2022).

177. Юр М. Художній експеримент як проведення інновацій. Художня культура. Актуальні проблеми. 2022. Т. 18, № 1. С. 66–71. URL: <http://hudkult.mari.kiev.ua/article/view/260424> (дата звернення: 02.06.2022).
178. Я не розглядаю мистецтво поза політикою – художниця. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27089458.html> (дата звернення: 15.04.2019).
179. Я почала цікавитися малюванням з трьох років і всі родичі з дитинства говорили: художником буде! URL: <https://sfg.ua/magazine/the-creative-way-of-contemporary-ukrainian-artist-natalia-steshenko/> (дата звернення: 10.09.2021).
180. Я хочу, щоб глядач відчув те, що переживає сім'я у якої хтось зник, — Дар'я Кольцова. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/hromadska-hvylya/ya-hochu-shchob-glyadach-vidchuv-te-shcho-perezhyvaye-sim-ya-u-yakoyi-htos-znyk-dar-ya-kolcova> (дата звернення 28.10.2021).
181. Яковленко К. «Рот Медузи»: перші спроби феміністичних виставок. *Korydor*. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-pershi-sproby-feministichnyh-vistavok.html#_ftn4 (дата звернення: 24.12.2020).
182. Яковленко К. «Тіло» Паризької комуни. *Korydor*. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/telo-parizhskoj-kommuny-part-one.html> (дата звернення: 19.05.2020).
183. Яковленко К. Коханці революцій: чи змінилося феміністичне і квір мистецтво після Євромайдану. *Гендер у деталях*. URL: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/gender-after-euromaidan/kohantsi-revoljutsiy-chi-zminilosya-feministichne-i-kvir-mistetstvo-pislya-evromaydanu-1341246.html> (дата звернення: 10.09.2020).
184. Яковленко К., Валерія Трубіна: «Мы расширили пространство, позволяя зрителю туда войти». *Korydor*. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/valeria-trubina-my-rasshiryali-prostranstvo-pozvoliaja-zritelju-tuda-vojti.html> (дата звернення: 24.12.2020).
185. Яковленко К. Місце емансипації, сексуальності та «дотику фемінізму» в українському мистецтві рухомого зображення 1990-х. *Your*

- Art.* URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/1990-nbsp-cinema/> (дата звернення: 10.09.2020).
186. Яців Р. Емаль у дивному зв'язку стоїть зі світлом... URL: <https://www.pressreader.com/ukraine/den-ukrainian/20190612/281651076613610> (дата звернення: 05.04.2022).
187. About Alice Austen. URL: <https://aliceausten.org/her-life> (date of access: 18.07.2019).
188. Album. URL: <https://etchingroom1.com/projects/album.html> (date of access: 18.11.2021).
189. Baetjer K. Élisabeth Louise Vigée Le Brun. *The Met.* URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/vgee/hd_vgee.htm (date of access: 02.08.2022).
190. Bart H. Reflexions. *Just One Look Just One Look: An Exhibition of Contemporary Book Arts Exploring the Theme of Women and Vision.* 2016. P. 12.
URL: <https://www.lib.washington.edu/specialcollections/collections/exhibits/ju-stonelook/> (date of access: 26.11.2021).
191. Battersby C. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics.* Bloomington: Indiana University Press, 1989, 192 p.
192. Baudrillard J. *Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena.* London : Verso, 1993. 174 p.
193. Bem S. L. *The Lenses of Gender: Transforming the Debate on Sexual Inequality.* New Haven : Yale University Press, 1993. 256 p.
194. Buhler Lynes B. Georgia O'Keeffe. URL: <https://www.britannica.com/biography/Georgia-OKeeffe> (date of access: 02.06.2019).
195. Chadwick W. *Women, Art, and Society.* London : Thames Hudson, 2020. 600 p.

196. Chauhan Y. Butades Of Sicyon. URL: <https://www.britannica.com/biography/Butades-of-Sicyon> (date of access: 15.08.2020).
197. Chicago J. Womanhouse catalog essay. URL: <http://ocmatours.net/wp-content/uploads/2016/11/Original-Exhibition-Essay-Womanhouse.pdf> (date of access: 08.06.2019).
198. Cohen E. S. The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History. *The Sixteenth Century Journal*. 2000. Vol. 31, no. 1. P. 47–75. URL: <https://doi.org/10.2307/2671289> (date of access: 27.04.2021).
199. Creed B. Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. *Screen*. 1986. Vol. 27, no. 1. P. 44–71. URL: <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.44> (date of access: 08.12.2021).
200. Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum? *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793> (date of access: 22.09.2021).
201. Ellet E. F. Women Artists in All Ages and Countries. London : R. Bentley, 1859. 377 p. URL: https://books.google.pt/books?id=m1A1AAAAMAAJ&pg=PA21&lpg=PA21&dq=anaxandra+artist&source=web&ots=g4umn8SkFc&sig=UznBFPhSdSziEWwboMJuISmGV0&redir_esc=y#v=snippet&q=%20Calypso&f=false (date of access: 10.05.2022).
202. Enger R. Anna Atkins, Electric blue: the first photographic book. *Obelisk Art History*. URL: <http://arthistoryproject.com/artists/anna-atkins/> (date of access: 18.07.2019).
203. Enger R. Elena Brockmann, Grabbing history painting by the horns. *Obelisk Art History*. URL: <http://arthistoryproject.com/artists/elena-brockmann/>. (date of access: 13.04.2020).
204. Ewa Partum. URL: <https://culture.pl/en/artist/ewa-partum> (date of access: 05.06.2019)

205. Fear, Sexuality And Death. URL: <http://magazynrtv.com/en/wydanie-7/kanal-sztuki/fear-sexuality-and-death/> (дата звернення: 12.01.2021).
206. Fourcassier S. Tackling the Menstruation Taboo. *Green European Journal*. URL: <https://www.greeneuropeanjournal.eu/tackling-the-menstruation-taboo/> (дата звернення: 10.09.2021).
207. Fuck your grandma. URL: <http://www.scherbynaanna.com/p/fuck-your-grandma.html> (дата звернення: 19.01.2021).
208. Gygax R. Mirror, mirror ... *Frieze*. URL: <https://frieze.com/article/mirror-mirror> (date of access: 05.06.2019).
209. Hatt M., Klonk C. *Art history: A critical introduction to its methods*. Manchester : Manchester University Press, 2006. 264 p.
210. Horne V., Tobin A. An Unfinished Revolution in Art Historiography, or how to Write a Feminist art History. *Feminist Review*. 2014. Vol. 1. P. 75–83.
211. Jeffares N. Dictionary of pastellists before. URL: <http://www.pastellists.com/Articles/GreuzeAG.pdf> (date of access: 13.04.2020).
212. Julia Beliaeva. URL: https://julia-believa.com/about/?fbclid=IwAR2VDz__100EpbKneJ0XhDQ6Pw53Jajrl--Mx_rBTDHghWxMqvMUeadv2kM (date of access: 18.12.2020).
213. Kilroy-Ewbank L. Sofonisba Anguissola. URL: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/pontormo/a/sofonisba-anguissola> (дата звернення: 20.02.2019).
214. Leuven L. V. A Brief History of Zines. URL: <https://blogs.lib.unc.edu/rbc/index.php/2017/10/25/a-brief-history-of-zines/> (date of access: 10.07.2019).
215. Linwood, Mary (1755-1845) URL: <https://trc-leiden.nl/trc-needles/people-and-functions/artists-designers-and-embroiderers/linwood-mary-1755-1845> (date of access: 22.11.2020).
216. Lutsyshyna D. Changes in the research methodology of contemporary Ukrainian art: representation of femininity. *Визуални изследвания. Издание на*

Факултет по изобразително изкуство при Вту «Св. св. Кирил и Методий».
2022. № 1. P. 35–42.

217. Mathews P. *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art*. Chicago : University of Chicago Press, 2000. 316 p.
218. Museum of dematerialized small porcelain figurines. URL: http://julia-believa.com/museum/?fbclid=IwAR2VDz__10OЕpbKneJ0XhDQ6Pw53Jajrl-Mx_rBTDHghWxMqVMUeadv2kM (дата звернення: 18.12.2021).
219. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? URL: https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf (date of access: 02.06.2019).
220. O'Donoghue F. Read, Catherine. URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Read,_Catherine_\(DNB00\)](https://en.wikisource.org/wiki/Read,_Catherine_(DNB00)) (date of access: 27.04.2021).
221. Röske T. Agnes Richter's jacket. *Epidemiology and Psychiatric Sciences*. 2014. Vol. 23, no. 3. P. 227–229. URL: <https://doi.org/10.1017/S2045796014000298> (date of access: 11.08.2022).
222. Røstvik C. M. Menstrual art: Why do people still see red? URL: <https://sciencenorway.no/art-gender-research-researchers-zone/menstrual-art-why-do-people-still-see-red/1835909> (дата звернення: 10.09.2021).
223. rupikaur_. URL: <https://www.instagram.com/p/0ovWwJHA6f/?hl=en> (date of access: 11.09.2021).
224. Sutherland Harris A., Nochlin L. *Women Artists, 1550-1950*. New York : Los Angeles County Museum of Art, Alfred A. Knopf, 1976. 368 p.
225. This baroness was a sexual libertine whose brilliant Dadaist poetry is being rediscovered URL: <https://timeline.com/baroness-elsa-dada-poetry-ceef0930cd47> 2017 (date of access: 02.06.2019).
226. Tracey Emin, “My Bed”. *Tate*. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-103662/tracey-emin-my-bed> (date of access: 22.09.2021).

227. Van de Walle J. Modern Classics: Cindy Sherman - Untitled Film Stills, 1977-1980. *Artlead*. URL: <https://artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/> (date of access: 08.06.2019).
228. Vandiver R. Off the Wall, into the Archive: Black Feminist Curatorial Practices of the 1970s. *Archives of American Art Journal*. 2016. Vol. 55, no. 2. P. 26-45. URL: <https://www.jstor.org/stable/26566605> (date of access: 10.05.2021).
229. Vilas-Boas E. A Forgotten History of Dutch Women Artists, Remembered. URL: <https://hyperallergic.com/501393/margareta-haverman-dutch-women-artists/> (date of access: 27.04.2021).
230. Wright F. The History and Characteristics of Zines. *The book of zines*. URL: <http://www.zinebook.com/resource/wright1.html> (date of access: 10.07.2019).
231. Zlobina T. Masquerading as Womanlines. Female Subjectivity in Ukrainian Contemporary Art. *New Imaginaries: Youthful Reinvention of Ukraine's Cultural Paradigm* / ed. by M. J. Rubchak. New York, 2015. P. 141–169. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qcxmb> (date of access: 17.03.2021).

