

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

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**МЕРФІ МАЙКЛ ДЕРІК**

Прим. № 1  
УДК 7.036.041.3(477)"199/201"

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
ЕРОТИЧНИЙ ЖАНР У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ  
МИСТЕЦТВІ (1990-і – 2010-і)

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



\_\_\_\_\_ Майкл Д. Мерфі

Науковий керівник:  
Пучков Андрій Олександрович,  
доктор мистецтвознавства, професор

**КИЇВ – 2021**

## АНОТАЦІЯ

**Мерфі Майкл Д. Еротичний жанр у сучасному українському мистецтві (1990-і – 2010-і).** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» (02 «Культура та мистецтво»). Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

Дисертаційне дослідження присвячено проблемі еротичного жанру в сучасному образотворчому мистецтві України трьох десятиріч – від початку незалежності (1990-ті) до 2010-х років.

Для створення належної дослідницької платформи аналізу еротизму в сучасному українському мистецтві було сформовано дослідницький інструментарій, що охоплює такі підходи. Перший підхід – міждисциплінарний, який передбачає інтеграцію мистецтвознавчого, філософського та культурологічного знання в аспекті впровадження в дослідницький обіг поняття «емотивність» для комплексного аналізу процесу візуалізації тілесного в сучасному мистецтві на прикладі еротичного жанру. Зміст цього концепту розкривається через дотичні поняття – «вираження» та «експресія». Робочою концепцією стала теорія Б. Кроче, у якій розуміння сутності мистецтва як вираження дало змогу визначити зображальне в еротичному мистецтві як емотивно-виражальне. Другий підхід – це зіставлення класичних і некласичних параметрів зображення еротики й оголеного тіла у візуальному мистецтві та формування належних принципів для їх аналізу.

Трансформації зображення та вираження еротики у візуальному мистецтві визначаються через методологію лібертинажу М. Енафа, яка екстраполюється на аналіз сучасного еротичного жанру. Ключове для такого підходу поняття «візуальний лібертинаж» дає можливість розмежувати

класичний і модерністський принципи зображення тіла, виявити універсальні моделі візуального лібертинажу, які створюють методологічне підґрунтя для аналізу сучасного мистецтва в жанрі еротики.

Візуальний лібертинаж визначається такими принципами: відмова від «ліричного» «сентиментального» тіла; «тіло-машина», «механістичне тіло», що розкладається на частини, з яких можна сконструювати будь-яке інше тіло, змоделювати окремі частини тіла або зібрати нові тіла («групове тіло», «інше тіло»); «тіло-розтин»; «тіло-площина», «безтілесне тіло», яке призводить до наготи, позбавленої еротики та сексуальності; відсутність структури та ієрархії зображення тіла. Візуальний лібертинаж перетворюється на руйнівника сталих жанрових стереотипів у зображенні тіла й еротики, дає змогу радикалізувати еротичну візуальність у модернізмі, постмодернізмі, у сучасних мистецьких практиках. Залучаючи теоретичну модель візуального лібертинажу, було досліджено жанрові зміни еротичної вражальності в сучасному українському мистецтві.

Об'єкт дослідження – трансформації дискурсу еротики у сучасній теорії та художній практиці.

Предмет дослідження – еротичний жанр у сучасному українському мистецтві.

У дисертації вперше в українськомовний мистецтвознавчий дискурс введено термін «візуальний лібертинаж» для позначення процесу радикальної трансформації виражальної візуальності в еротичному жанрі, а також дотичні терміни, такі як «пострадянський візуальний лібертинаж», «постколоніальний візуальний лібертинаж»; розкрито можливості полідисциплінарного дослідження еротики в мистецтві; застосовано методологію емотивності еротичної вражальності для аналізу візуального мистецтва еротичного жанру; апробовано теоретичну модель візуального лібертинажу під час розгляду еротичного жанру в модерністському мистецтві; сформульовано й узагальнено універсальні характеристики візуального лібертинажу, що дало змогу застосувати їх для аналізу сучасного

еротичного жанру в різних видах візуального мистецтва (живопис, скульптура, графіка, фотографія, відеоарт, перформанс) різних культурних локусів (американське мистецтво, українське мистецтво), у різних стилях; обґрунтовано періодизацію еротичного жанру в українському мистецтві періоду незалежності; узагальнено образний і виражальний арсенал еротичного висловлювання у формуванні зображальності «українського тіла»; уточнено терміни «еротика» у візуальному мистецтві, «еротичне висловлювання» у візуальному мистецтві, термін «українське тіло»; уточнено відмінності між еротикою та порнографією; у контексті еротичної візуальності набули подальшого розвитку окремі аспекти проблеми ідеологічної й політичної цензури і самоцензури художника.

Особистий внесок здобувача полягає у формуванні методологічних засад дослідження еротичного жанру у візуальному мистецтві як симбіозу мистецтвознавства та культурознавства із залученням загальногуманітарних теоретичних принципів – «візуального лібертинажу», «емотивності», «виражальності». Це дало змогу інтерпретувати тенденції розвитку еротичного жанру в різних художніх традиціях (національних, регіональних, локальних), у різних видах мистецтва (живопис, графіка, скульптура, фотографія, відеоарт, перформанс, акціонізм).

Дисертація складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, списку ілюстрацій, а також додатків. Логіка побудови змісту розвідки зумовлена послідовним обґрунтуванням еротичного жанру як теоретичної та термінологічної проблеми в мистецтвознавстві (розділ 1), як жанрової різноманітності в мистецтві ХХ ст. (розділ 2) і як естетико-художнього маркера українського мистецтва доби незалежності (1990-ті – 2010-ті).

На прикладі постмодерністської візуальності еротичного жанру було досліджено основні художньо-естетичні вектори виражального тіла. Це дало можливість зробити висновок, що постмодерністська реконструкція довершила програму лібертинажу щодо конструювання тіла: принцип «тіло-

конструкт» дозволив розширити межі класичного еротичного жанру та застосувати його для актуальних наративів – свобода і пуританство, свобода й масова культура (Вассерман, Яскавейдж), гендерні стереотипи (Шніман, Чикаго, Вільке, Сепуя), тіло та релігія (Віола, Серрано), чуттєве тіло (Керрін, Барней, Ніл), «інше тіло» (Меплторп, Серрано). Також на форми та зміст презентації оголеної тілесності вплинули нові технології (фотографія, кіно, медіа, інтернет), що призвело до превалювання принципу вираження над принципом зображення.

Спираючись на творчий доробок українських художників чітко окресленого періоду (1990-ті – 2010-ті), визначено риси, які специфікують твори в жанрі еротичного мистецтва за десятиліттями. Ці висновки ґрунтувалися на періодизації трьох хвиль лібертинажу еротичного мистецтва незалежної України: 1) перше десятиліття незалежності (так звані 1990-ті); 2) 2000-ні; 3) 2010-ті рр. Обґрунтовано причини схематизму такої періодизації: відсутність достатньої дистанції, незавершеність самого процесу та нелінійність розвитку еротичного жанру. З огляду на концепцію «фактора покоління» (Н. Булавіна) типологізація за десятиліттями виконала у дослідженні схематичну функцію, що допомогло узагальнити досвід формування еротичного жанру в українському сучасному мистецтві, виокремлюючи загальні тенденції, тематику, художні прийоми.

Перше десятиріччя незалежності (так звані 1990-ті) позначене спрямуванням візуального лібертинажу в бік дослідження травми «радянськості». Концептуально цей процес ми позначили поняттями «пострадянський лібертинаж» і «постколоніальний лібертинаж». Жанр еротичного мистецтва формувався в антиномії антитіла, «іншого» тіла, «нерадянського» тіла, тобто в дискурсі протиставлень і заперечень. Саме тому еротизм як принцип свідомо втрачався (тіло його позбавлялося) навіть тоді, коли він був чітко зображеним у тілі-бажанні. Постколоніальна деконструкція «радянського тіла» у 1990-х рр. ХХ ст. стала творчим методом, за допомогою якого українські художники незалежної України

намагалися спрямувати творчість у загальносвітовий художній процес, позбавитися від ізоляційних нашарувань. Така діяльність створювала своєрідний світоглядний та естетичний гібрид із «старого» та «нового», радянського і сучасного світового (глобального). У такому розломі формувалися нові тіла, які конструювали митці: «інше тіло» як «тіло-собака» (О. Кулик), площинне «тіло-карта» (Ю. Соломко), схема концептуального тіла-міфу та «тіла-конструкта», «тіла-схеми» (О. Ройтбурд), «нечуттєве тіло» (А. Савадов, І. Чичкан), тіло-гібрид (Т. Гершуні). Важливою моделлю пострадянського лібертинажу стало «тіло-фантом», «тіло-руїна» Б. Михайлова або таке саме «тіло-руїна», але в стилі бароко («тілесні меморіали» І. Подольчака). Зазначається, що театральність і пишність барокових конструкцій тіла є характерними рисами «українського тіла». Лібертинаж запропоновано як історично основне джерело натхнення для українського мистецтва, як видно з мистецьких робіт Тараса Шевченка, де його зображення оголеної чоловічої природи виходить за межі академізму його сучасників. Зроблено висновок, що 1990-ті роки стали необхідною ланкою «дорослішання» та «визрівання» еротичного жанру. Відштовхуючись від радянського тіла та інтегруючись у світовий мистецький процес, художники поступово відшукували власну тілесно-еротичну образність, зображальні прийоми та жанрову специфікацію.

Друга хвиля візуального лібертинажу (2000-ні) визначається тим, що українські художники прийняли постколоніальне становище України, але прагнули знайти власну позицію на Заході. Це призвело до «пом'якшення» надлишкового еротизму 90-х («еротика заради еротики»). Також це період концептуалізації «українського тіла», відірваного від минулого, але так само постколоніально зарядженого. Нове «шокуєче тіло» (О. Петрова) почало формуватися на напрацюваннях минулого десятиліття, з'явилися сталі авторські моделі з системою постійних тем, образів, символів: шахтарі у балетних пачках, тіла-руїни, тіло України тощо. Також у 2000-ні з'являється своя система «класиків», мистецьких «кланів» з інструментом, який їх

інституціоналізує – численними приватними галереями, виставками та кураторською підтримкою. Художник-артист 90-х поступається художникові-теоретику. Це переводить еротичний жанр із маргіально-епатажного сегмента у цілком мейнстримне русло офіційного мистецтва. Також візуальний лібертинаж створює «політичне тіло» – українське мистецтво в цей період активно політизується, «політична позиція» просуває ідею вивільнення, ліквідації бар'єрів минулого. Політизується «жіноче тіло» (О. Чепелик), жінки-мисткині активно продукують ідеї візуального лібертинажу («тіло-розтин», «тіло-травма» – В. Ралко). Лібертинаж будується на постмодерністському конструюванні тіла з цитат митців інших епох (О. Ройтбурд). Третя хвиля візуального лібертинажу створює новий тренд – еротика починає дедалі активніше маркуватись як вираження ідентичності: намічається сталий інтерес до «недавньої» історії українського мистецтва, тож кураторські програми зводять на одній виставковій площині художників різних поколінь, поєднаних проблемою «українського тіла». Починаються експерименти з ідентичністю поза усталеними сексуальними ознаками чоловічого та жіночого, у середовищі українських художників і кураторів остаточно оформлюється феміністичний рух. Такі зміни визначають і різні програми «гри» з тілом, візуалізацію «іншого» тіла, «неправильного» тіла, «неслухняного» тіла, збирання тіла на межі антропного: «тіло-колаж» А. Волокітіна, «інші тіла» В. Цаголова, «тіло-симулякр» В. Сидоренка, «над-тіло» П. Вербицької, «тіло-знак», «тіло-схема» Я. Деркача. Цей період активізує діалог академічного та лібертинажного тіла (В. Корчовий, О. Бабак). На основі зробленого аналізу можна констатувати, що на означене десятиліття припадає час відродження цензури.