ДОДАТОК А

Перелік ілюстрацій

1.1.2.1.1. Гуда з Вестфалії. Автопортрет з гоміліарію Св. Варфоломія, бл. 1250-1300 р. Бібліотека Франкфуртського університету. (URL: <https://www2.oberlin.edu/images/Art315/11429.JPG>)

1.1.2.1.2. А. Джентилескі. «Юдіт, що вбиває Олоферна». 1612-1613 р. Олія, полотно. 158.8 х 125.5 см. Галерея Уффіці. (URL: <https://www.visituffizi.org/artworks/judith-and-holofernes-by-artemisia-gentileschi/>)

1.1.2.1.3. Е. Льюїс. «Смерть Клеопатри». 1876 р. Мармур. 160 х 79.4 х 116.8 см. Смітсонівський музей американського мистецтва. (URL: <https://americanart.si.edu/artwork/death-cleopatra-33878>)

1.1.2.1.4. А. Ріхтер. Вишита куртка. 1895 р. Текстиль. Колекція Prinzhorn. (URL: <https://angelusnews.com/voices/what-agnes-jacket-tells-us-about-suffering/>)

1.1.2.1.5. Е. фон Фрейтаг-Лорінгховен, М. Лівінгстон Шемберг. «Бог». 1917 р. Металева труба, дерево. Вис. 31.4 см. Музей мистецтв Філадельфії. (URL: <https://philamuseum.org/collection/object/51106>)

1.1.2.1.6. П. Модерзон-Беккер. Автопортрет на 6-у річницю шлюбу. 1906 р. Олія, дерево. 55.2 х 24.8 см. Музей П. Модерзон-Беккер, Бремен. (URL: <https://artsandculture.google.com/asset/vwGzxtfrdiuFDA>)

1.1.2.1.7. А. Джентилескі. «Сусанна і старці». бл. 1610 р. Олія, полотно. 1,7 м х 1,21 м. Палац Вайсенштайн. (URL: <https://www.wga.hu/art/g/gentiles/artemisi/susanna.jpg>)

1.1.2.1.8. К. Колльвіц. «Голод». Дереворит. 41.5 х 31.2 см. 1922 р. Дереворит. (URL: <https://www.germanexpressionismleicester.org/leicesters-collection/artists-and-artworks/kaethe-kollwitz/hunger/>)

1.1.2.1.9. Л. Невельсон. «Чорна стіна». 1959 р. Дерево. 264,2 х 216,5 х 64,8 см. Колекція Тейт. (URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nevelson-black-wall-t00514>)

1.1.2.2.1. Манон. Фотографія із серії «La dame au crâne rasé». 1977-1978 р. ProLitteris, м. Цюрих. (URL: <http://www.dreamideamachine.com/?p=75688>)

1.1.2.2.2. Б. Юргенсен. «Muskelschuh». 1976 р. Олівці, папір ручної роботи. 31 х 44 см. Фото: Estate Birgit Jürgensen. (URL: <https://birgitjuergensen.com/werke/zeichnungen/z476>)

1.1.2.2.3. Е. Партум. Change. «My Problem Is a Problem of a Woman». 1979 р. Скріншот з відео. (URL: <https://artmuseum.pl/en/performans/archiwum/2516/126965>)

1.1.2.2.4. Е. Партум. «Self-Identification». 1980 р. Скріншот з відео. (URL: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/partum-ewa-self-identification?age18=true>)

1.1.2.2.5. Валі Експорт. «Aktionshose Genitalpanik». 1969 р. Фото, присвячене однойменному перформансу. 69.5 х 49.5 см. (URL: <https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/33/works/artworks-9363-valie-export-aktionshose-genitalpanik-1969/>)

1.1.2.2.6. Дж. Чикаго. «The Dinner Party». 1974-1979 р. Інсталяція (кераміка, текстиль). 1463 х 1463 см. Бруклінський музей. Фото: Д. Вудман. (URL: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/)

1.1.2.2.7. Обкладинка каталогу «Womanhouse». 1972 р. Дизайн. Ш. де Бреттвіль. Фото: Through the Flower Archives, the Penn State University Archives. (URL: <https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/>)

1.1.2.2.8. С. Шерман. «Untitled Film Still #35». 1979 р. Фотографія. 24 х 16.7 см. (URL: <https://www.moma.org/collection/works/56722>)

1.1.2.2.9. Б. Крюгер. «Your gaze hits the side of my face». 1981 р. Фотографія на картоні. 47.9 х 39.1 х 4.4 см. Національна галерея мистецтв, м. Вашингтон. (URL: <https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-the-side-of-my-face>)

1.1.2.2.10. Jigsaw zine. Вип. 4, літо 1991 р. Друк на папері. (URL: <https://www.morop.org/about-morop/the-morop-blog/posts/2020/august/popplus-punk-love-rock-revolution-girl-style-now-a-closer-look-at-riot-grrrl-zines/>)

1.1.2.2.11. The Guerrilla Girls. «Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?» 1989 р. Трафаретний друк. 36,1 x 79,1 см. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>)

1.1.2.2.12. Т. Емін. «Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995». 1995 р. Інсталяція (тент, текстильний колаж, шиття; знищена внаслідок пожежі у 2004 р.) 122 x 245 x 215 см. (URL: <https://www.widewalls.ch/magazine/tracey-emin-everyone-i-have-ever-slept-with>)

1.1.2.2.13. Т. Емін. «My Bed». 1998 р. Інсталяція (ліжка, білизна, різноманітні предмети). Колекція Тейт. 79 x 211 x 234 см. (URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662>)

1.1.3.1.1. С. Делоне (Терк). Дизайн книги Б. Сандрара «Проза про трансибірський експрес і маленьку Жанну Французьку». 1913 р. 196.9 x 35.6 см. Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк. (URL: <https://blog.artsper.com/en/get-inspired/10-ordinary-books-contemporary-art/>)

1.1.3.1.2. С. Делоне (Терк). Дизайн книги Б. Сандрара «Проза про трансибірський експрес і маленьку Жанну Французьку». 1913 р. Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк.

1.1.3.1.3. С. Налепинська-Бойчук. «Пацифікація». Дереворит. 1930 р. Національний художній музей України. (URL: <https://new.pinchukartcentre.org/stone-hits-stone-ua>)

1.1.3.1.4. А. Горська. Ескіз частини вітража «Шевченко. Мати». 1964 р. Картон, гуаш (вітраж знищений за вказівкою міськкому КПУ з ідеології). 31 x 19 см. Зібрання О. Василенка. (URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gorska/catalog/monumental-ni-tvori-ta-eskizi-do-nih_gorska/picture/eskiz-chastini-vitrazha-shevchenko-mati_3)

1.1.3.1.5. А. Горська, у співавторстві з В. Зарецьким, В. Смирновим, за участі Б. Плаксія і А. Лимарева. Ескіз мозаїчного панно «Прапор перемоги». 1968 р. Картон, аплікація. 78 x 160 см. Приватне зібрання. (URL: <http://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gorska/catalog/monumental-ni-tvori-ta-eskizi-do>

nih_gorska/picture/eskiz-mozayichnogo-panno-prapor-peremogi-dlya-muzeyu-moloda-gvardiya_1)

1.1.3.1.6. Г. Севрук. «Місто на семи пагорбах». 1985—1987 роки. Керамічне панно. 2,8 х 6 м. Готель «Турист», м. Київ. (URL: <https://bigkyiv.com.ua/u-sofiyikyuyivskij-vidkryly-vidrestavrovane-panno-misto-na-semy-gorbah/>)

1.1.3.1.7. З. Лерман. «Дует». 1960-ті роки. Полотно, олія. 130 × 100 см. Приватне зібрання. (URL: http://www.archive-uu.com/ua/profiles/lerman-zoya/catalog/malyarstvo_lerman/picture/duet_0L)

1.1.3.1.8. М. Примаченко. «Дикий чаплун». 1977 р. Папір, гуаш. Національний музей українського народного декоративного мистецтва, м. Київ. (URL: <https://www.mundm.kiev.ua/COLLECTN/PRIMA.HTM>)

1.1.3.1.9. А. Рибачук та В. Мельниченко. «Стіна пам'яті». Відновлений фрагмент горельєфу. 1968–1981 р. м. Київ. Фото з архіву Д. Луцишиної.

1.1.3.2.1. М. Скугарєва. Портрет художника Анатолія Степаненка. 1987 р. Гобелен. м. Київ. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/marina-skugaryeva-1987-portret-anatolya-st>)

1.1.3.2.2. В. Трубіна. «Небесний хор, або з пісні слів не викинеш». 1989 р. Полотно, олія, емаль. 199 х 147 см. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/valeriya-trubina-1989-r-nebesnij-hor-abo-z>)

1.1.3.2.3. В. Трубіна. «Цар-риба». 1989 р. Полотно, олія, темпера. 300 х 200 см. Національний художній музей України, м. Київ. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/valeriya-trubina-1989-tsar-riba-polotno-oli>)

1.1.3.2.4. В. Трубіна. «Котик поранений іде, вушко песика гризе». 1989 р. Полотно, олія. 200 х 300 см. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/trubina-1989-r-kotik-poranenij-jde-polotn>)

1.1.3.2.5. Н. Радовінська, В. Пархоменко. «Ширма». Інсталяція. 1992 р. Архів О. Соловійова. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/telo-parizhskoj-kommu-chast-perva>)

1.1.3.2.6. В. Пархоменко. «Один день з життя Фанні Каплан». 1995 р. Інсталяція. Архів В. Пархоменко. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/telo-parizhskoj-kommuny-chast-perva>)

1.1.3.2.7. Афіша виставки «Рот Медузи». 1995 р. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/rot-meduzi-pershi-sprobi-feministich>)

1.1.3.2.8. О. Гнилицький, М. Мамсіков, Н. Філоненко. «Криві дзеркала – живі картини». 1993 р. Кадр з відео. (URL: <http://www.mediaartarchive.org.ua/media-art/krivi-dzerkala-zhivi-kartini/>)

1.1.3.2.9. В. Пархоменко. «Як я себе ненавиджу, або Ігри, в які грають люди». 1996 р. Кадр з відео. (URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/telo-parizhskoj-kommuny-part-one.html#14>)

2.2.1.1. Група Р. Е. П. «Лірник». 2006 р. Кадр відеодокументації перформансу. м. Київ. (URL: https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/vichnij-revolyutsioner-grupa-r-e-p.html)

2.2.1.2. Ж. Кадирова. Фрагмент експозиції «Second Hand. Київська кінокопіювальна фабрика». 2017 р. Кахельна плитка, фотографії, відео. м. Київ. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/zhanna-kadirova-second-hand-kiyivska-kinokopiyu>)

2.2.1.3. А. Кахідзе. «Очі у мого чоловіка, як у Жанни Самарі». 2003 р. Фото з архіву А. Кахідзе.

2.2.1.4. О. Брюховецька. «Тіло №». 2010. Графічний артбук. Папір, туш, гуаш, фото. (URL: https://ua.boell.org/sites/default/files/ukr_tilo_katalog.pdf)

2.2.1.5. Л. Хоменко. «Святковий стіл». 2013 р. Документація перформансу. Фото: В. Хоменко. (URL: <https://supportyourart.com/stories/nakrytyj-stil-shho-proponuyut-ukrayinski-hudozhnyky/>)

2.2.1.6. Л. Малікова. «Babushka». 2010 р. Текстильна скульптура. 2500x2000 см. ІЗОЛЯЦІЯ, м. Київ. (URL: https://izolyatsia.org.ua/collection/artwork/Malikova_1)

2.2.1.7. М. Прошковська, С. Моргунов. «Feminine». 2019 р. Фотографія. м. Київ. (URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-proshkovska/feminine/>)

2.2.1.8. М. Скугарєва. «12 липня». 2014 р. Полотно, акрил. 100 х 70 см. м. Київ. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/marina-skugaryeva-2014-12-lipnya-polотно-akr>)

2.2.1.9. У. Биченкова. «ПостСоветское шампанское». 2016 р. Інсталяція. Фото: Є. Нікіфоров. (URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1014228835324105&set=a.1014228305324158>)

2.2.1.10. ЙОД. Проєкт «Вид на Крим». 2014 р. Галерея Карась, м. Київ. (URL: <https://www.facebook.com/585307051530921/photos/a.686600304734928/686600584734900/>)

2.2.1.11. Фрагмент експозиції «Прядка, шабля і олень». 2018 р. Фото: М. Рідний. (URL: <https://prostory.net.ua/en/11-publikatsii/praktyka/445-veshchyyukhodiatsosvooykhmest>)

2.2.1.12. А. Щербина. «Психіатрична лікарня». 2017 р. Акварель. Фото з архіву Д. Луцишиної.

2.2.1.13. Н. Стешенко. «Реконструкція». 2019 р. Полотно, олія. 65 х 100 см.(URL: <https://www.behance.net/gallery/69849397/Space-for-sense>)

2.2.1.14. Н. Стешенко. «Медитація і колектори». 2021 р. Полотно, олія. 60х115 см. Фото з архіву Д. Луцишиної.

2.2.1.15. Н. Стешенко. «Бійка». 2020 р. Полотно, олія. 75х110см. Фото з архіву Д. Луцишиної.

2.2.1.16. Н. Стешенко. «Сезон відкрито». 2020 р. Полотно, олія. 100 х 65 см. (URL: <https://www.behance.net/gallery/69849397/Space-for-sense>)

2.2.1.17. Н. Стешенко. «Квітень». 2020 р. Полотно, олія. 70 х 50 см. (URL: <https://www.behance.net/gallery/69849397/Space-for-sense>)

2.2.1.18. Н. Стешенко. «Body positive». 2019 р. Полотно, олія. 65x65 см. (URL: <https://www.behance.net/gallery/69849397/Space-for-sense>)

2.2.1.19. Н. Стешенко. «Дівоча агресія». Полотно, олія. 100x75 см. 2021 р. Фото з архіву Д. Луцишиної.

2.2.1.20. Н. Стешенко. «Місто засинає, мафія прокидається». 2020 р. Полотно, олія. 65 x 100 см. (URL: <https://www.behance.net/gallery/100316193/Space-for-sence-2>)

2.2.1.21. О. Протасова. «Почалося». 2019 р. Пластилінова ілюстрація. (URL: <https://www.behance.net/gallery/84990129/12-Periods-AR-Exhibition>)

2.2.1.22. Дж. Чикаго. «Red Flag». 1971 р. Фотолітографія. 50,8 x 61 см. (URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chicago-red-flag-artist-proof-4-p15227>)

2.2.1.23. Р. Каур. 2015 р. Фотографія. (URL: <https://www.instagram.com/p/0ovWwJHA6f/>)

2.2.2.1. М. Скугарєва. З серії «Сузір'я Міхаеліса, або Добрі домогосподарки». 2009 р. Рисунок ручкою на роздрукованому скріншоті. 30 x 20 см. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/marina-skugaryeva-2009-iz-seriyi-dobri-domo>)

2.2.2.2. В. Ралко. Сторінка з «Київського щоденника». 2019 р. Мішана техніка. (URL: http://lvivgallery.org.ua/sites/default/files/ralko_broshurastorinky_optimized.pdf)

2.2.2.3. А. Кахідзе. Рисунок з серії «Історія Полуниці Андріївни, або Жданівка». Мішана техніка. 2015 р. (URL: <https://birdinflight.com/nathnennyua-2/20220815-istoriyi-pro-vijnu-alevtini-kahidze.html>)

2.2.2.4. А. Щербина. «Диспозиція владного погляду на прикладі пейзажу військового часу». 2020 р. Рисунок вугіллям на стіні в PinchukArtCentre. 295 x 1380 см. (URL: http://www.scherbynaanna.com/p/blog-page_24.html)

2.2.2.5. Etching Room 1 (К. Ярош, А. Ходькова). Без назви. 2018 р. Офорт. 135 x 190 см. URL: <https://nt-art.net/project/etching-room-1-krystyna-iarosh-anna-khod-kova-bez-na/>)

2.2.2.6. Etching Room 1 (К. Ярош, А. Ходькова). Фрагмент експозиції «Альбом». 2018–2019 р. Офорт, інсталяція. (URL: <https://etchingroom1.com/projects/album.html>)

2.2.2.7. EtchingRoom 1. «Сьогодні ввечері залишусь вдома». 2019 р. Офорт, фломастери. 72 x 50 см. (URL: <https://etchingroom1.com/projects/tonight.html>)

2.2.2.8. EtchingRoom 1. Із серії «Скоро буду». 2020 р. Офорт. 50 x 70 см. Мозаїка з кафелю. 156 x 230 см. (URL: <https://etchingroom1.com/projects/soon.html>)

2.2.2.9. EtchingRoom 1. «Shops». 2019-2020 р. Офорт. 23 x 16 см. (URL: <https://etchingroom1.com/works/shops.html>)

2.2.2.10. А. Щербина. «Лісові забави». 2017. Рисунок. (URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/resursy/20180709-femen-ero-diary.html>)

2.2.3.1. М. Куліковська. «Homo Bulla - a human like a soap bubble». 2012. Скульптура з мила в людський зріст. Ізоляція (м. Донецьк) (URL: <https://mariakulikovska.net/en/homo-bulla>)

2.2.3.2. М. Куліковська. «Happy birthday». 2015 р. Документація перформансу. Фото з ретроспективи художниці «Від акції до перформативної скульптури» в Щербенко Арт Центрі, 2020 р.

2.2.3.3. Ю. Беляєва. «Social meditation». 2016 р. Кераміка, неонове освітлення. (URL: <https://julia-believa.com/meditation/>)

2.2.3.4. Ю. Беляєва. «Museum of dematerialized small porcelain figurines». 2017 р. Віртуальна колекція. (URL: Кадр з відео. <https://www.seditionart.com/julia-believa-1/the-museum-of-dematerialized-small-porcelain-figurines>)

2.2.3.5. Ю. Беляєва. «Ніжки, як тростиночки». 2021 р. Скульптура. (URL: <https://artslooker.com/gurglings-of-the-past-3-exhibitions-at-pinchukartcentre/>)

2.2.3.6. EtchingRoom 1. «Бетон». 2019-2020 р. (URL: <https://etchingroom1.com/works/s.html>)

2.2.3.7. Н. Стещенко. «Кіоск з банерами». 2021 р. Кераміка. 15 x 9, 5 x 9,5 см. Фото з архіву Д. Луцишиної.

2.2.3.8. П. Вербицька. «Дівчина з кров'ю з носа». 2019 р. Скульптура (піна, силікон, смола, картон, штучне волосся). 44 х 21 х 18 см. (URL: https://artstorepro.com/artworks/all_artworks/filter/author-is-verbitskaya_polina/for_sale-is-9585f2bffd4df3de0a684439764c81b6/apply/)

2.2.3.9. П. Вербицька. «Велика голова». 2019 р. Скульптура (піна, силікон, смола, картон, штучне волосся). 70 х 63 х 60 см. (URL: https://artstorepro.com/artworks/all_artworks/filter/author-is-verbitskaya_polina/for_sale-is-9585f2bffd4df3de0a684439764c81b6/apply/)

2.2.3.10. П. Вербицька. Без назви. 2021 р. 3 серії «Рефлексії». Дерево, олійні фарби, акрил, силікон, штучне волосся. 19 х 19 см. (URL: https://artstorepro.com/artworks/all_artworks/filter/author-is-verbitskaya_polina/for_sale-is-9585f2bffd4df3de0a684439764c81b6/apply/)

2.2.3.11. А. Копиця. «Plug it». 2018 р. Силікон, шкіра, метал. (URL: <https://transitorywhite.com/articles/there-is-sex-after-soviet-union-german>)

2.2.4.1. А. Копиця. «The wedding dress». 2015 р. Цифровий друк на текстилі. (URL: <https://transitorywhite.com/articles/there-is-sex-after-soviet-union-german>)

2.2.4.2. А. Копиця. «Mistress in Switzerland». Серія «Service». 2017 р. Вишите простирадло. 240 х 200 см. <https://alinakopytsa.com/ux-portfolio/service/>

2.2.4.3. А. Копиця. «Мій алфавіт». 2018 р. Текстиль, вишивка, аплікація. Фото: Your Art. (URL: https://alinakopytsa.com/ux-portfolio/my_alphaet/)