Пропоноване дослідження лише порушує проблему, а шляхи її подальшого розв'язання можуть бути реалізовані, наприклад, у поглибленому вивченні видової специфіки еротичного жанру; у дослідженнях синтетичних видів мистецтв; у вивченні характеристик індивідуального стилю художників, які працюють у цьому жанрі або, у

зіставленні моделей національних і полікультурних особливостей. Матеріали дослідження можуть стати базою для подальшого вивчення еротичного жанру в сучасному українському мистецтві. Також узагальнення щодо візуальності еротичного мистецтва можуть бути використані кураторами виставок, організаторами проєктів у формулюванні концепції експозицій, присвячених тілесності, ню, еротиці в мистецтві.

**Ключові слова:** еротичний жанр, образотворче мистецтво, сучасне українське мистецтво, модерн, постмодернізм, тіло, ню, візуальний лібертинаж, пострадянський лібертинаж, виражальна емотивність, цензура в мистецтві, мистецтвознавчий аналіз, ідентифікація, новітні технологічні прийоми, українські художники.

## SUMMARY

**Murphy Michael D. Erotic genre in contemporary Ukrainian art (1990s – 2010s).** Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 023 «Fine Arts, Decorative Art, Restoration» (02 «Culture and Art»). The National Academy of Fine Arts and Architecture. Ministry of Culture and Information policy of Ukraine. Kyiv, 2021.

Dissertation research is dedicated to the problem of the erotic genre in contemporary Ukrainian fine art for three decades: from the beginning of Independence (1990s) to 2010s.

To create a proper research platform for the analysis of eroticism in contemporary Ukrainian art, research tools were formed that include the following approaches. First of these is an interdisciplinary approach that supposes the integration of art, philosophy and culturology knowledge regarding the implementation of the concept “emotivity” into the research circulation for the complex analysis of the visualization process of physicality in contemporary art



using the erotic genre as an example. The content of this notion is revealed through the related concepts: “manifestation” and “expression”. The working concept was the theory of B. Croce, in which the understanding of the essence of art as an expression made it possible to define the pictorial in erotic art as emotional and expressive. The second approach is the comparison of classical and non-classical parameters of the depiction of eroticism and the naked body in visual art and the formation of appropriate principles for their analysis.

The metamorphosis of the portrayal and expression of eroticism in visual art is discerned through the application of M. Hénaff’s libertinage methodology, extended to the investigation of the contemporary erotic genre. The key concept in this approach – “visual libertinage” – allows delimitation of classical and modernist principles of body depiction, to reveal universal models of visual libertinage that create methodological basis to analyze contemporary art in erotic genre.

Visual libertinage is determined by the following principles: rejection of the “lyrical” “sentimental” body; “body-machine”, “mechanical body” that is divided into parts from which any other body could be constructed, modeled separate parts of a body or constructed new bodies (“group body, “other body”); “body-autopsy”; “body-plane”; “disembodied body” that conveys nudity devoid of eroticism and sexuality; absence of the structure and hierarchy in the depiction of the body. Visual libertinage becomes the destroyer of the stable genre stereotypes in the depiction of body and eroticism, which allows the radicalization of the erotic visibility in modernism, postmodernism, and contemporary art practices. Using the theoretical model of visual libertinage, we researched genre changes of erotic expression in contemporary Ukrainian art.

The object of the research is transformation of erotic discourse in contemporary theory and art practice.

The subject of the research is erotic genre in contemporary Ukrainian art.

In the dissertation, for the first time in Ukrainian art discourse, the term “visual libertinage” for the designation of the process of radical transformation of

expressive visuality in erotic genre and related terms, such as “Post-Soviet visual libertinage”, “postcolonial visual libertinage”, are introduced; possibilities of multidisciplinary research of the erotic in fine art are opened; the methodology of the emotivity of erotic expression to analyze visual art in the erotic genre is used; the theoretical model of visual libertinage in considering the erotic genre in modernist art is tested; the universal characteristics of visual libertinage are formulated and generalized which made it possible to use them for the analysis of contemporary erotic genre in different kinds of visual art (fine arts, sculpture, graphic, photography, videoart, performance) in different cultural loci (American art, Ukrainian art), in different styles; periodization of erotic genre in Ukrainian art during the period of Independence is substantiated; imaginative and expressive arsenal of erotic expression in the formation of the “Ukrainian body” depiction is generalized; terms “eroticism” and “erotic expression”, “Ukrainian body” in visual art are refined; the differences between eroticism and pornography are clarified; in the area of erotic visuality some aspects of the problem of ideological, political censorship and self-censorship of an artist are developed.

The personal contribution of the applicant consists in the formation of the methodological basis for the erotic genre in visual art research as a symbiosis of art science and culturology involving common humanitarian theoretical principles – “visual libertinage”, “emotivity”, “expressiveness”. It allows the interpretation of trends of erotic genre development in different art traditions (national, regional, local), in diverse types of art (fine arts, graphic, sculpture, photography, videoart, performance, actionism).

The dissertation consists of an introduction, three chapters, a conclusion, a list of illustrations, supplementary materials. The logic of the construction of the work is determined by the consistent grounding of the erotic genre as a theoretical and terminological problem in art science (Chapter 1), as a genre variety in art of the 20<sup>th</sup> century (Chapter 2) and as an aesthetic-artistic marker of Ukrainian art in the Independence period (1990s – 2010s).

Using the example of the postmodern visuality of the erotic genre, the main artistic and aesthetic vectors of the expressive body were investigated. This made it possible to conclude that the postmodern reconstruction completed the program of libertinage regarding the construction of the body: the “body-construct” principle made it possible to expand the boundaries of the classical erotic genre and apply it to current narratives – freedom and puritanism, freedom and mass culture (Wasserman, Yaskavage), gender stereotypes (Schneemann, Chicago, Wilke, Sepuya), body and religion (Viola, Serrano), sensual body (Carrin, Barney, Neal), “other body” (Mapplethorpe, Serrano). Also, the forms and content of the presentation of naked physicality were influenced by new technologies (photography, cinema, media, Internet), which led to the predominance of the principle of expression over the principle of image.

Based on the creative output of Ukrainian artists of a clearly defined period (1990s – 2010s), the features that specify works in the genre of erotic art by decade were determined. These conclusions were based on the periodization of three waves of libertinism of erotic art in Independent Ukraine: 1) the first decade of Independence (the so-called 1990s), 2) the 2000s and 3) the 2010s. Pointing to the schematism of such periodization, the reasons were substantiated: lack of sufficient distance, the incompleteness of the process itself and the non-linear development of the erotic genre. Drawing on the principle of the “generation factor,” as defined by N. Bulavina, the typological analysis carried out across several decades served a schematic purpose. This methodology enabled a comprehensive generalization of the evolving trends, themes, and artistic techniques that have shaped the erotic genre in contemporary Ukrainian art.

The first decade of Independence (the so-called 1990s) is marked by a direction of visual libertinage towards the research of “Soviet trauma”. Conceptually we denoted this process with notions “post-Soviet libertinage” and “postcolonial libertinage”. The genre of erotic art had been formed in antinomy of antibody, “other body”, “non-Soviet” body, in other words in a discourse of oppositions and negations. That is why eroticism as a principle was deliberately

lost (the body got rid of it) even when it was clearly depicted in the body-desire. Postcolonial deconstruction of the “Soviet body” in the 1990s. Became a creative method, with the help of which Ukrainian artists of Independent Ukraine tried to direct creativity into the global artistic process, to get rid of isolation layers. This activity created a kind of worldview and aesthetic hybrid of “old” and “new”, Soviet, and modern global. In this rift new bodies were formed, constructed by artists: “other body” as “body-dog” (O. Kulik), flat “body-map” by Y. Solomko, a scheme of conceptual body-myth and “body-construct”, “body-scheme” (O. Rojtburd), “non-sensual body” (A. Savadov, I. Chichkan), body-hybrid (T. Guershuni). As an important model Post-Soviet libertinage used “body-phantom”, “body-ruin” by B. Michaylov or the same body-ruin but in a baroque style (“body memorials” by I. Podolchak). It is noted that the theatricality and magnificence of baroque body structures are a characteristic feature of the “Ukrainian body”. Libertinage is proposed to be the historically primary inspiration of Ukrainian art, as evident in Taras Shevchenko’s artworks, where his depiction of the male nude transcended the academicism of his contemporaries. It is concluded that the 1990s became a necessary part of the “growing up” and “maturing” of the erotic genre. Pushing away from the Soviet body and integrating into world artistic processes, artists gradually sought their own body-erotic imagery, pictorial techniques and genre specification.

The second wave of visual libertinage (2000s) is determined by the fact that Ukrainian artists accepted the postcolonial situation of Ukraine but wanted to find their own position in the West. This resulted in the “softening” of the excessive eroticism of the 90s (“eroticism for eroticism’s sake”). It is also the period of conceptualization of the “Ukrainian body”, detached from the past, but just as postcolonially charged). A new “shocking body” (O. Petrova) began to form from the achievements of the past decade, author models appear with the system of constant themes, images, symbols: miners in tutu, bodies-ruins, the body of Ukraine etc. Also, in the 2000s, there appears the system of “classics” and artistic “clans” with institutional support – the many private galleries, exhibitions, and

curatorial support. The artist-creator from 90s gives way to the artist-theorist. The erotic genre transfers from a marginal shocking segment into the complete mainstream of official art. Also, visual libertinage creates the “political body” – Ukrainian art in that period is actively politicized, this “political position” promotes the idea of liberation, elimination of the barriers of the past. The “female body” (O. Chepelyk) is politicized, with female artists actively producing the idea of visual libertinage (“body-autopsy”, “body-trauma” by V. Ralko). Libertinage is built on postmodernist construction of the body from the quotes of artists from other times (O. Rojtburd). The third wave of visual libertinage creates a new trend – erotica is more and more active and becomes an expression of identity.

The third wave of visual libertinage creates a new trend – eroticism is increasingly being marked as an expression of identity: there is a steady interest in the “recent” history of Ukrainian art, so curatorial programs bring together artists of different generations united by the problem of the “Ukrainian body” on one exhibition space. With identity beyond the established sexual characteristics of male and female begin, and the feminist movement takes shape among Ukrainian Experiments artists and curators. These changes also determines different programs of “games” with the body, visualization of the “other” body, “wrong” body, “disobedient” body, assembly of the body on the border of anthropic: “body-collage” by A. Volokitin, “other bodies” by V. Tsagolov, “body-simulacra” by V. Sydorenko, “super-body” by P. Verbytska, “body-sign”, “body-schema” by Ya. Derkach. This period activates the dialogue between the academic and libertine bodies (V. Korchovoy, O. Babak). Based on the analysis, it can be stated that this decade is the time of the revival of censorship.

This research only poses the problem, the ways of its further elaboration can be realized, for instance, in an in-depth study of the specifics of the erotic genre, in research of synthetic kinds of art; a study of the features of individual style of artists in this genre or through a comparison of models of national and multicultural peculiarities. The materials of this research can become a basis for further study of the erotic genre in contemporary Ukrainian art. Also, the

conclusions about visual art can be used by curators of exhibitions, promoters of projects in the formulation of concepts of expositions dedicated to corporality, nudes, eroticism in art. This research only poses the problem, the ways of its further development can be implemented, for instance, in an in-depth study of the species specificity of the erotic genre; in research of synthetic types of arts; in the study of the characteristics of the individual style of artists working in this genre or in the comparison of models of national and multicultural features. The research materials can become a basis for further research of the erotic genre in modern Ukrainian art. Also, generalizations about the visuality of erotic art can be used by exhibition curators, project organizers in formulating the concept of expositions dedicated to physicality, nudes, eroticism in art.

**Key words:** erotic genre, art, contemporary Ukrainian art, modern, postmodernism, body, nude, visual libertinage, post-Soviet libertinage, expressive emotivity, art analysis, identification, the latest technological methods, censorship in art, Ukrainian artists.

## **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.**

**Наукові праці здобувача, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації**

1. Мерфі, М. Д. (2022). Еротизм постмодерного лібертинажу на прикладі творчості сучасних американських художниць Еліс Ніл, Ханни Вілке, Джуді Чикаго. *Сучасне мистецтво : збірник наукових праць*. № 18. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. С. 97–106. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269713>.
2. Мерфі, Майкл Д. (2021). Пострадянський та постколоніальний візуальний лібертинаж як чинники формування «українського» зображального тіла. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. № 1 (29). [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ijitss/30032021/7492](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30032021/7492).

3. Мерфі, Майкл Д. (2020). Виразальна емотивність тілесності у сучасному візуальному мистецтві: методологічний аспект. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. № 42. С. 42–49. <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/207631>.

4. Мерфі, Майкл Д. (2020). Філософсько-світоглядні витoki лібертинажу у візуальному мистецтві доби модерну. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 2. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. С. 99–103. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:-lUsVpjGTb8J:hudkult.mari.kiev.ua/article/view/217798/225497+&cd=2&hl=ru&ct=clnk&gl=ua>.

5. Murphy, M., Petrashyk, V. (2018). Eros and Ukrainian Art Since Independence: Self Affirmations Through Painting and Design. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну* : наук. журнал. Київ : Вид. центр КНУКіМ. Вип. 2. С. 30–50. <http://demiurge.knukim.edu.ua/article/view/155042>.

#### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації**

6. Мерфі, Майкл Д. (2019). Роберт Меплторп: Класична скульптура проти еротичної субкультури. *Сьомі читання пам'яті академіка Платона Білецького* (НАОМА, 23 листопада 2019 р.). <https://www.platonconference.kiev.ua/documents/chteniya%20progr%202019.pdf>.

7. Мерфі, Майкл Д. (2020). Відеоживопис: тілесний символізм у відеоарті Білла Віоли. *Міжнародна науково-практична конференція «Феномен культури постглобалізму»*. Маріуполь, 27 листопада 2020 року. [http://mdu.in.ua/Nauch/Konf/2020/ch-1\\_zbirka\\_2020\\_fenomen\\_kulturi.pdf](http://mdu.in.ua/Nauch/Konf/2020/ch-1_zbirka_2020_fenomen_kulturi.pdf).

8. Мерфі, Майкл Д. (2020). Візуальний лібертинаж в творчості Т. Шевченка. *Восьмі Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького* (НАОМА, 21 листопада 2020 р.). [https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon\\_chit\\_2020.pdf](https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf).

## ЗМІСТ

Анотація .....	2
Summary .....	8
Список праць за темою дисертації .....	14
Вступ .....	18
<b>Розділ перший. ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ Й МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ .....</b>	<b>26</b>
1.1. Еротичне як об'єкт наукових досліджень.....	26
1.2. Термінологічне та змістовне визначення явища еротизму в мистецтвознавстві .....	44
Висновки до першого розділу .....	66
<b>Розділ другий. СТАНОВЛЕННЯ ЕРОТИЧНОГО ЖАНРУ У СВІТОВОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ .....</b>	<b>68</b>
2.1. Лібертинаж у становленні еротизму у візуальному мистецтві доби модерну .....	68
2.2. Засновки ідеологічної й політичної цензури і самоцензура художника .....	85
2.3. Еротизм постмодерного лібертинажу на прикладі творчості сучасних американських художників .....	95
2.3.1. Живопис .....	98
2.3.2. Фотографія .....	112
2.3.3. Відеоарт .....	119
2.3.4. Перформанс .....	123
Висновки до другого розділу .....	127
<b>Розділ третій. ФОРМУВАННЯ ЕРОТИЧНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ .....</b>	<b>129</b>
3.1. Пострадянський та постколоніальний лібертинаж у формуванні зображальності «українського тіла» (1990-ті) .....	132
3.2. Еротичний жанр у візуальному мистецтві 2000-х .....	158



3.3. Ідентифікація тіла: еротичний жанр	
в українському мистецтві 2010-х .....	172
Висновки до третього розділу .....	198
Висновки .....	202
Список використаних джерел .....	208
Список ілюстрацій.....	225
Додатки .....	232

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Еротика та її художнє втілення – це теоретична проблема, яку характеризують як «особливу», дискусійну та неоднозначну. Причини можна віднайти в суті самої культури – табу оголеного тіла та відповідні тілесні практики, пов'язані з ним, супроводили європейську культуру на всіх етапах цивілізаційного поступу. Кожна культурно-історична доба була позначена власною ціннісною та нормативною системою координат, у межах якої і формувалося ставлення до тіла, еротики, сексу. Мистецтво прагнуло «схопити» суть такого ставлення: еротичний жанр виконував функцію означення, маркера межі дозволеного та недозволеного, прийняттого і забороненого, прекрасного та потворного / некрасивого. Можна констатувати певну циклічність у встановленні подібних маркерів-меж: так само, як Ервін Панофський уловив історичні коливання мистецтва через різні культурні контексти часопростору (що було представлено в його концепції «Ренесанс та ренесанси»), так і еротичний жанр завжди був укорінений у «свою» добу та визначався всіма варіантами дискурсів – від свободи до табу, від сталої художньої норми (канону) до лібертинажу. Причому такі цикли були «вбудовані» в цілі епохи (Середньовіччя – Відродження), а позначали ставлення до еротики та ню в межах однієї доби, періоду, соціальної страти.

Чи варто зазначати, що мистецтво протягом усієї історії брало на себе функцію лібертинажу тіла? Те, що було категорично заборонено суспільними нормами та законами, мистецтво в усі часи прагнуло змінити, вивільнити, дослідити. Отже, тіло в мистецтві – це потужний інструмент емотивності, свободи та розкутості. Також ці процеси інтенсифікуються в перехідні періоди, періоди соціокультурних трансформацій.

Якщо «перевести» дискурс еротичного мистецтва в конкретику окремих культур і культурної своєрідності, то жанр еротики набуває локальних культурних означень: у такій оптиці можна говорити про тіло доби, тіло локусу (архаїчне тіло, давньогрецьке тіло, ренесансна тілесність,

модерністський тілесний лібертинаж, постмодерністська еротична чуттєвість, «американське тіло», «українське тіло»). Тобто жанроутворення еротичного мистецтва базується на формуванні художніх типів зображення тіла, оголеного тіла, які, своєю чергою, корелюють із моделями прийнятих у соціумі норм тілесної емотивності. Тілами культура так само «промовляє» себе, як вона це робить за допомогою поезії, філософії, музики. Еротичне мистецтво – це та ж мова вираження через художні форми та жанри, а еротичний жанр часто стає найбільш «відвертим» свідком і / або чинником культурних змін.

Такий принцип жанроутворення є визначальним для формулювання засад та особливостей сучасного еротичного мистецтва в Україні – еротичний жанр уособлює «зняте» в художній реальності ставлення до тіла, вираження «тілом» болісних для соціуму та художника проблем. Тож у сучасному мистецтві формується принцип не тільки зображального тіла й еротизму, відбувається принципово нова візія тілесності – її конструювання. Отже, досліджуючи еротичне мистецтво доби, водночас можна зрозуміти цілі зрізи соціокультурних та естетико-художніх тенденцій – тіло в сучасному мистецтвознавстві перетворюється на «кластер» сенсів, інформації, відчуттів, які можна і треба досліджувати.

#### **Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.**

Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (протокол № 3 від 30.11.2017; протокол № 2 від 30.10.2018 (змiна керiвника)).

**Об'єкт дослідження** – трансформації дискурсу еротики у сучасній теорії та художній практиці.

**Предмет дослідження** – еротичний жанр у сучасному українському мистецтві.

**Мета дослідження:** використовуючи теоретичну модель візуального лібертинажу, дослідити жанрові зміни еротичної вражальності в сучасному українському мистецтві.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- визначити полідисциплінарну специфіку дискурсу еротичного мистецтва;
- з'ясувати мистецтвознавчий потенціал дослідження сучасного еротичного жанру;
- узагальнити основні принципи еротичної вражальності та візуального лібертинажу як способу зображення в еротичному мистецтві;
- з'ясувати засади візуального лібертинажу в еротичному жанрі доби модернізму;
- виявити характеристики еротизму постмодерністської візуальності (на прикладі сучасного американського мистецтва);
- сформулювати основні принципи розвитку еротичного жанру в українському мистецтві доби незалежності;
- дослідити значення еротичного жанру у процесі конструювання «українського тіла»;
- з'ясувати зміст і методи формування еротичної образності в сучасному мистецтві, еротичного жанру в українському візуальному мистецтві сучасності;
- узагальнити образний зміст і мистецькі прийоми «erotичних висловлювань» у творчості сучасних українських художників.

Для створення належної дослідницької платформи аналізу еротизму в сучасному українському мистецтві ми розподілили дослідницький інструментарій на кілька предметних напрямів, що охоплюють названі нижче підходи та методи.

**Перший підхід** – формування міжпредметного інструментарію, який передбачає інтеграцію мистецтвознавчого, філософського та культурологічного знання в аспекті ствердження й апробації поняття «емотивність», яке ми запровадили в дослідницький обіг для комплексного аналізу процесу візуалізації тілесного в сучасному мистецтві. Зміст цього концепту розкривається через дотичні поняття – «вираження» та «експресія».

Робочою концепцією для нас стала теорія Б. Кроче, у якій розуміння сутності мистецтва як вираження дало змогу визначити зображальне в еротичному мистецтві як емотивно-виражальне.