2.2.4.4. А. Копиця. «Зелений офіс». 2014 р. Текстиль, вишивка. 83 × 157 см. (URL: <https://www.artsy.net/artwork/alina-kopytsa-green-office>)

2.2.4.5. А. Копиця. «Fuck your grandma». 2017 р. Текстиль, вишивка. (URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/20190212-20190212-anna-scherbyna.html>)

2.2.5.1. Клуб ілюстраторів Pictoric. Обкладинка каталогу проекту «Діячі України». Київ: Артбук, 2015. (URL: https://issuu.com/pictoric.ua/docs/_____issuu)

2.2.5.2. К. Лесів, Р. Рубан, М. Букша, О. Гайдаш. «Семенко100». Комплект артбуків. 2017 р. (URL: <https://archive.chytomo.com/book-art/futurizm-u-korobci-poeziya-mixajlya-semenka-i-sotnya-artbukiv>)

2.2.5.3. Р. Рубан. «Холодна гора. Список справ». 2017-2018 р. (URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1541958485889144&set=pcb.160962567847153>)

2.2.5.4. Грася Олійко. «Історія, яку розповіла Жука». Львів: Видавництво Старого Лева, 2020. (URL: <https://starylev.com.ua/istoriya-yaku-rozprovila-zhuka>)

2.2.5.5. Студія Сері/граф. Ілюстрація до книги «Реактори не вибухають. Коротка історія чорнобильської катастрофи». Київ: Портал, 2020. (URL: <https://portalbooks.com.ua/product/k-mhaltisyna-s-dvornitskii-reactory/>)

2.3.1.1. Ю. Беляєва. «The Last Human Men». 2015 р. Неоновий портрет. (URL: <https://artukraine.com.ua/a/the-last-yulii-belyaevoy-v-bereznitsky-aesthetics--konec-istorii-otmenyaetsya/#.ZAtdNnbP1PY>)

3.3.1.2. Ю. Беляєва. «The Last Human Mother and Baby». 2015 р. Віртуальна реальність, анімація, цифровий друк. (URL: <https://julia-believa.com/lasthuman/>)

3.3.2.1. EtchingRoom 1. «Сьогодні ввечері залишусь вдома». 2019 р. Бетон, кахельна мозаїка. (URL: <https://etchingroom1.com/projects/tonight.html>)

3.3.2.2. А. Копиця. «Стілець». 2020. Силікон. Фото: Є. Нікіфоров. (URL: <https://supportyourart.com/conversations/alina-kopitsa/>)

3.3.2.3. А. Копиця. Інтер'єр. 2018 р. Текстиль. (URL: <https://new.pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/aspaceofonesown>)

3.3.3.1. AntiGonna. «Безкінечна історія хвороби. Київські порно-жахи, частина перша. СБІЙКА». 2020 р. Інсталяція, відео. (URL: <https://new.pinchukartcentre.org/pac-prize-2020-shorlist>)

3.3.4.1. Фото учасниць перформансу «Квіти демократії» М. Куліковської. 2015 р. (URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/works/marija-kulikovska/foto-z-performansu-kviti-demokratii/?from=collection>)

3.3.4.2. А. Мамай. «Прірва». 2018 р. Рисунки і записи на папері. (URL: <https://singularart.net.ua/ru/exhibitions-ru/prirva/>)

3.3.5.1. Дана Кавеліна. Документація акції 8 березня 2018 р. (URL: https://genderindetail.org.ua/season-topic/gender-after-euromaidan/kohantsi-revoluytsiy-chi-zminilosya-feministichne-i-kvir-mistetstvo-pislya-evromaydanu-1341246.html?fbclid=IwAR3B20KbeQAisw_HolOIjZ9WUIzm7HMupdJgyrGsUHTZZbA5SgqJR7Y1pco)

3.3.5.2. Дана Кавеліна. «Плакат №2». 2018. Розпис на текстилі. Фото: М. Полтораченко. (URL: https://zmina.info/news/universitet_dragomanova_ne_pojiasniv_demontazh_khudozhnoji_vistavki_ta_usunuv_kuratoru_artprostori/)

3.3.5.3. Дана Кавеліна. «Зв'язки. Вихід на сліпу пляму». 2019 р. Рисунок. (URL: <https://www.facebook.com/kmytivmuseum/photos/pb.100041528514805.-2207520000./1097637450431722/?type=3>)

3.3.6.1. К. Лесів. «Lullaby 1». 2017 р. Артбук. (URL: <https://www.katyalesiv.com/lullaby1>)

3.3.6.2. К. Лесів. «Lullaby for Olvia 1». 2018 р. Артбук. (URL: <https://www.katyalesiv.com/lullabyforolvia1>)

3.3.6.3. К. Лесів. «Fuck beauty 1». 2018 р. Артбук. (URL: <https://www.katyalesiv.com/lullaby-fuck-beauty-1>)

3.3.6.4. К. Лесів. «I love you». 2019 р. Артбук. (URL: <https://www.katyalesiv.com/i-love-you>)

3.3.7.1. Л. Іванова. «Людина, що сіла снідати та помітила горизонт». 2018 р. Ленд-арт. (URL: <https://artukraine.com.ua/a/festival-lend-artu-v-mogrici--pro-shcho-ta-navishcho/#.ZAtjrnbp1PY>)

3.3.7.2. К. Бучацька. «Помилкове припущення Л. Гальвані». 2017 р. Левкас, маркери, олія, олівець. 30,5 х 35 см. The Naked Room. (URL: <https://www.thenakedroom.com/en/artwork/false-assumption-l-galvani>)

3.3.7.3. К. Бучацька. «Колір року». 2020 р. Скульптура (пластик, резина). 54 см. The Naked Room. (URL: <https://www.thenakedroom.com/en/artwork/colour-year-2020>)

3.3.8.1. О. Екстер. «Венеція». 1924 р. Олія, полотно. 268 х 639 см. Третьяковська галерея, Москва. (URL: <https://www.wikiart.org/uk/oleksandra-ekster/venetsiya-1924>)

3.3.8.2. Т. Яблонська. «Хліб». 1949 р. Олія, полотно. 201 х 370 см. Третьяковська галерея, Москва. (URL: https://www.wikiart.org/uk/yablonska-tetyana-nilivna/all-works#!#filterName:Style_socialist-realism,resultType:masonry)

3.3.8.3. Ж. Кадирова. «Пам'ятник пам'ятнику». 2009 р. Бетон, кахельна плитка. 70 х 200 х 60 см. м. Шаргород. (URL: <https://www.kadyrova.com/monument-to-a-new-monument-en?lightbox=i0130o>)

3.3.8.4. Ж. Кадирова. Інсталяція «Market» на Венеційській бієнале. 2019 р. Бетон, кахельна плитка. (URL: <https://www.kadyrova.com/market-en-2017?lightbox=dataItem-k1n5jqfq>)

ІЛЮСТРАЦІЇ



1.1.2.1.1. Гуда з Вестфалії. Автопортрет з гоміліарію Св. Варфоломія, бл.1250-1300 р. Бібліотека Франкфуртського університету. (URL: <https://www2.oberlin.edu/images/Art315/11429.JPG>)



1.1.2.1.2. А. Джентилескі. «Юдіт, що вбиває Олоферна». 1612-1613 р. Олія, полотно. 158.8 x 125.5 см. Галерея Уффіці. (URL: <https://www.visituffizi.org/artworks/judith-and-holofernes-by-artemisia-gentileschi/>)



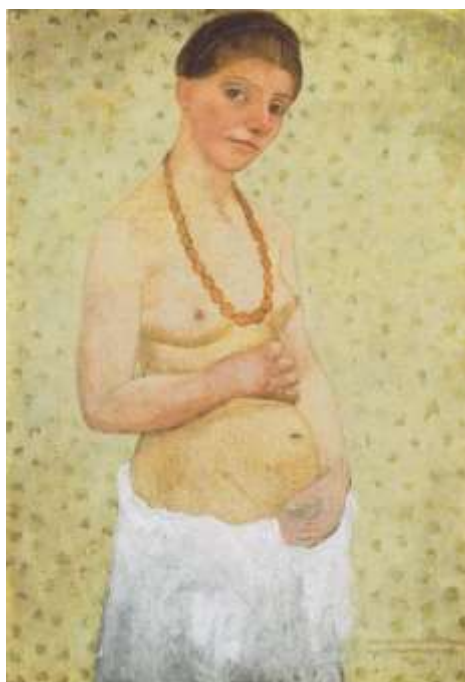
1.1.2.1.3. Е. Льюїс. «Смерть Клеопатри». 1876 р. Мармур. 160 х 79.4 х 116.8 см. Смітсонівський музей американського мистецтва. (URL: <https://americanart.si.edu/artwork/death-cleopatra-33878>)



1.1.2.1.4. А. Ріхтер. Вишита куртка. 1895 р. Текстиль. Колекція Prinzhorn. (URL: <https://angelusnews.com/voices/what-agnes-jacket-tells-us-about-suffering/>)



1.1.2.1.5. Е. фон Фрейтаг-Лорінгховен, М. Лівінгстон Шемберг. «Бог». 1917 р. Металева труба, дерево. Вис. 31.4 см. Музей мистецтв Філадельфії. (URL: <https://philamuseum.org/collection/object/51106>)



1.1.2.1.6. П. Модерзон-Беккер. Автопортрет на 6-у річницю шлюбу. 1906 р. Олія, дерево. 55.2 x 24.8 см. Музей П. Модерзон-Беккер, Бремен. (URL: <https://artsandculture.google.com/asset/vwGzxtfrdiuFDA>)



1.1.2.1.7. А. Джентилескі. «Сусанна і старці». бл. 1610 р. Олія, полотно. 1,7 м х 1,21 м. Палац Вайсенштайн. (URL: <https://www.wga.hu/art/g/gentiles/artemisi/susanna.jpg>)



1.1.2.1.8. К. Колльвіц. «Голод». Дереворит. 41.5 х 31.2 см. 1922 р. Дереворит. (URL: <https://www.germanexpressionismleicester.org/leicesters-collection/artists-and-artworks/kaethe-kollwitz/hunger/>)



1.1.2.1.9. Л. Невельсон. «Чорна стіна». 1959 р. Дерево. 264,2 x 216,5 x 64,8 см. Колекція Тейт. (URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nevelson-black-wall-t00514>)



1.1.2.2.1. Манон. Фотографія із серії «La dame au crâne rasé». 1977-1978 р. ProLitteris, м. Цюрих. (URL: <http://www.dreamideamachine.com/?p=75688>)