**Другий підхід** – зіставлення класичних і некласичних параметрів зображення еротики, тіла у візуальному мистецтві та створення сучасних принципів для їх аналізу. Трансформації зображення та вираження еротики у візуальному мистецтві ми визначаємо через методологію лібертинажу М. Енафа, яку екстраполюємо на аналіз сучасного еротичного жанру.

**У дослідженні використано такі методи:**

– метод емпіричного пізнання для встановлення належного масиву артефактів, у яких представлено еротику, зображення тіла, оголеного тіла;

– аналітичний – робота з текстами з теорії та історії мистецтва (зокрема образотворчого);

– історико-культурний метод пізнання – для реконструкції генези зображення оголеного тіла в культурній площині, в історії мистецтва для розуміння закономірностей розвитку еротичного мистецтва з урахуванням особливостей певних епох і стилів;

– компаративний метод – для порівняння принципів еротичного зображення в американському та українському мистецтві у мистецьких практиках сьогодення. Цей метод дає можливість створити широкий інтерпретативний простір для формулювання особливих характеристик зображення оголеного тіла, еротики, ню в контексті світової традиції. У зіставленні задіяні не тільки самі візуальні тексти, а й культурні контексти, які, на нашу думку, є визначальними в оцінюванні виражень еротики, ню, оголеного тіла;

– метод теоретичного аналізу, що допоміг узагальнити принципи зображення еротики в конкретних творах мистецтва, концептуалізувати їх, спираючись на наявні мистецтвознавчі та філософсько-естетичні й культурологічні концепції, висновки і теорії;

– стилістичний аналіз – для розуміння особливостей індивідуального методу окремих митців у зображенні еротики, ню.

**Теоретичну базу дослідження становлять такі наукові праці:**

– розвідки вчених, присвячені теорії та історії еротичного мистецтва (С. Л. Гілман, К. Кларк, О. Кривцун, Е. Люсі-Сміт, Е. Махон, С. О'Рейлі, Є. Роїк, К.-Е. Топфер, В. Фріче, Е. Фукс, У. Еко та ін.);

– теоретико-мистецтвознавчі розвідки вітчизняних дослідників, присвячені розвитку українського мистецтва (О. Аккаш, Г. Вишеславський, О. Кодьєва, О. Петрова, А. Пучков, О. Сидор-Гібелінда, В. Сидоренко, Г. Скляренко, О. Роготченко, Л. Смирна, О. Чепелик, Г. Чміль);

– розвідки сучасних світових теоретиків образотворчого мистецтва, у яких проаналізовано еротичну зображальність: С. Гілман (S. Gilman), С. О'Рейлі (S. O'Reilly), Е. Махон (Alyce Mahon);

– теоретичні роботи Дж. Агамбена, Р. Барта, Ж. Батая, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Г. Маркузе, М. Фуко, М. Епштейна, у яких репрезентовано постмодерну філософію тілесності як необхідний складник розуміння еротичного жанру в сучасному мистецтві;

– праці дослідників, у яких представлено культурно-мистецькі панорами розвитку історії мистецтв (Й. Вінкельман, Е. Панофський, І. Тен);

– дослідження, що стосуються окремих аспектів тілесності та цензури в українському мистецтві радянської доби (О. Балашова, Л. Смирна, О. Роготченко, О. Заплотницька); також цей аспект побіжно представлено в дослідженнях, присвячених радянському мистецтву (Б. Гройс, В. Паперний, І. Голомшток);

– концепція «тіла лібертена» та лібертинажу М. Енафа;

– дослідження, присвячені проблемі «українського тіла» в мистецтвознавчих і культурологічних розвідках (Т. Возняк, О. Гомілко, Т. Гундорова, В. Погорєлов, Л. Савицька, К. Яковенко).

**Аналітична база** джерел дисертаційного дослідження поділяється на кілька груп:

- твори живопису, скульптури, графіки, присвячені еротичній темі;
- твори сучасних американських художників у різних видах мистецтв, які презентують еротичний жанр;
- твори сучасних українських художників, які працюють із репрезентацією тіла, тілесності, еротики;
- інтерв'ю українських художників, кураторів проєктів періодичним виданням (доступні в мережі інтернет), що є важливим елементом дослідження актуальних мистецьких практик конструювання та художнього осмислення «українського тіла».

**Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше*:**

- в українськомовний мистецтвознавчий дискурс введено термін «візуальний лібертинаж» для позначення процесу радикальної трансформації виражальної візуальності в еротичному жанрі і дотичні терміни: «пострадянський візуальний лібертинаж», «постколоніальний візуальний лібертинаж»;
- розкрито можливості полідисциплінарного дослідження еротики в мистецтві;
- застосовано методологію емотивності еротичної вражальності для аналізу візуального мистецтва еротичного жанру;
- на основі моделі візуального лібертинажу представлено характеристики еротичного жанру в модерністському мистецтві з упровадженням терміна «модерністський візуальний лібертинаж»;
- сформульовано й узагальнено універсальні характеристики візуального лібертинажу, що дало змогу застосувати їх для аналізу сучасного еротичного жанру в різних видах візуального мистецтва (живопис, скульптура, графіка, фотографія, відеоарт, перформанс) різних культурних локусів (американське мистецтво, українське мистецтво), у різних стилях;
- концептуалізовано причини розвитку еротичного жанру в контексті його періодизації в українському мистецтві періоду незалежності;

– узагальнено образний і виражальний арсенал еротичного висловлювання у формуванні «українського тіла»;

– набув **подальшого розвитку** категорійно-поняттєвий апарат дослідження еротичного жанру в мистецтвознавстві – уточнено терміни «еротика» у візуальному мистецтві, «erotичне висловлювання» у візуальному мистецтві, термін «українське тіло».

**Особистий внесок здобувача** полягає у формуванні методологічних засад дослідження еротичного жанру у візуальному мистецтві як симбіозу культурознавства та мистецтвознавства із залученням загальногуманітарних теоретичних принципів – «візуального лібертинажу», «емотивності», «виражальності», що дає змогу інтерпретувати тенденції розвитку візуального еротизму в різних художніх традиціях (національних, регіональних, локальних), у різних видах мистецтва (живопис, графіка, скульптура, фотографія, відеоарт, перформанс, акціонізм).

Дисертація є самостійною науковою працею. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

#### **Науково-практичне значення дослідження.**

Матеріали дослідження можуть стати базою для подальшого дослідження еротичного жанру в сучасному українському мистецтві. Також узагальнення щодо візуальності еротичного мистецтва можуть бути використані кураторами виставок, організаторами проєктів у формулюванні концепції експозицій, присвячених тілесності, ню, еротиці в мистецтві.

Крім того, концепція лібертинажу в зображальному мистецтві допоможе справі оновлення академічних і просвітницьких курсів з історії та теорії світового й українського мистецтва.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА відповідно до плану науково-дослідної роботи.

Основні положення роботи викладено в доповідях на 3 наукових конференціях: Сьомих Платонівських читаннях пам'яті академіка Платона



Білецького (НАОМА, 23 листопада 2019 р.); Восьмих Платонівських читаннях пам'яті академіка Платона Білецького (НАОМА, 21 листопада 2020 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Феномен культури постглобалізму» (Маріуполь, 27 листопада 2020 р.).

**Публікації.** Наукові результати та висновки дисертаційного дослідження відображено у чотирьох одноосібних статтях, одній у співавторстві, з яких три – у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, а також в одній статті у зарубіжному виданні.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, списку ілюстрацій, додатків. Загальний обсяг роботи – 326 сторінок, з них 198 сторінки основного тексту. Список використаних джерел містить 191 позицію.

## Розділ перший

# ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ Й МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Еротичне як об'єкт наукових досліджень

В історії мистецтва чуттєво-еротичне завжди було стимулом художньої творчості, емоційним рушієм мистецтва, що підтримує загальний тонус культури, залишаючись однією з актуальних тем як у мистецькій практиці, так і в теоретичній мистецтвознавчій рефлексії сьогодення. Таке «вічне повернення» цього сюжету, наскрізне його існування в історії та теорії світового мистецтва, періоди його актуалізації і, навпаки, витіснення або занепаду зумовлені кількома причинами: по-перше, зміною культурних контекстів, оформленням чи, навпаки, спростуванням певних естетичних параметрів зображення людини, які напряду залежать від тих або тих історичних і соціокультурних реалій (доба, час, топос, цінності, стиль, жанр тощо). Водночас тема еротизму завжди була пов'язана з певними табуваннями та цензурою, що також впливало на розвиток візуальної мови в зображенні оголеного тіла, «диктувало» митцю межі дозволеного.

Тому способи пояснення еротичного мистецтва через культуру, його означеність культурою – це свідомий дослідницький підхід, який ми обрали і який збігається з принципом, висловленим українським мистецтвознавцем та культурологом А. Пучковим: «Мистецтвознавство приятелює з мистецтвом через культуру» [157, с. 15]. Тобто для нас важливо віднайти причини актуалізації або табування еротичного мистецтва в контексті конкретної соціокультурної доби з позиції мистецької практики та філософсько-естетичного і мистецтвознавчого дискурсу. Розуміючи причини та вектори таких змін, можна «вписати» у цей культурний контекст і українське еротичне мистецтво, що і становить основне предметне тло дисертаційного дослідження.

Для виваженого та цілісного висвітлення означеного феномену в сучасному українському мистецтві останніх трьох десятиріч було обрано методологію жанрової специфіки еротичного мистецтва. Жанр відіграє не тільки роль типологізації цього мистецького явища. У контексті нашого дослідження ми тлумачимо еротичний жанр як «остов», на якому утримуються зображення еротики, оголеного тіла, ню в межах одного художнього твору. Такий ракурс актуальний ще й тому, що сучасна мистецька практика охоплює міжвидові синтетичні предметності (відео, медіаарт, перформанс, фотоколажі тощо) і жанр перетворюється на «збирача» художньої цілісності.

Відповідно, еротичний жанр присутній у різних видах мистецтв (наприклад, зображеннях еротичних сцен на давньогрецьких амфорах або китайських жанрових зображеннях на шовку, у скульптурах Родена, куртуазній поезії європейського Середньовіччя, фотографіях Р. Мешлторпа), але саме жанр еротичного мистецтва «збирає» та «утримує» нові явища в межах цілісності твору» [154, с. 3].

Однак необхідно наголосити на соціокультурних засадах жанротворення: жанр завжди зумовлений конкретикою мистецької практики певної доби, певного регіону, певної картини світу. Тому у своєму дослідженні ми відштовхуємося не від формальних ознак еротичного жанру у візуальних мистецтвах, а від культурно-історичного тла, на якому розгортається еротичний дискурс людської тілесності.

Для нас важливо представити еротизм як об'єкт наукових і мистецьких рефлексій, у яких «викарбовуються» концептуалізація еротики, філософія тілесності, проводиться межа між еротикою та нееротикою, еротикою та порнографією тощо.

Актуальності такому погляду на еротичне мистецтво додає і той факт, що тіло як річ, у якій перетинаються культурні норми, традиції й ідеали, у сучасному мистецтві перетворюється на потужний інструмент конструювання нових сенсів, стає естетико-художнім, ідеологічним засобом

їх вираження, ідентифікуючим і самоідентифікуючим маркером культури. Необхідно наголосити, що дискурс тіла (філософія тіла) має тенденцію перманентного розширення. Так, у об'єкт-предметну площину візуального вираження тілесності залучаються, крім традиційних образотворчих феноменів, театральне мистецтво, кіно, фотографія, література, спорт, медицина, сексологія, мода, реклама, дизайн, архітектура, дозвілля, музика.

Також тіло в сучасному мистецтві перестає бути об'єктом копіювання і захоплення, воно стає смисловою проєкцією трансфізіологічного, тобто неантропоморфного образу, новим тілесним простором мистецтва, оскільки, на думку Гельмута Плеснера [152], слугує своєрідним кордоном, межею між зовнішнім і внутрішнім. Основний елемент цього мистецтва – «людське розпредметнення» – у субстанції тілесності створює неймовірне за силою емоційне поле, у якому відбувається перетворення тіла з носія інформації на саму інформацію. Цей принцип також відкриває можливість розвитку «нефігуративного» зображення тілесності, ню щодо репрезентації еротичних сенсів.

Залучаючи у мистецтвознавчий дискурс концепт «емотивність», дослідимо його зміст і контексти термінологічного застосування в різних галузях пізнання.

Емотивність традиційно позначають різними поняттями, такими як чуттєві прояви, афекти, емоції, пристрасті, які сукупно використовувало філософське пізнання в європейській інтелектуальній традиції.

Сучасний відлік актуалізації емотивності пов'язаний з лінгвістикою та семіотикою. Так, у лінгвістичних дослідженнях поняття «емотивність» застосовують для вияву засобів вираження у мові та промовляння емоцій, емоційних станів людини або для передачі їхнього впливу на інших (у психології відповідником є поняття «емоційність»). Семіотика та літературознавство використовують цей термін як засіб вираження емоційних станів у текстах і дискурсивних практиках для експресивної оцінки подій та явищ. У лінгвістиці емотивність – це вербальне вираження,

описування або маркування емоцій. Зрозуміло, що будь-який художній текст, художнє висловлювання – це концентроване вираження емоційних станів. Емотивний рівень художнього тексту радикально протиставляється інформативному або смислому рівням. У Юрія Лотмана це як гра з текстами (текст у тексті), що додає літературному твору явно виражений емотивний характер – «іронічність, пародійність, театральність тощо» [141, с. 66]. Емотивність як якість мови власними засобами виражати людську емоційність. На перетині лінгвістики та психології емотивність як концепт пізнання застосовує і психолінгвістика як інтегративна дисципліна.

Поняття «емотивність» активно застосовують у сучасних культурологічних працях, які синтезують емоції та культурні практики їх вираження, зокрема мистецтво. На цих предметних і методологічних перетинах ми й застосовуємо поняття «емотивність», яке в контексті нашого дисертаційного дослідження дає змогу виявити й артикулювати експресивні чинники зображення тіла у творах образотворчого мистецтва. За принципом Лотмана «текст у тексті» в такий спосіб ми аналізуємо емотивність як «картину в картині», «зображення в зображенні», «фотографію у фотографії» тощо. Тобто наш підхід передовсім актуалізує питання емотивної реплікації тіла у візуальному мистецтві (як у сучасному, так і в мистецтві попередніх культурно-історичних епох). Еротичні переживання, які були сформовані соціумом та ритуальними й ритуалізованими повтореннями (зокрема художньо виконаними «повторами»), із часом призводять до того, що «нові психологічні структури починають вже самостійно відтворювати потребу людини в еротичному переживанні», – стверджує естетик О. Кривцун у розвідці «Психологічні коріння еротичного мистецтва» [138].

Мистецько-художня візуалізація тілесності супроводжується втіленням емоцій, їх вираженням, сприйняттям та оцінкою (знову-таки емоційною). Контекст, що надає експресивності художньо-зображальному висловлюванню (у нашому випадку – висловлюванню стосовно оголеного еротичного тіла), як твердить М. Лох, – це шок, який породжує

трансформуючу реакцію, бо «відчуття обов'язково передує афекту», і це призводить до того, що «суб'єкт змінює свої звичні способи мислення та буття новим і масштабним чином» [51, с. 393]. Ми протиставляємо цей емотивний контекстний принцип вираження формальним зображальним методам репрезентації тілесної образності як такої. І від дослідницького режиму «що зображується?», «як зображується?» правомірно звернутися до питання «чому зображується?», переорієнтовуючи дослідницький зір із самого зображення на тіло-фронтир, тіло-межу, що емотивно артикулює (виражає) приховані сенси або відкриває незримі емоційні контексти для глядача.

Тут варто згадати ще один конструкт-концепт – «складка» (Ж. Дельоз), який у дослідженні візуальних параметрів тілесності набуває не метафоричного, а прямого «звучання»: тілу без одягу (оголеному тілу, неприкритому тілу) надано єдиний шанс приховати щось у складці. І в такій проєкції, скажімо, зображені тіла П. П. Рубенса набувають додаткових межових характеристик, за допомогою оголеності ретранслюючи додаткові сенси та контексти (ба – їхню надлишковість). І тут уже не стоїть питання культурного ідеалу тіла й індивідуального авторського стилю самого митця, його естетичних та особистісних уподобань. Справді, митець перманентно вирішує власні наболілі питання та проблеми, але постійно утримуючи (свідомо чи ні) весь багаж-надбання світової художньої культури. Емотивність зображення (вираження) тілесного викристалізовує сутність мистецтва як вираження, що відповідає методології виражального в мистецтві Б. Кроче та Р. Дж. Коллінгвуда і дає змогу почерпнути в їхніх теоретичних системах аргументи обґрунтування емотивності як експресії (вираження), у якому насамперед ставиться питання про сприйняття мистецтва як співтворчості. Інакше кажучи, для того, щоб вбудувати поняття емотивності в сучасну мистецтвознавчу рефлексію і розкрити його методологічний та евристичний потенціал, ми розкриваємо його зміст через дотичні поняття «вираження» та «експресія».

Стисло проаналізуємо таку методологію та визначимо її евристичний потенціал на предметі дослідження еротичного жанру у візуальному мистецтві.

Звернімося до перекладу поняття «вираження» з огляду на теоретичні положення основної естетико-мистецтвознавчої праці Б. Кроче [193]. Етимологічний аналіз італійських понять «espressione» та «espressiva» дає підстави розуміти їх 1) як вираження (більш традиційний варіант вживання цього терміна завдяки перекладам російською та українською мовами робіт Б. Кроче) та 2) як експресію. Наприклад, так обґрунтовує правомірність власного перекладу українською дослідниця-естетик О. Свінціцька. Вона доводить, що «перше вводиться ним для позначення процесуальності дії, словесного, інтонаційного подання персоніфіковано-унікальної інформації, а друге – для позначення внутрішнього стану людини, який тісно пов'язаний з її інтуїцією. Звідси потребує, на наш погляд, розгляду поняття експресії як інтуїтивної оцінки людиною подій, явищ чи фактів, що має особистісний характер та фіксує її емоційне ставлення до різних сфер життя й до самої себе» [166, с. 150]. Залучаючи поняття «експресія», Б. Кроче показує, що сутність авербальних та імпліцитних елементів вираження становить семантичний контекст будь-якої міжособистісної взаємодії, діалогу, художньої комунікації за участю «індивідуальних експресій». Цей теоретичний зріз філософсько-естетичного узагальнення Кроче дає можливість говорити про експресивний (виражальний) досвід спільноти як індивідуальних експресій, найбільш наочно втілений у творах мистецтва.

Чуттєвість як така, як антропологічна константа є незмінюваною. Саме *спрямованість чуттєвості назовні, на вираження* створює ідеальні умови для її художнього втілення, стає основою для мистецтва (на відміну від простого збудження). Така емотивна «воля до форми» у процесі комунікації-вираження перетворює чуттєвість як «річ у собі» на «річ для нас», утілюючись в *індивідуальних експресіях* конкретних творів. Оформлена

емотивність – ось та площина проявленого вираженого почуття, що і становить основу художньої діяльності.

Також методологічна доцільність вимагає провести межу між станом вираження емоцій та їхнім описом, між їхнім вираженням і демонстрацією. Для цього ми залуцаємо підхід Р. Дж. Коллінгвуда щодо мистецької експресії, демаркації відмінностей між мистецтвом і немистецтвом, між мистецтвом і симуляцією (така межа є визначальною й для аналізу сучасного актуального мистецтва, мистецьких експериментів і досліджень). Тим паче, що таке розподілення ще більше актуалізується на прикладі зображення тіла, еротичного тіла, яке впродовж історії мистецтв завжди перебувало на межі дозволеного і недозволеного, норми й заборони, прекрасного і потворного (цей аспект докладно розглянуто в п. 1.3).

Мистецька експресія – це наперед невизначене емоційне втілення, розрядка (на кшталт катарсису) відчуття художника у творі (картині, поетичних рядках, драмі, музичному тексті), що проявляється (оформлюється) на етапі продукування самого артефакту. Справжній твір не народжується як заданий (обмежений) формою – це більшою мірою властиво, на думку Р. Дж. Коллінгвуда, ремеслу і технічній майстерності. Твір мистецтва існує у процесі його «розігрування», тобто відтворення. Буття твору не закладене «всередині» речі, створеної художником, воно не перебуває у свідомості, а саме свідомість людини занурюється в буття твору мистецтва, бере участь у ньому, стає його частиною. Щодо людини і речі твір постає як такий, що перевершує реальність. «Хімія» мистецтва полягає в емотивному пошуку виходу особистісно-чуттєвого назовні, й у напрузі такого переходу відбувається оформлення емоцій, їх вираження через форму: «Поки людина не виразила свою емоцію, вона навіть не знає, в чому її сенс» [136, с. 111]. Причому виражальне Р. Дж. Коллінгвуда не збігається з поняттям виражальних форм у мистецтві та культурі. На його думку, єдність вираження і змісту – це єдиний процес, у якому і проявляється справжнє мистецтво – засобами активізації мистецької оцінки через залучення



рефлексії як творця, так і реципієнта. Таким чином, акт вираження у мистецтві – це, по суті, дослідження власних емоцій. Але такий, спрямований назовні процес, заздалегідь не визначений і не передбачений, оскільки для нього неможливо завчасно вигадати певні засоби на основі наших знань про це специфічне явище. «Вираження – це діяльність, для якої неможливе існування будь-якого методу» [136, с. 112].

Отже, названий принцип дав змогу встановити зміст і дослідницькі межі ключових для дослідження понять, таких як «емотивність», «вираження», «експресія», та залучити їх як методологічний інструментарій мистецтвознавчого дослідження тілесності, тіла, оголеного тіла в образотворчому мистецтві.

Підсумуємо два основні предметні параметри дослідження феномену еротики в мистецтві, які ми виокремлюємо і з огляду на які формулюємо власні дослідницькі позиції.