1.1.2.2.2. Б. Юргенсен. «Muskelschuh». 1976 р. Олівці, папір ручної роботи.
31 x 44 см. Фото: Estate Birgit Jürgensen. (URL:
<https://birgitjuergensen.com/werke/zeichnungen/z476>)



1.1.2.2.3. Е. Партум. Change. «My Problem Is a Problem of a Woman». 1979 р.
Скріншот з відео. (URL:
<https://artmuseum.pl/en/performans/archiwum/2516/126965>)



1.1.2.2.4. Е. Партум. «Self-Identification». 1980 р. Скріншот з відео. (URL: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/partum-ewa-self-identification?age18=true>)



1.1.2.2.5. Валі Експорт. «Aktionshose Genitalpanik». 1969 р. Фото, присвячене однойменному перформансу. 69.5 x 49.5 см. (URL: <https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/33/works/artworks-9363-valie-export-aktionshose-genitalpanik-1969/>)



1.1.2.2.6. Дж. Чикаго. «The Dinner Party». 1974-1979 р. Інсталяція (кераміка, текстиль). 1463 x 1463 см. Бруклінський музей. Фото: Д. Вудман. (URL: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/)



1.1.2.2.7. Обкладинка каталогу «Womanhouse». 1972 р. Дизайн. Ш. де Бреттвіль. Фото: Through the Flower Archives, the Penn State University Archives. (URL: <https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/>)



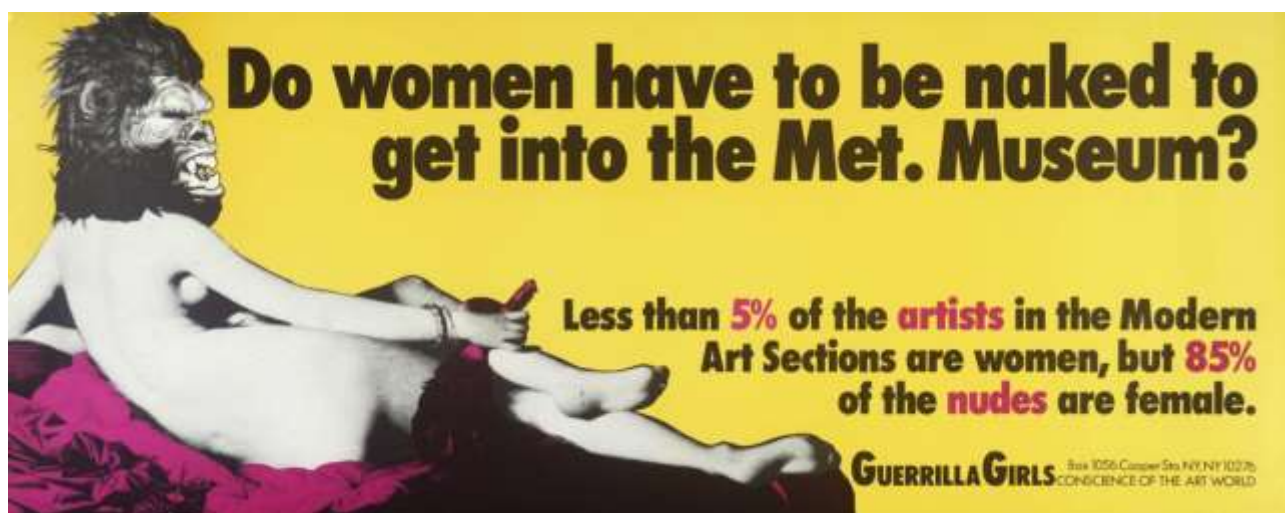
1.1.2.2.8. С. Шерман. «Untitled Film Still #35». 1979 р. Фотографія. 24 x 16.7 см. (URL: <https://www.moma.org/collection/works/56722>)



1.1.2.2.9. Б. Крюгер. «Your gaze hits the side of my face». 1981 р. Фотографія на картоні. 47.9 x 39.1 x 4.4 см. Національна галерея мистецтв, м. Вашингтон. (URL: <https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-the-side-of-my-face>)



1.1.2.2.10. Jigsaw zine. Вип. 4, літо 1991 р. Друк на папері. (URL: <https://www.mopop.org/about-mopop/the-mopop-blog/posts/2020/august/popplus-punk-love-rock-revolution-girl-style-now-a-closer-look-at-riot-grrrl-zines/>)



1.1.2.2.11. The Guerrilla Girls. «Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?» 1989 р. Трафаретний друк. 36,1 x 79,1см. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>)



1.1.2.2.12. Т. Емін. «Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995». 1995 р. Інсталяція (тент, текстильний колаж, шиття; знищена внаслідок пожежі у 2004 р.) 122 x 245 x 215 см. (URL: <https://www.widewalls.ch/magazine/tracey-emin-everyone-i-have-ever-slept-with>)



1.1.2.2.13. Т. Емін. «My Bed». 1998 р. Інсталяція (ліжко, білизна, різноманітні предмети). Колекція Тейт. 79 x 211 x 234 см. (URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-103662>)



1.1.3.1.1. С. Делоне (Терк). Ковдра для сына. 1911 р. Текстиль. 111 x 82 см.
Музей сучасного мистецтва, Париж. (URL:
https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/171792/1/TFM_Horas%20Gonzalez_Andrea.pdf)



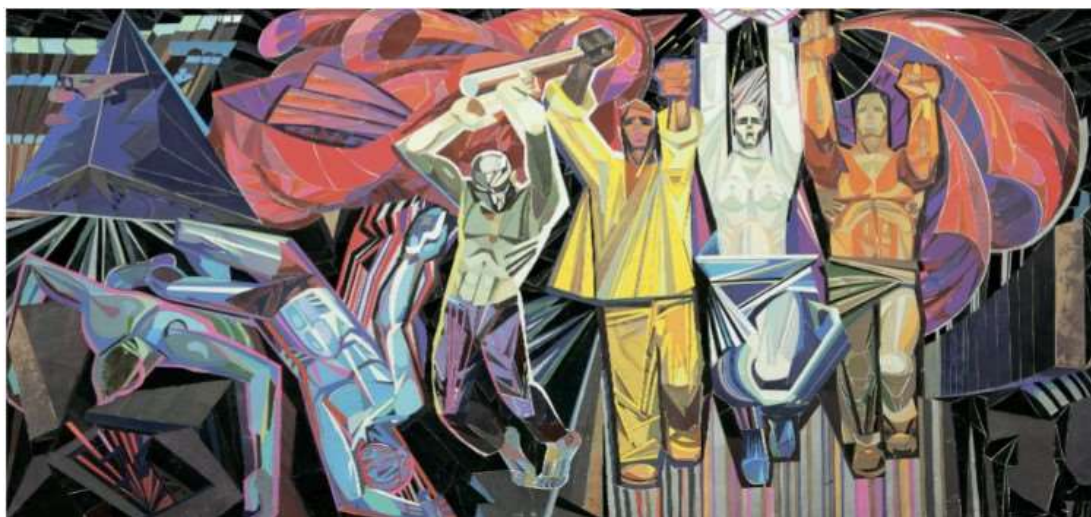
1.1.3.1.2. С. Делоне (Терк). Дизайн книги Б. Сандрара «Проза про транссибірський експрес і маленьку Жанну Французьку». 1913 р. 196.9 x 35.6 см. Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк. (URL:
<https://blog.artsper.com/en/get-inspired/10-ordinary-books-contemporary-art/>)



1.1.3.1.3. С. Налепинська-Бойчук. «Пацифікація». Дереворит. 1930 р. Національний художній музей України. (URL: <https://new.pinchukartcentre.org/stone-hits-stone-ua>)



1.1.3.1.4. А. Горська. Ескіз частини вітража «Шевченко. Мати». 1964 р. Картон, гуаш (вітраж знищений за вказівкою міськкому КПУ з ідеології). 31 x 19 см. Зібрання О. Василенка. (URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gorska/catalog/monumental-ni-tvori-ta-eskizi-do-nih_gorska/picture/eskiz-chastini-vitrazha-shevchenko-mati_3)



1.1.3.1.5. А. Горська, у співавторстві з В. Зарецьким, В. Смирновим, за участі Б. Плаксія і А. Лимарева. Ескіз мозаїчного панно «Прапор перемоги». 1968 р. Картон, аплікація. 78 x 160 см. Приватне зібрання. (URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gors-ka/catalog/monumental-ni-tvori-ta-eskizi-donih_gorska/picture/eskiz-mozayichnogo-panno-prapor-peremogi-dlya-muzeyu-moloda-gvardiya_1)



1.1.3.1.6. Г. Севрук. «Місто на семи пагорбах». 1985—1987 роки. Керамічне панно. 2,8 x 6 м. Готель «Турист», м. Київ. (URL: <https://bigkyiv.com.ua/u-sofiyi-kyuivskij-vidkryly-vidrestavrovane-panno-misto-na-semy-gorbah/>)



1.1.3.1.7. 3. Лерман. «Дует». 1960-ті роки. Полотно, олія. 130 × 100 см. Приватне зібрання. (URL: http://www.archive-uu.com/ua/profiles/lerman-zoya/catalog/malyarstvo_lerman/picture/duet_0L)



1.1.3.1.8. М. Примаченко. «Дикий чаплун». 1977 р. Папір, гуаш. Національний музей українського народного декоративного мистецтва, м. Київ. (URL: <https://www.mundm.kiev.ua/COLLECTN/PRIMA.HTM>)



1.1.3.1.9. А. Рибачук та В. Мельниченко. «Стіна пам'яті». Відновлений фрагмент горельєфу. 1968–1981 р. м. Київ. Фото з архіву Д. Луцишиної.



1.1.3.2.1. М. Скугарєва. Портрет художника Анатолія Степаненка. 1987 р. Гобелен. м. Київ. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/marina-skugaryeva-1987-portret-anatolya-st>)



1.1.3.2.2. В. Трубіна. «Небесний хор, або з пісні слів не викинеш». 1989 р.
Полотно, олія, емаль. 199 х 147 см. (URL:
<https://archive.pinchukartcentre.org/works/valeriya-trubina-1989-r-nebesnij-hor-abo-z>)



1.1.3.2.3. В. Трубіна. «Цар-риба». 1989 р. Полотно, олія, темпера. 300 х 200
см. Національний художній музей України, м. Київ. (URL:
<https://archive.pinchukartcentre.org/works/valeriya-trubina-1989-tsar-riba-polotno-oli>)



1.1.3.2.4. В. Трубіна. «Котик поранений іде, вушко песика гризе». 1989 р.
Полотно, олія. 200 х 300 см. (URL:
<https://archive.pinchukartcentre.org/works/trubina-1989-r-kotik-poranenij-jde-polotn>)



1.1.3.2.5. Н. Радовінська, В. Пархоменко. «Ширма». Інсталяція. 1992 р. Архів
О. Соловйова. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/telo-parizhskoj-kommu-chast-perva>)



1.1.3.2.6. В. Пархоменко. «Один день з життя Фанні Каплан». 1995 р.
Інсталяція. Архів В. Пархоменко. (URL:
<https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/telo-parizhskoj-kommuny-chast-perva>)



1.1.3.2.7. Афіша виставки «Рот Медузи». 1995 р. (URL:
<https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/rot-meduzi-pershi-sprobi-feministich>)



1.1.3.2.8. О. Гнилицький, М. Мамсіков, Н. Філоненко. «Криві дзеркала – живі картини». 1993 р. Кадр з відео. (URL: <http://www.mediaartarchive.org.ua/media-art/krivi-dzerkala-zhivi-kartini/>)



1.1.3.2.9. В. Пархоменко. «Як я себе ненавиджу, або Ігри, в які грають люди». 1996 р. Кадр з відео. (URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/telo-parizhskoj-kommuny-part-one.html#14>)



2.2.1.1. Група Р. Е. П. «Лірник». 2006 р. Кадр відеодокументації перформансу. м. Київ. (URL: https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/vichnij-revolyuutsioner-grupa-r-e-p.html)



2.2.1.2. Ж. Кадирова. Фрагмент експозиції «Second Hand. Київська кінокопіювальна фабрика». 2017 р. Кахельна плитка, фотографії, відео. м. Київ. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/zhanna-kadirova-second-hand-kiyivska-kinokoriyu>)



2.2.1.3. А. Кахідзе. «Очі у мого чоловіка, як у Жанни Самарі». 2003 р. Фото з архіву А. Кахідзе.



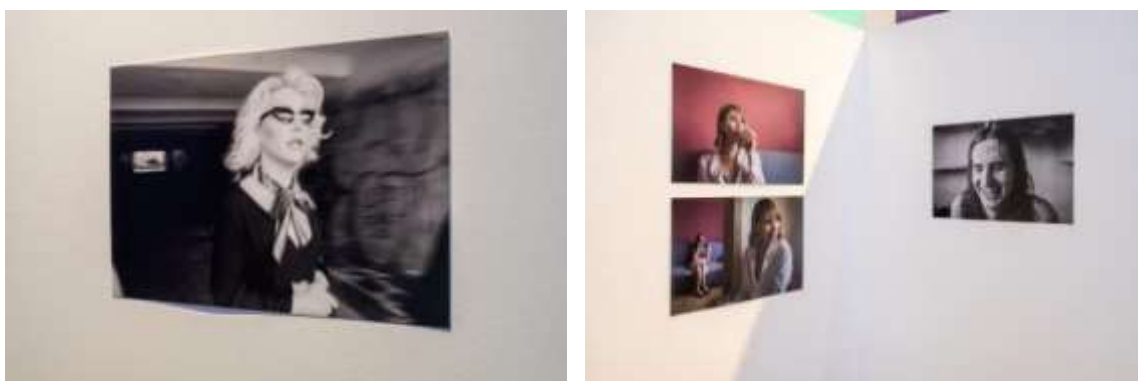
2.2.1.4. О. Брюховецька. «Тіло №». 2010. Графічний артбук. Папір, туш, гуаш, фото. (URL: https://ua.boell.org/sites/default/files/ukr_tilo_katalog.pdf)



2.2.1.5. Л. Хоменко. «Святковий стіл». 2013 р. Документація перформансу. Фото: В. Хоменко. (URL: <https://supportyourart.com/stories/nakrytyj-stil-shho-proponuyut-ukrayinski-hudozhnyky/>)



2.2.1.6. Л. Малікова. «Babushka». 2010 р. Текстильна скульптура. 2500x2000 см. ІЗОЛЯЦІЯ, м. Київ. (URL: https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Malikova_1)



2.2.1.7. М. Прошковська, С. Моргунов. «Feminine». 2019 р. Фотографія. м. Київ. (URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-proshkovska/feminine/>)



2.2.1.8. М. Скугарева. «12 липня». 2014 р. Полотно, акрил. 100 х 70 см. м. Київ. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/marina-skugaryeva-2014-12-lipnya-polотно-akr>)



2.2.1.9. У. Биченкова. «ПостСоветское шампанское». 2016 р. Інсталяція.
 Фото: Є. Нікіфоров. (URL:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1014228835324105&set=a.1014228305324158>)



2.2.1.10. ЙОД. Проєкт «Вид на Крим». 2014 р. Галерея Карась, м. Київ. (URL:
<https://www.facebook.com/585307051530921/photos/a.686600304734928/686600584734900/>)



2.2.1.11. Фрагмент експозиції «Прядка, шабля і олень». 2018 р. Фото:
 М. Рідний. (URL: <https://prostory.net.ua/en/11-publikatsii/praktyka/445-veshchy-ukhodiat-so-svoykh-mest>)



2.2.1.12. А. Щербина. «Психіатрична лікарня». 2017 р. Акварель. Фото з архіву Д. Луцишиної.



2.2.1.13. Н. Стешенко. «Реконструкція». 2019 р. Полотно, олія. 65 x 100 см. (URL: <https://www.behance.net/gallery/69849397/Space-for-sense>)



2.2.1.14. Н. Стешенко. «Медитація і колектори». 2021 р. Полотно, олія.
60x115 см. Фото з архіву Д. Луцишиної.



2.2.1.15. Н. Стешенко. «Бійка». 2020 р. Полотно, олія. 75x110см. Фото з
архіву Д. Луцишиної.



2.2.1.16. Н. Стешенко. «Сезон відкрито». 2020 р. Полотно, олія. 100 х 65 см.
(URL: <https://www.behance.net/gallery/69849397/Space-for-sense>)



2.2.1.17. Н. Стешенко. «Квітень». 2020 р. Полотно, олія. 70 х 50 см. (URL:
<https://www.behance.net/gallery/69849397/Space-for-sense>)



2.2.1.18. Н. Стешенко. «Body positive». 2019 р. Полотно, олія. 65х65 см.
(URL: <https://www.behance.net/gallery/69849397/Space-for-sense>)



2.2.1.19. Н. Стешенко. «Дівоча агресія». Полотно, олія. 100х75 см. 2021 р.
Фото з архіву Д. Луцишиної.



2.2.1.20. Н. Стешенко. «Місто засинає, мафія прокидається». 2020 р.
Полотно, олія. 65 x 100 см. (URL:
<https://www.behance.net/gallery/100316193/Space-for-sence-2>)



2.2.1.21. О. Протасова. «Почалося». 2019 р. Пластилінова ілюстрація. (URL:
<https://www.behance.net/gallery/84990129/12-Periods-AR-Exhibition>)



2.2.1.22. Дж. Чикаго. «Red Flag». 1971 р. Фотолітографія. 50,8 x 61 см. (URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chicago-red-flag-artist-proof-4-p15227>)



2.2.1.23. Р. Каур. 2015 р. Фотографія. (URL: <https://www.instagram.com/p/0ovWwJHA6f/>)

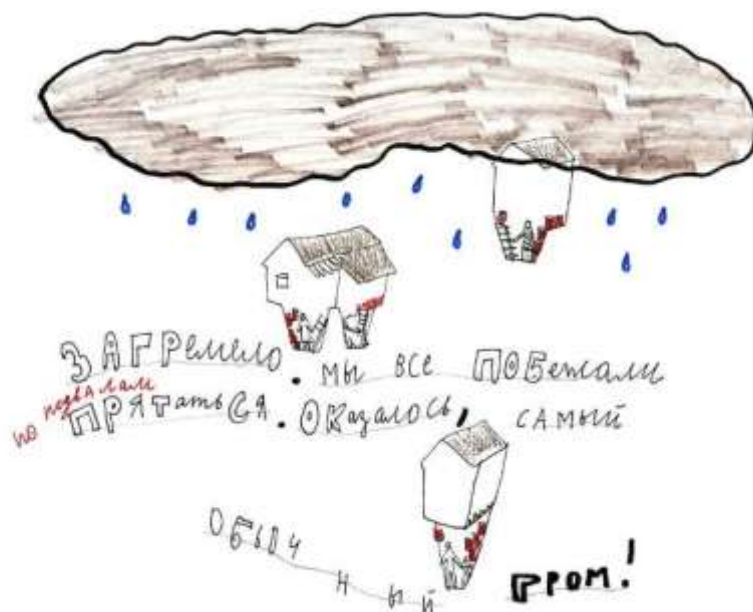


2.2.2.1. М. Скугарева. З серії «Сузір'я Міхаеліса, або Добрі домогосподарки». 2009 р.