*Перший параметр.* Еротика в мистецтві завжди позначається культурними маркерами, ціннісними характеристиками соціальних норм, ідеалів, правил і табу. Наприклад, у ХХ столітті відбулися докорінні зміни у ставленні до еротичної культури та мистецтва. Еротизм перестав бути табуованою сферою суспільного життя. З'явилася можливість справді наукового, вільного від цензури й ідеологічних догм осмислення сутності і значення еротизму в мистецтві загалом і візуальному мистецтві зокрема. Актуальності та новизни таким дослідженням додали дослідження фото- та кінозображень, перформативні практики і цифрове мистецтво новітніх медіа. Ці мистецькі тенденції почали «співіснувати» з відповідними концептуальними узагальненнями та теоретичними рефлексіями: наприклад, із позиції феміністичної концепції, філософії тіла, візуальної антропології, постколоніальної теорії, кроскультурних досліджень тощо). Великою мірою ці теоретичні підходи формували та впливали й на мистецьку практику, оскільки «деякі течії сучасного мистецтва наділяються ознакою концептуальності не тільки і не стільки за бажанням самого митця і арт-

критики, а і в тому випадку, коли внутрішній смисл закладеного концепту корелює з подальшим зовнішнім його розгортанням у культурному полі» [108, с. 35]. Тож сучасний художник майже завжди усвідомлює ту культурну норму зображення тіла, еротики, ню, яку або порушує, або ні відповідно до власної творчої програми, естетичного смаку, соціального очікування або замовлення, епатажу, комерційної доцільності – усього того, що умовно можна назвати візуальним дискурсом тілесності.

*Другий параметр.* Досліджуючи еротика у візуальному мистецтві, необхідно враховувати емотивний чинник зображення тілесно-еротичного: це завжди потужний канал вираження почуттів (і художником, і реципієнтом). Емотивність еротичного в мистецтві переміщає позицію тіла як об'єкта (у зображенні, картині, скульптурі, кіно, перформансі) у позицію тіла як виражального емоційного інструменту, що здатний виражати смисли й почуття. Описаний принцип можна визначити як трансгресію об'єктного дискурсу тіла в бік тіла виражального. Чи варто зазначати, що ці причини вплинули на предмет нашого дисертаційного дослідження, зокрема на обґрунтування його актуальності, методології та окремих пунктів новизни?..

Відповідно, і мистецтвознавчу ревізію зображення еротичного тіла ми проводитимемо у двох напрямках: 1) через класичний дискурс еротичного мистецтва (здебільшого європейського), досліджуючи загальні його принципи та параметри (так звана калістика<sup>1</sup> зображення еротики й оголеного тіла в мистецтві); 2) спираючись на некласичні дослідницькі позиції та моделі в гуманітаристиці й мистецтвознавстві, ми сформулюємо актуальні концепти та інструментарій для аналізу еротично-виражального, зокрема американського й українського варіантів сучасного візуального мистецтва (другий і третій розділи дисертації).

Згідно з цими двома параметрами дослідження еротики в мистецтві ми здійснимо огляд розвідок і джерел, у яких еротика й еротизм є основними

---

<sup>1</sup> Від давньогр. *καλόν* – прекрасне.

предметами вивчення або представлені дотично до інших наукових тем авторів.

Класична «калістика» зображення оголеного тіла представлена працями К. Кларка «Нагота в мистецтві» [133], Е. Фукса «Ілюстрована історія еротичного мистецтва» [176], В. Фріче «Соціологія мистецтва» [173]. Їхній підхід до теми має одну спільну рису – еротика та зображення оголеного тіла в історії живопису вони аналізують як естетичну атрибуцію античного та західноєвропейського класичного мистецтва (скульптури, живопису, малюнка), як один із основоположних їхніх компонентів.

Але в праці К. Кларка досліджено проблему актуалізації зображення оголеного тіла в мистецтві (так званої мови оголеності) крізь призму культури: культурні регіони, релігія, мораль, традиції та відповідна їм доктрина людини з певним соціальним й естетичним статусом тіла впливали як на зміст, так і на форму зображення оголеності. Також соціокультурні цінності формували й саму можливість (або неможливість, заборону) такого типу зображень оголених тіл. Наприклад, пануванням традиційних моральних устоїв В. Фріче пояснює той факт, що майже неможливо знайти жодної скульптури «не вдягнутої» богині в Давній Греції, на відміну від фігур богів-чоловіків (наприклад, Аполлона). Той самий конструкт соціальних цінностей пояснює «одягненість» скульптур шляхетних мешканців Риму і «роздягненість» рабів та простолюдинів.

Е. Фукс проводить свої розвідки на яскраво виражених соціологічних позитивістських позиціях, зокрема стверджує, що сутність і зміст мистецтва зумовлені економічними силами та соціальним контекстом. Він доволі докладно аналізує вплив на еротичне мистецтво моралі та звичаїв народів різних епох і країн, а також особливості сприйняття еротичного мистецтва глядачами різних вікових груп і статей. На його думку, еротика є «активною» чуттєвістю – саме тому еротика і становить найважливішу частину чуттєвості, а у своєму свідомому прояві водночас завдяки мистецтву утворює найвищу і навіть найшляхетнішу форму. Однією з тез, які Фукс послідовно

обґрунтовує у своєму дослідженні, є те, що «...чуттєвий вплив художньо відтворених еротичних мотивів на глядача не підлягає жодному сумніву. І далі: що інтенсивніший цей вплив, то більшою і вагомішою є художня цінність» [176, с. 127].

Такий соціокультурний зріз досліджуваної проблеми було закладено в працях, у яких простежуються спроби репрезентувати «великі історії мистецтва»: можна пригадати розвідки Й. Й. Вінкельмана [117], Е. Панофського [149], І. Тена [171]. Скажімо, І. Тен пояснює зображення прекрасних чоловічих тіл у скульптурі Давньої Греції прагматикою життя еллінів, що повсякчас воювали – тіло воїна має бути міцним; він пригадає історичний факт, як Александр Македонський, прибувши у Трою, повністю роздягнувся й оголеним пробіг навколо могили Ахілла, у такий спосіб віддаючи шану героєві. Вінкельман у дусі класичної естетики доводить, що зображення жіночого тіла легітимізується, стає втіленням прекрасно-тілесного (чоловічому тілу, відповідно, було відмовлено у цьому, оскільки чоловіча нагота краще виражає характер і зовсім не підходить для вираження прекрасного). Зображення оголеного чоловічого тіла в європейському мистецтві було можливе тільки як «реверанс» перед Античністю, як обов'язковий пункт програми навчання у художніх академіях і школах. Натомість жіноча оголеність ставала дедалі очевиднішою та затребуванішою для зображень (як у навчальних майстернях художників, так і в мистецьких салонах, виставкових експозиціях). Також класичні взірці зображення жіночого тіла перетворювалися на «репліки» в оздобленні повсякдення (помешкання, речей) не тільки аристократії, а і «звичайних» людей. Можливо, така «деконструкція» жіночої оголеності в мистецтві і стала поштовхом для створення картини-провокації Е. Мане «Сніданок на траві». Використовуючи класичну естетику жіночого тіла, французький художник точно й тонко створив кілька контекстів зображення та сприйняття «звичного» класичного образу, тим самим перейшовши традиційну межу калістики, перетворивши тіло на вираження, наповнивши його емотивними

суперечностями. За таким принципом працюють, скажімо, український фотограф Руслан Лобанов (цикл робіт «Nudes in the city») або американський фотограф Спенсер Тунік (Spencer Tunick), у творчому методі якого помітний контраст між образом оголеного тіла та неприродним тлом його розміщення – серед маси інших тіл<sup>1</sup> та серед урбаністичних ландшафтів міста. На його фотографічних інсталяціях голі люди опиняються у центрі міста, створюючи крайній контраст між тілесно-природним і цивілізованим урбаністичним, підштовхуючи глядача поміркувати над тим, хто є основним чинником та причиною дисонансу і кого потрібно викреслити, щоб відновилася гармонія – місто чи людей у ньому?..

Продовжуючи перелік дослідницьких позицій щодо еротики у візуальному мистецтві, варто пригадати праці, що стосуються історії живопису, а саме роботи Сандера Л. Гілмана [29], Селлі О'Рейлі [69], Євгена Роїка [162], Еліс Махон (Alyse Mahon) [55]. Усі вони присвячені сучасному погляду на еротичне мистецтво, зображення оголеного тіла. Дослідження Гілмана – це приклад сучасного міждисциплінарного підходу: спираючись на матеріали медицини, біології, анатомії та історії мистецтва, автор репрезентує способи зображення тіла в культурі, починаючи від зародження християнства та закінчуючи сучасною міфологізацією СНІДу. Тобто через широкі культурні контексти Гілман доводить ідею про тілесність, сексуальність та еротику як феномен, який сконструйований соціумом і має історичні засади (ця теза є основною і для нашого дослідження). С. О'Рейлі досліджує тіло як актор сучасних мистецьких практик, тіло як мистецьку подію на прикладі мистецтва, починаючи від радикального фемінізму 70-х років ХХ століття до сьогодення (монографія вийшла у 2009 році). Тіло й митець і тіло митця – ось головна предметна площина розмислів науковиці-мистецтвознавиці. Відповідно, ставлення дослідниці до перформансів О. Кулика та відеоінсталяцій М. Барні стали нам у пригоді під час аналізу

---

<sup>1</sup> Цікаво, що Спенсер Тунік працює здебільшого в Європі, оскільки у США його інсталяції з тисячами оголених тіл збуджують негативну реакцію, осуд та заборону.

американського й українського сучасного мистецтва. Гендерні аспекти у формуванні еротичного жанру дослідила Е. Махон, але справжня цінність її праці – у формулюванні проблеми співвідношення провокації та еротики. Дослідниця розглядає виражальні засоби еротичного мистецтва, що суголосно нашому підходу щодо емотивності еротики.

Тобто на зміну класичній калістиці оголеного тіла, «пафосу, вираженому через тілесність» (К. Кларк) приходять ідеї тіла-конструкта, тіла-знаку, тіла-межі. Такий поворот в «одиссеї» зображально-оголеного тіла був підсилений завдяки концептуальним викладкам структуралістів, постструктуралістів і постмодерністів: вони сформували такі важливі для сучасної художньої культури концепти, як політичне, репресивне тіло (М. Фуко), тіло без органів (Ж. Лакан), тіло як конструкт знаків (Ж. Бодрійяр). Неабиякий вплив на встановлення нових параметрів зображення тіла здійснила феміністично зорієнтована мистецька практика, у якій відбувалася реконструкція фалоцентризму (Ж. Лакан) та створення через зображення «нової», не заплямованої чоловічою культурою жіночої ідентичності. Цей процес, на думку американської дослідниці А. Франтцен, вплинув не тільки на «перегляд “чоловічого чоловіка” або “жіночої жінки”, а й легітимізував змішані соціальні простори “чоловічої жінки” та “жіночого чоловіка”» [25, с. 455]. У такий спосіб занепав легітимізований історією мистецтва еталон зображення краси жінки: навмисно потворне, далеке від еротичного привабливого жіноче тіло стало символом протесту проти закладених у культурі (як класичній, так і масовій) зображальних штампів. Показовими у такому контексті є перформанси Кароль Шніман (Carol Schneemann), яка епатувала глядачів неприхованим «вульвоцентризмом» (ми сконструювали цей термін-неологізм як протилежність концепту Ж. Лакана). Такі епатажні пошуки «інших» зображень та «іншої» візуальної образності радикалізували протистояння між «порядністю» та «непристойністю» як у теорії, так і в мистецькій практиці.

Відповідно, й тема цензури знайшла новий вихід, уже в межах сучасних візуальних практик. Вільне самовираження допустиме лише тоді, коли воно небезпечне. Як мінімум, досі не розв'язаною залишається одна з наскрізних проблем – межа між еротикою та порнографією (термінологічно-поняттєвий бік проблеми окреслено в п. 1.3). Крім зовнішньоінституціональних механізмів, проблема цензурування оприявила і проблему внутрішньої цензури митця, його відповідальності та свободи, коли «нові табу замінюють старі, “політична коректність” ставить табу на словесну та образотворчу деградацію» [65, с. 50]. Наочно ця проблема простежується на прикладі творчості перформансистів та акціоністів, для яких власне тіло стає і об'єктом, і предметом творчої реалізації (К. Шніман, Х. Вільке, Орлан, М. Абрамович, О. Кулик). Означену проблему досліджує у своїх статтях і С. Саймон [88].

Як ми зауважували раніше, сучасне мистецтво неможливо аналізувати поза названими концепціями та дискурсивними практиками. Чому? Тому що в культурі ХХ століття кардинальним чином змінюється парадигма людини в її постмодерністській незавершеності. Тіло вкотре позиціонується як потужний інструмент дискурсів (соціальних, політичних, економічних, художніх), воно відтворює чергову ревізію співвідношень між природою та душею, зовнішнім і внутрішнім, соціальним і приватним. Сучасне мистецтво відшукує і сучасні способи позиціонування еротики й тілесної оголеності, експериментуючи з еротичним тілом, сексуальним тілом, представляючи тіло як метафору, конструюючи нові сенси еротичного мистецтва. У цьому контексті слід пригадати тексти таких знакових дослідників, як Дж. Агамбен [107], Ж. Бодрійяр [113], Р. Барт [110; 111], М. Фуко [174]. Усіх їх об'єднує принципово новий підхід до розуміння тіла й тілесності в культурі: репресивне тіло, тіло-знак, тіло-симулякр, деконструкція тіла створюють нову дискурсивну площину для обговорення проблем, пов'язаних з еротикою, сексуальністю, статтю, віком тощо. Також необхідно зауважити,

наскільки нині в художній практиці теоретичне підґрунтя майже будь-якого мистецького акту впливає на творчість художника, навіть неконцептуаліста.

А отже, і майстерня сучасного художника перетворюється на майданчик, на якому можна сміливо експериментувати та досліджувати невдоволення, нестачі, репресії, «непристойності» або «належності». Сучасне мистецтво – це постійне дослідження та бунт проти минулих обмежень; воно приймає життя таким, як є, надаючи йому виразний голос сучасності і виправляючи минуле. Тому тема еротичного тіла стає емблемою такого бунту, емотивним маркером ствердження або руйнації не тільки на рівні зображень, образів і форм, а й на рівні екзистенції художника та глядача. Цей бунт був спрямований і на ідею краси, класичного образу красивого тіла в мистецтві. Художній простір ХХ–ХХІ століття активно залучає до нетрадиційних версій краси, спрямованих на її розширення, перекручування та розщеплення. Виникає певна напруга, коли індивід, а не суспільство отримує задоволення. Традиційний погляд на красу полягає в тому, що важливо лише те, як тіло виглядає, а не те, що означає краса. Сучасні художники повстають проти цього, не довіряючи самій ідеї зовнішнього вигляду. «Некрасиві», «потворні», «бридкі» візуальні зображення змінюють світ художньої образності. У цьому контексті ми аналізуємо провокативні проєкти американських та українських художників, які презентують оголеність на межі та за межею («Книга мертвих» А. Савадова, «Сплячі принци України» І. Чичкана, «Морг» А. Серрано тощо).

Українська гуманітаристика й мистецтвознавство у цій темі репрезентовані працями О. Аккаш [108], О. Гомілко [124], Т. Гундорової [126], В. Погорелова [153], Л. Савицької [164] та ін.

Тема емотивності еротичного мистецтва дає змогу не тільки говорити про «культурні» тіла як такі (дослідження), а вписати їх у певну локальність – історичну, етнічну, державну, регіональну тощо. Цей вимір утілюється у дослідженнях, присвячених конструюванню певних локальних тілесних ідентифікацій, які умовно можна назвати «українським тілом» та



«українським еросом» (залучаючи термінологічний конструкт Т. Возняка): ствердження національного мистецтва створювало «українське тіло» та продовжує його створювати. На думку Т. Возняка, «роботи в царині розбудови українського еросу – непочатий край» [121, с. 3]. Недаремно поряд із запитом на неупереджену ревізію історії українського мистецтва з часу набуття незалежності виникає і стійкий запит на конструювання «українського тіла», (як у діахронії історичного, так і в синхронії сучасного).

Чудовим прикладом дослідження етнічної та національної ідентифікації тілесності є праця німецького культуролога К. Топфера (Karl Eric Toepfer) [101].

Як можливе національне в межах полікультурного світу – того, що виводить мистецтво на рівень універсального висловлювання? Питання, відповідь на яке гарантовано відкриває сучасному українському художникові вектор саморуку та професійних досягнень. Аналізуючи зазначений пласт, можна попередньо стверджувати, що це самобутній і ціннісний для розвитку національного мистецтва підхід, у якому й народжувалося нове актуальне «українське тіло». Тобто художники різних традицій та шкіл формували і далі формують український мистецький дискурс тілесного, емотивно виражаючи через зображальне-тілесне різновекторні (часто діаметрально протилежні) ідеї, образи, теми, переживання, у яких «надбання мистецької творчості стають тими провідниками, що торують шлях до майбутньої невизначеності» [108, с. 39].

Традиційне мистецтво – зображення тіла (красивого, ідеального, гармонійного). Але тіло – це потужний культурний знак і символ. Сучасність дала змогу за допомогою тіла діалогізувати з епохами та культурами. Наприклад, пострадянське постколоніальне зображення тіла в українському сучасному мистецтві перебуває в діалозі з радянським тілом, що проявляється у програванні забороненого (його табуванні або символізації: табувалося сексуальне тіло, регламентувалося тіло монументальне, символізувалося тіло «народне» – робітник і селянка). Талановитим

варіантом такого розчакловування є проєкти В. Сидоренка «Амнезія», «Атрибуція часу». Тому, на думку англійського мистецтвознавця М. О'Махоуні, художники використовували зображення такого типу тіл (селянка, робітник, атлет, комсомолец) як частину радянської ідеологемі, її наочну демонстрацію [148].

«Українське тіло» постає реакцією на тектонічні світоглядні зміни (нові ідеали – нові герої, пошук актуальних маркерів цінностей, тіло як тіло виражальне, а не тільки зображальне, тіло-свобода, тіло-війна), актуалізація дискурсів тіла-конструкта в українському ідентифікуючому варіанті – «тіло-гендер», «постколоніальне тіло», «фрагментоване тіло», «тіло-межа», «тіло-знак», «соціальне тіло», «тіло-свобода», «тіло-війна» тощо. Наприклад, цикл робіт В. Сидоренка «Пляж і берег» (2017) можна не лише потрактувати як зображення людей, які відпочивають, а й через емотивність тілесного представити самі оголені тіла як межу, промовисту лінію демаркації. У тілах-фронтах нашаровується напруга межовості між різними світами та сенсами (далеким-близьким, війною-миром, минулим-майбутнім).

Той самий постколоніальний дискурс у творчості Сидоренка унаочнюється через гетеротопію радянського тіла: художник «грає» з табу та символами радянського тілесного, виконуючи роль його десакралізатора, «роз-чаклуна» (у цьому контексті варто пригадати такі роботи майстра, як «Амнезія», «Атрибуція часу»). Тобто «українське тіло» як важливий атрибут візуального мистецтва сьогодення постає емотивною реакцією на історичні перипетії, з усіма їхніми травмами, прагнучи «зрівноважити» цей досвід, у якому конструювання тілесності стає важливим джерелом побудови культурної та національної ідентифікації.

Дискурс «українського тіла» в гуманітаристиці становить, з одного боку, постколоніальну критику, з іншого – пошук нової тілесної ідентичності. Так, Л. Савицька зазначає, що тілоцентризм в українському мистецтві розпочинається з 90-х років. Також заслуговує на увагу думка

дослідниці про відкритість тіла та закритість обличчя, яке стало симптомом тотального роздягання в Україні [164].

Однак варто зазначити, що досліджень, присвячених темі еротики в конструюванні «українського тіла», майже немає. Еротичний жанр у сучасному українському мистецтві також недостатньо вивчений. Принаймні ми можемо констатувати відсутність окремих монографій і розвідок, присвячених цій спеціальній проблематиці. Теоретичних праць, які досліджували б творчість окремих митців в окресленому жанрі й містили б висновки-узагальнення цієї проблеми, немає. Отже, наше завдання – здійснити цілісне дослідження еротичного жанру в сучасному українському мистецтві, створивши належну методологічну і теоретичну базу для цього.

### **Висновки до підрозділу 1.1**

Дослідження еротичного мистецтва передбачає необхідність враховувати культурні маркери, за допомогою яких визначаються важливі складники еротики – тіло та його соціальний статус, норми, ідеологія, цінності, ідеали, табу у зображенні тіла, еротики, сексу створюють контекстне смислове підґрунтя, залучаючи яке можна відповідати на питання не тільки «що таке еротика?», а й «чому еротика?». Також, досліджуючи еротичний жанр у візуальному мистецтві, ми визначаємо емотивний чинник еротики (і це принцип, за яким еротичний жанр маркується вперше): еротика – це потужний спосіб вираження почуттів.

Виразальність еротики – той новий аспект еротичного мистецтва, що увійшов у мистецький дискурс, починаючи з експериментів і провокацій модерністів, які запропонували не так «дивитися» на еротику, як за її допомогою виражати почуття та ідеї, що і становить основу художньої діяльності. Емоція в еротиці переноситься в мистецтво як опосередкована виразність. У такій виразності «губиться» і саме тіло (erotичний жанр поступово «заходить» на територію нефігуративного мистецтва, в акціонізм, у синтетичні види мистецтва).

Тому в дослідженні ми орієнтуємося на дискурс візуалізації еротики крізь призму її емотивності: еротичне мистецтво артикулюється в конкретиці жанрів, створюючи потужну емотивну основу для полілогу художника, глядача, твору й культурного контексту. Тож культурний контекст формування еротичного жанру в мистецтві спонукає розібратися, наскільки еротичний жанр маркується національними характеристиками, які універсальні й особливі характеристики еротики та її візуалізації в мистецтві впливають на динаміку еротичного жанру історично та в умовах сучасного культуротворення.

## **1.2. Термінологічне та змістовне визначення явища еротизму в мистецтвознавстві**

Як зазначено вище, предметом дисертації є не саме еротичне мистецтво як таке – важливим є питання, чому і як у сучасному мистецтві змінюються підходи та принципи візуалізації еротики.