Рисунок ручкою на роздрукованому скріншоті. 30 x 20 см. (URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/marina-skugaryeva-2009-iz-seriyi-dobri-domo>)



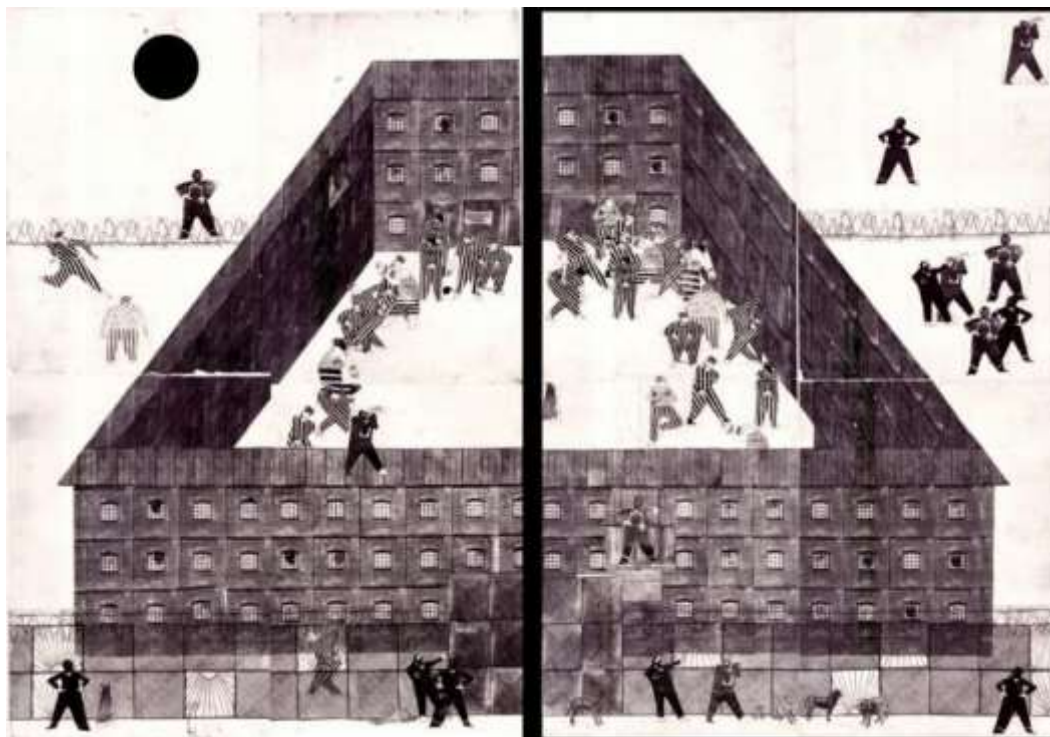
2.2.2.2. В. Ралко. Сторінка з «Київського щоденника». 2019 р. Мішана техніка. (URL: http://lvivgallery.org.ua/sites/default/files/ralco_broshurastorinky_optimized.pdf)



2.2.2.3. А. Кахідзе. Рисунок з серії «Історія Полуниці Андріївни, або Жданівка». Мішана техніка. 2015 р. (URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/20220815-istoriyi-pro-vijnu-alevtini-kahidze.html>)



2.2.2.4. А. Щербина. «Диспозиція владного погляду на прикладі пейзажу військового часу». 2020 р. Рисунок вугіллям на стіні в PinchukArtCentre. 295 x 1380 см. (URL: http://www.scherbynaanna.com/p/blog-page_24.html)



2.2.2.5. Etching Room 1 (К. Ярош, А. Ходькова). Без назви. 2018 р. Офорт. 135 x190 см. URL: <https://nt-art.net/project/etching-room-1-krystyna-iarosh-anna-khodkova-bez-na/>)



2.2.2.6. Etching Room 1 (К. Ярош, А. Ходькова). Фрагмент експозиції «Альбом». 2018–2019 р. Офорт, інсталяція. (URL: <https://etchingroom1.com/projects/album.html>)



2.2.2.7. EtchingRoom 1. «Сьогодні ввечері залишусь вдома». 2019 р. Офорт, фломастери. 72 x 50 см. (URL: <https://etchingroom1.com/projects/tonight.html>)



2.2.2.8. EtchingRoom 1. Із серії «Скоро буду». 2020 р. Офорт. 50 x 70 см.
Мозаїка з кафелю. 156 x 230 см. (URL: <https://etchingroom1.com/projects/soon.html>)



2.2.2.9. EtchingRoom 1. «Shops». 2019-2020 р. Офорт. 23 x 16 см. (URL: <https://etchingroom1.com/works/shops.html>)



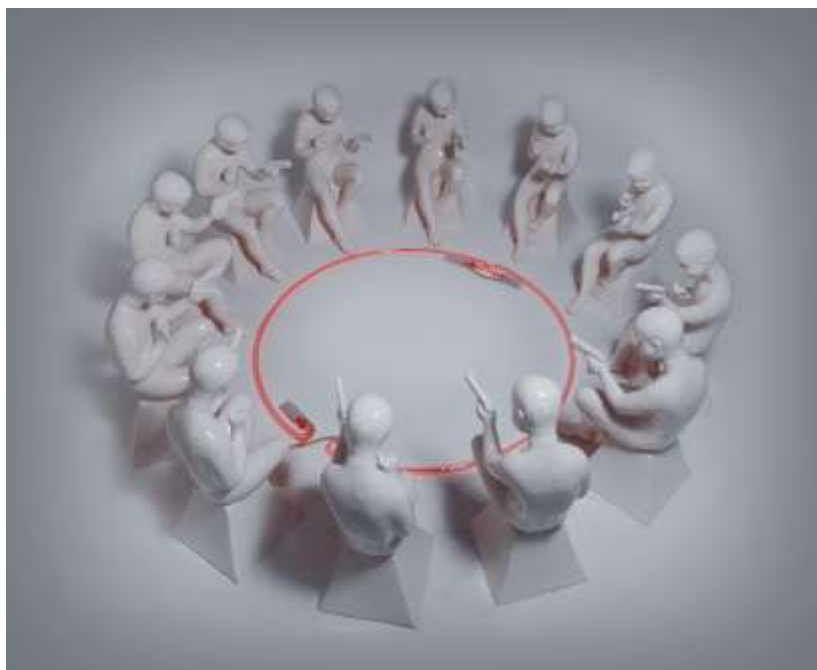
2.2.2.10. А. Щербина. «Лісові забави». 2017. Рисунок. (URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/resursy/20180709-femen-ero-diary.html>)



2.2.3.1. М. Куліковська. «Homo Bulla - a human like a soap bubble». 2012.
Скульптура з мила в людський зріст. Ізоляція (м. Донецьк) (URL:
<https://mariakulikovska.net/en/homo-bulla>)



2.2.3.2. М. Куліковська. «Happy birthday». 2015 р. Документація перформансу. Фото з ретроспективи художниці «Від акції до перформативної скульптури» в Щербенко Арт Центрі, 2020 р.



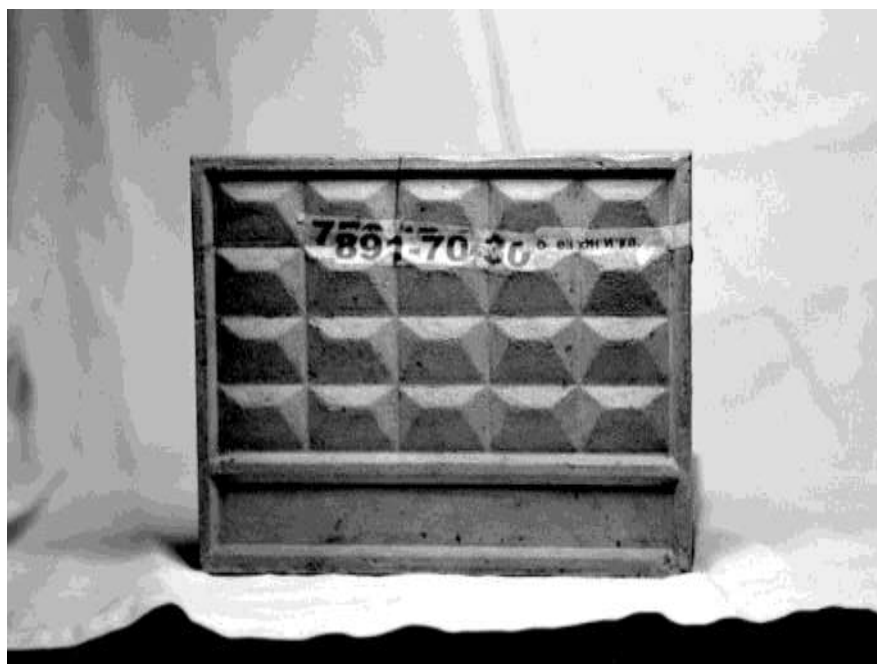
2.2.3.3. Ю. Беляєва. «Social meditation». 2016 р. Кераміка, неонове освітлення.
(URL: <https://julia-beliaeva.com/meditation/>)



2.2.3.4. Ю. Беляєва. «Museum of dematerialized small porcelain figurines». 2017 р. Віртуальна колекція. (URL: Кадр з відео. <https://www.seditionart.com/julia-beliaeva-1/the-museum-of-dematerialized-small-porcelain-figurines>)



2.2.3.5. Ю. Беляєва. «Ніжки, як тростиночки». 2021 р. Скульптура. (URL: <https://artslooker.com/gurglings-of-the-past-3-exhibitions-at-pinchukartcentre/>)



2.2.3.6. EtchingRoom 1. «Бетон». 2019-2020 р. (URL: <https://etchingroom1.com/works/s.html>)



2.2.3.7. Н. Стешенко. «Кіоск з банерами». 2021 р. Кераміка. 15 х 9,5 х 9,5 см.
Фото з архіву Д. Луцишиної.



2.2.3.8. П. Вербицька. «Дівчина з кров'ю з носа». 2019 р. Скульптура (піна, силікон, смола, картон, штучне волосся). 44 х 21 х 18 см. (URL: https://artstorepro.com/artworks/all_artworks/filter/author-is-verbitskaya_polina/for_sale-is-9585f2bffd4df3de0a684439764c81b6/apply/)



2.2.3.9. П. Вербицька. «Велика голова». 2019 р. Скульптура (піна, силікон, смола, картон, штучне волосся). 70 x 63 x 60 см. (URL: https://artstorepro.com/artworks/all_artworks/filter/author-is-verbitskaya_polina/for_sale-is-9585f2bffd4df3de0a684439764c81b6/apply/)



2.2.3.10. П. Вербицька. Без назви. 2021 р. З серії «Рефлексії». Дерево, олійні фарби, акрил, силікон, штучне волосся. 19 x 19 см. (URL: https://artstorepro.com/artworks/all_artworks/filter/author-is-verbitskaya_polina/for_sale-is-9585f2bffd4df3de0a684439764c81b6/apply/)



2.2.3.11. А. Копиця. «Plug it». 2018 р. Силікон, шкіра, метал. (URL: <https://transitorywhite.com/articles/there-is-sex-after-soviet-union-german>)



2.2.4.1. А. Копиця. «The wedding dress». 2015 р. Цифровий друк на текстилі. (URL: <https://transitorywhite.com/articles/there-is-sex-after-soviet-union-german>)



2.2.4.2. А. Копиця. «Mistress in Switzerland». Серія «Service». 2017 р. Вишите простирадло. 240 x 200 см. <https://alinakopytsa.com/ux-portfolio/service/>



2.2.4.3. А. Копиця. «Мій алфавіт». 2018 р. Текстиль, вишивка, аплікація. Фото: Your Art. (URL: https://alinakopytsa.com/ux-portfolio/my_alphaet/)



2.2.4.4. А. Копиця. «Зелений офіс». 2014 р. Текстиль, вишивка. 83 × 157 см.
(URL: <https://www.artsy.net/artwork/alina-kopytsa-green-office>)



2.2.4.5. А. Копиця. «Fuck your grandma». 2017 р. Текстиль, вишивка. (URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/20190212-20190212-anna-scherbyna.html>)



2.2.5.1. Клуб ілюстраторів Pictoric. Обкладинка каталогу проєкту «Діячі України». Київ: Артбук, 2015. (URL: https://issuu.com/pictoric.ua/docs/_____issuu)



2.2.5.2. К. Лесів, Р. Рубан, М. Букша, О. Гайдаш. «Семенко100». Комплект артбуків. 2017 р. (URL: <https://archive.chytomo.com/book-art/futurizm-u-korobci-poeziya-mixajlya-semenka-i-sotnya-artbukiv>)



2.2.5.3. Р. Рубан. «Холодна гора. Список справ». 2017-2018 р. (URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1541958485889144&set=pcb.160962567847153>)



2.2.5.4. Грася Олійко. «Історія, яку розповіла Жука». Львів: Видавництво Старого Лева, 2020. (URL: <https://starylev.com.ua/istoriya-yaku-rozprovila-zhuka>)



2.2.5.5. Студія Сері/граф. Ілюстрація до книги «Реактори не вибухають. Коротка історія чорнобильської катастрофи». Київ: Портал, 2020. (URL: <https://portalbooks.com.ua/product/k-mhaltisyna-s-dvornitskii-reactory/>)



3.3.1.1. Ю. Беляева. «The Last Human Men». 2015 р.
Неоновий портрет. (URL: <https://artukraine.com.ua/a/the-last-yulii-belyaevoy-v-bereznitsky-aesthetics--konec-istorii-otmenyaetsya/#.ZAtdNnbP1PY>)



3.3.1.2. Ю. Беляева. «The Last Human Mother and Baby». 2015 р. Віртуальна реальність, анімація, цифровий друк. (URL: <https://julia-beliaeva.com/lasthuman/>)



3.3.2.1. EtchingRoom 1. «Сьогодні ввечері залишусь вдома». 2019 р. Бетон, кахельна мозаїка. (URL: <https://etchingroom1.com/projects/tonight.html>)



3.3.2.2. А. Копиця. «Стілець». 2020. Силікон. (URL: <https://supportyourart.com/conversations/alina-kopitsa/>)



3.3.2.3. А. Копиця. Інтер'єр. 2018 р. Текстиль. (URL: <https://new.pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/aspaceofonesown>)



3.3.3.1. AntiGonna. «Безкінечна історія хвороби. Київські порно-жахи, частина перша. СБІЙКА». 2020 р. Інсталяція, відео. (URL: <https://new.pinchukartcentre.org/pac-prize-2020-shorlist>)



3.3.4.1. Фото учасниць перформансу «Квіти демократії» М. Куліковської. 2015 р. (URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/works/marija-kulikovska/foto-z-performansu-kviti-demokratii/?from=collection>)



3.3.4.2. А. Мамай. «Прірва». 2018 р. Рисунки і записи на папері. (URL: <https://singularart.net.ua/ru/exhibitions-ru/prirva/>)



3.3.5.1. Дана Кавеліна. Документація акції 8 березня 2018 р. (URL: https://genderindetail.org.ua/season-topic/gender-after-euromaidan/kohantsi-revoluyutsiy-chi-zminilosya-feministichne-i-kvir-mistetstvo-pislya-evromaydanu-1341246.html?fbclid=IwAR3B20KbeQAisw_HolOIjZ9WUIzm7HMupdJgyrGsUHTZZbA5SgqJR7Y1pco)



3.3.5.2. Дана Кавеліна. «Плакат №2». 2018. Розпис на текстилі. Фото: М. Полтораченко. (URL: https://zmina.info/news/universitet_dragomanova_ne_rojiasniv_demontazh_khudozhnoji_vistavki_ta_usunuv_kuratoru_artprostoru/)



3.3.5.3. Дана Кавеліна. «Зв'язки. Вихід на сліпу пляму». 2019 р. Рисунок. (URL: <https://www.facebook.com/kmytivmuseum/photos/pb.100041528514805.-2207520000./1097637450431722/?type=3>)



3.3.6.1. К. Лесів. «Lullaby 1». 2017 р. Артбук. (URL: <https://www.katyalesiv.com/lullaby1>)



3.3.6.2. К. Лесів. «Lullaby for Olvia 1». 2018 р. Артбук. (URL: <https://www.katyalesiv.com/lullabyforolvia1>)



3.3.6.3. К. Лесів. «Fuck beauty 1». 2018 р. Артбук. (URL: <https://www.katyalesiv.com/lullaby-fuck-beauty-1>)



3.3.6.4. К. Лесів. «I love you». 2019 р. Артбук. (URL: <https://www.katyaalesiv.com/i-love-you>)



3.3.7.1. Л. Іванова. «Людина, що сіла снідати та помітила горизонт». 2018 р. Ленд-арт. (URL: <https://artukraine.com.ua/a/festival-lend-artu-v-mogrici--pro-shcho-ta-navishcho/#.ZAtjrnP1PY>)



3.3.7.2. К. Бучацька. «Помилкове припущення Л. Гальвані». 2017 р. Левкас, маркери, олія, олівець. 30,5 x 35 см. The Naked Room. (URL: <https://www.thenakedroom.com/en/artwork/false-assumption-l-galvani>)



3.3.7.3. К. Бучацька. «Колір року». 2020 р. Скульптура (пластик, резина). 54 см. The Naked Room. (URL: <https://www.thenakedroom.com/en/artwork/colour-year-2020>)



3.3.8.1. О. Екстер. «Венеція». 1924 р. Олія, полотно. 268 х 639 см.
Третьяковська галерея, Москва. (URL: <https://www.wikiart.org/uk/oleksandra-ekster/venetsiya-1924>)



3.3.8.2. Т. Яблонська. «Хліб». 1949 р. Олія, полотно. 201 х 370 см.
Третьяковська галерея, Москва. (URL: https://www.wikiart.org/uk/yablonska-tetyana-nilivna/all-works#!#filterName:Style_socialist-realism,resultType:masonry)



3.3.8.3. Ж. Кадирова. «Пам'ятник пам'ятнику». 2009 р. Бетон, кахельна плитка. 70 x 200 x 60 см. м. Шаргород. (URL: <https://www.kadyrova.com/monument-to-a-new-monument-en?lightbox=i0130o>)



3.3.8.4. Ж. Кадирова. Інсталяція «Market» на Венеційській бієнале. 2019 р. Бетон, кахельна плитка. (URL: <https://www.kadyrova.com/market-en-2017?lightbox=dataItem-k1n5jqfq>)

ДОДАТОК Б
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Луцишина Д. Жіночі арт-практики у контексті світової культури ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 70-74. ISSN 2226-3209 (Print), ISSN 2409-0506 (Online). DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219179>.
2. Луцишина Д. Мистецтво та активізм у творчій діяльності Дани Кавеліної. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Т. 2, № 47. С. 17–22. ISSN (Print) 2308-4855, ISSN 2308-4863 (Online). DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-3>.
3. Луцишина Д. Творчі інтенції художниць у діяльності сквоту Паркомунна 1990-х років. *Народознавчі зошити*. 2022. № 1 (163). С. 105–112. ISSN 1028-5091. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2022.01.105>.

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях:

4. Lutsyshyna D. Changes in the research methodology of contemporary Ukrainian art: representation of femininity. *Визуални изследвания. Издание на Факултет по изобразително изкуство при Вту «Св. св. Кирил и Методий»*. 2022. № 1. Р. 35–42. ISSN: 2535-101X (Print), ISSN: 2603-381X (Online). DOI: <https://doi.org/10.54664/CJQF5839>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Луцишина Д. Автореференція мисткині М. Куліковської в перформативній практиці: творення та руйнація. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах* : тези доповідей міжнародної наукової конференції (м. Київ, 23 грудня 2020 р.). Київ: Національна академія мистецтв України, 2020. С. 73-75.
6. Луцишина Д. Взаємодія з простором і середовищем у скульптурі С. Карунської. *Культура. Мистецтво. Освіта. Актуальний полілог* : тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Київ, 1 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 56-59.
7. Луцишина Д. Еволюція поглядів на художню освіту жінок. *Естетика та мистецький вимір реальності: історія, сучасний етап та перспективні напрями розвитку* : матеріали міжнародної спеціалізованої наукової конференції (м. Хмельницький, 5 березня 2021 р.). Вінниця: Європейська наукова платформа, 2021. С. 20-22. DOI: 10.36074/mcnd-05.03.2021.art.
8. Луцишина Д. Інтеграція жіночого мистецтва рукоділля у сучасні художні практики. *Мистецтво на зламі: кризові моменти поступу* : збірник тез доповідей Міжнародної наукової конференції (м. Київ, 19 квітня 2019 р.). Київ, 2019. С. 51-52.
9. Луцишина Д. Інтимне та публічне у творчості Аліни Копиці. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези доповідей II міжнародної наукової конференції Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології (м. Київ, 11–12 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 73-75.
10. Луцишина Д. Принципи синергії у творенні та презентації арт-книги художницею А. Комаровою. *Художник і книга* : збірник тез доповідей науково-практичної конференції в межах 4-ї Всеукраїнської трієнале книжкової графіки (м. Київ, 07 травня 2019 р.). Київ, 2019. С. 13-14.

11. Луцишина Д. Фемінність у творчості Анни Щербини. *Collection of scientific papers «SCIENTIA»* : збірник тез доповідей міжнародної наукової конференції «Interdisciplinary research: scientific horizons and perspectives» (м. Вільнюс, 12 березня 2021 р.). Вільнюс: European Scientific Platform, 2021. С. 157–158. DOI:10.36074/scientia-12.03.2021.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

12. Луцишина Д. Феномен жінки в історії філософії. *Педагогічна спадщина: персоналії в історії освіти НАОМА, здобутки, інновації в контексті європейської інтеграції України* : тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Київ, 11-12 березня 2019 р.). Київ: КИТ, 2019. С. 100–104.

13. Луцишина Д. Эволюция творчества женщин-художниц в искусстве под влиянием социально-политических и идеологических факторов. *Пытання мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск: Цэнтр даследавання ў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. 2020. № 27. С. 51-57. ISSN 2221-9919.