Розпочнемо з істотного для розуміння логіки нашого дослідження пояснення: еротичний жанр у мистецтві нас цікавить не стільки як художнє відтворення оголеного тіла, еротичних сцен, сексуальності, скільки як чинник формування зображальних еталонів, які реалізуються в еротичному жанрі (вражальність еротичного жанру). Також ми досліджуємо еротичний жанр як важливе «свідчення» про чуттєву культуру сучасності, як художній спосіб ставлення до цілого комплексу проблем, пов'язаних з еротикою, сексом тощо (емотивність еротики). Обраний підхід, як ми зазначали, формується через загальногуманітарну методологію, залучаючи таких дослідників, як М. Енаф, Б. Кроче.

Але є сенс наголосити, що в дослідженні еротичного мистецтва як окремого жанру мистецтвознавчий дискурс корелює із загальногуманітарними підходами – філософським, культурологічним, естетичним, психоаналітичним, навіть антропологічним. І в такій взаємодії

ми й акумулюємо ті дослідницькі підходи, що дають змогу дослідити динаміку змін в еротичному жанрі мистецтва останніх двох століть.

Для доведення дослідницької позиції звернімося до термінологічного визначення феномену еротики та суміжних концептів, що доповнюють і розкривають це наскрізне для дисертації поняття.

*Еротичне зображальне* можна інтерпретувати, по-перше, як маркер суспільної норми (його позахудожня функція), по-друге, як художню образність у межах культурного часу, доби, локусу, етносу, регіону, як певну естетичну цінність.

У контексті мистецтвознавчої методології еротизм необхідно розглядати не в онтологічному вимірі, а лише в предикації до зображального.

Зображальне – це «поняття, що побутує у сфері культури, набуваючи становлення у галузях буденної свідомості і теоретичної рефлексії, стверджуючись у сфері естетичного і досягаючи повного розквіту у художній творчості» [135, с. 4]. Тобто мистецтвознавче визначення еротичного жанру позиціонує еротику як сферу зображального – візуальне втілення еротики і є основним завданням мистецтвознавства в царині цих досліджень.

Але складність «чистого» дисциплінарного визначення полягає в тому, що визначення еротики («нееротики», порнографії, ню) завжди зумовлене культурними контекстами. Тому, маркуючи еротику у візуальному мистецтві, ми завжди маємо враховувати ті культурно-історичні контексти, які визначають сутність норми, взірця, ідеалу в мистецтві, а також ті наявні дискурсивні практики, завдяки яким формується термінологія означень.

Тепер спробуємо окреслити феномен «еросу» через порівняння його з дотичним до нього явищем сексуальності і вийти на термінологічні узагальнення щодо їхнього дослідження в контексті сучасної мистецької практики. На перший погляд, відповідь очевидна: сексуальність – природна, Ерос – продукт цивілізації. За висловом М. Епштейна, «еротика – це обман природи, спроба втертися до неї в довіру і говорити її мовою, надаючи протилежні значення її знакам, прикриваючи її наготу, щоб посилити потяг

до нагоди» [190, с. 104]. Ідеться про те, що еротизм – це породження цілої системи заборон та обмежень, що є штучними. Сексуальність слугує для біологічного продовження роду, еротика – поза репродуктивними цілями, це суцільна насолода. Крім того, на думку М. Епштейна, «особливість еротики, на відміну від сексуальності, полягає також у її спрямованості не на тіла, а на бажання інших» [189]. Тобто причина розрізнення змістів «еротичного» та «сексуального» перебуває за межами самих понять, у сфері різних чуттєвих дискурсів, зумовлених культурно-історичними чинниками.

На такій суперечності і ґрунтується центральна (та чи не єдина) у мистецтвознавстві цілісна теорія еротики в образотворчому мистецтві – концепція Едварда Фукса [176]. Його праця «Ілюстрована історія еротичного мистецтва» містить найхарактерніші підходи до визначення еротики в житті та мистецтві, у яких узагальнено наявні на 1914 рік (рік видання) провідні й усталені концепції щодо доктрини людини (біологізм, психологізм), які інтегровано у всесвітню історію мистецтва.

У теорії Фукса цінність мистецтва (й еротичного також) полягає в його здатності відтворити прекрасне, піднесене. Тож можна констатувати його мистецтвознавчу належність до калістики – цей принцип дослідження мистецтва належить до класичної парадигми і пов'язаний із концепціями «великих» слів. Тому цілком виправданим видається Фуксове визначення еротики в мистецтві: «Завдання еротики – примножити шляхи, що ведуть до мети із виключно тваринного акту зробити делікатний та піднесений твір мистецтва» [176, с. 29]. Для дослідника історія мистецтва – це історія того, у який спосіб «пом'якшувалися» звичаї і художники дедалі опосередкованіше зображали теми, що від самого початку належали до сфери інстинктів, сексу, тваринності (за Ч. Дарвіном). Позитивістський погляд на людину, її тіло, інстинкти був панівним і прогресивним у Європі другої половини ХІХ – початку ХХ століття (в Америці це відбувається пізніше, позитивізм замінюється американським «відповідником» – прагматизмом).

У цей час відбувається інституалізація таких наук, як психологія, антропологія, біологія, етнографія, фізіологія тощо. Відповідно, «поступово зникала потреба в узагальнювальних літературних трактатах про мистецтво кохання; просвітницькі функції в літературі такого типу згодом заміщуються художніми, коли головним стає не так антологія досвіду-спостереження, як авторський аналіз, суб'єктивний погляд, що відтворює безкінечні колізії та драми, викликані чуттєвим потягом, долі людей, що занурені у вир силою пристрасті» [138].

Відомо, що історія еротичного мистецтва Фукса продовжувала його працю про історію звичаїв (характерів), а отже, культура тіла, тілесні практики та їхнє зображення були підґрунтям для мистецтвознавчих узагальнень щодо еротики в мистецтві (як відомо, для Фукса картини такої тематики і становили той емпіричний матеріал, на якому він формулював концепцію «пом'якшення», «естетизації» звичаїв в історії). Тобто художнє еротичне тіло відділяється від медичного біологізованого, і відтоді тіло «художнє» й тіло «біологічне» починають існувати в різних, окремих сферах людинознавства. Сутність цієї межі якнайкраще можна проілюструвати прикладом анатомічних малюнків Леонардо да Вінчі: причина не в точності зображення, а в тому, що зображення робляться, аби встановити прекрасне в людській цілісності. Фрагментація окремих «частин» людини в науках, які закінчуються на «-логія», намагається не зібрати її, а радше – ще більше розділити, уточнити й унаочнити фрагменти. Саме на межі поетичного і біологічного, інстинктивного та культурного перебуває принципова відмінність між поняттями «еротика» та «сексуальність», між «еротичним» і «сексуальним».

Так, Зигмунд Фрейд визначав еротизм як конфлікт між сексуальністю (інстинктивним біологічним началом людини) і вимогами культурного середовища. Саме цей конфлікт і веде до сублімації сексуальності, трансформування її в еротичні переживання. Про це він пише так: «Але саме нездатність статевого потягу надавати повне задоволення як тільки цей потяг

підпорядковується вимогам культури, стає джерелом найбільших культурних досягнень, що здійснюються завдяки тому, що сублімування компонентів цього потягу рухається далі і далі. Бо які мотиви могли б спонукати людей давати інше застосування сексуальним імпульсам, якби при будь-якому їх розподілі вони могли б отримати повне щастя? Вони не відійшли б від цього щастя і не робили б подальших успіхів» [172, с. 12]. Концепція еротичного як сублімації лібідо в творчість і мистецтво є однією з центральних у розумінні природи творчої активності митців.

За нею еротика в мистецтві не обмежується лише зображенням сексуального бажання. Це рівень переходу бажання у розповідь про нього – перенесення (сублімація) заохочує креативність творення і відтворення (зображення). А наскільки це відтворення є дозволеним або недозволеним – питання культурних табу і художніх цінностей.

Історія еротичного мистецтва, за Фуксом, – це історія пом'якшення та опосередкування прямих, грубих, «неприхованих» зображень сексуальності, оголеного тіла. Відповідно до цієї концепції «мадонни» доби мезоліту проходять «культурне» жерло, у якому переплавляються на прекрасних богинь Боттічеллі.

Подібний принцип посів основне місце в теоретичних рефлексіях, предметом яких було еротичне мистецтво.

Проаналізуємо визначення еротики як зображення тіла в мистецтвознавчій концепції К. Кларка. Це видається нагальним, позаяк співвідношення тілесного й еротичного – також одна з дискусійних проблем, розуміння якої допоможе уточнити такі наскрізні для розвідки концепти, як тіло, зображення тіла, «правильне» та «неправильне» зображення тіла.

У праці «Нагота в мистецтві: дослідження ідеальної форми» К. Кларк доводить, що нагота – це засадничий компонент творів мистецтва, який виражає найвищі прояви людських емоцій та інтелекту. «Бути голим, – розмірковує Кларк, – означає бути позбавленим одягу, і це слово передбачає відому незручність, яку більшість із нас відчуває в такому стані. Навпаки,



слово “оголений” у вживанні освічених людей не містить ніяких обертонів незручності. Смутний образ, який воно викликає в розумі, – це не образ зіщуленого і беззахисного тіла, але образ тіла врівноваженого, квітучого і впевненого, тіла перетвореного. По суті, слово це було нав’язане нашому словнику критиками початку XVIII століття, щоб переконати недосвідчених “остров’ян” у тому, що в країнах, де скульптура і живопис практикуються і цінуються належним чином, голе людське тіло є головним предметом мистецтва» [133, с. 14]. Для цієї думки, вважає англійський дослідник, існує безліч підтверджень. У періоди розквіту великих стилів у живописі нагота надихала авторів творів, і навіть коли оголеність перестала бути обов’язковим елементом зображення, вона канонізувалася; відповідно, дотримання канонів переросло в повсякденну вправу набуття та демонстрування майстерності. «У нашому столітті, коли ми крок за кроком позбулися спадщини Греції, оживлого в епоху Ренесансу, відкинули античні обладунки, забули міфологічні сюжети, засумнівалися в доктрині наслідування, одна лише нагота вціліла. Вона, можливо, і пережила деякі дивні перетворення, але залишається нашою головною сполучною ланкою з класичною школою. Коли ми бажаємо довести обивателю, що наші великі революціонери в дійсності гідно продовжують традиції європейського живопису, ми вказуємо на їхні малюнки оголеного тіла» [133, с. 21].

На думку Кларка, зображення оголеного тіла як художньої форми винайшли у V столітті до Р. Х. елліни. І з самого початку нагота була вираженням певної тілесної ідеї. Зокрема притаманне грекам усвідомлення того, що тіло і дух суть єдині, проявилось в їхній здатності надавати абстрактним ідеям чуттєву, відчутну і, як правило, людську форму. Греки ж створили два типи нагоди, що втілює енергію, які збереглися в європейському мистецтві практично до наших днів. Це типи атлета і героя, і з самого початку вони були тісно пов’язані один з одним. Сполучну ланку між античними канонами оголеності та середньовічними параметрами тілесності, на думку дослідника, відіграв Геракл (так само, як Вергілій для поезії): він

був і залишився символом моральної сили. Як завжди, довговічність символу безпосередньо пов'язана з формою його втілення: у період формування канонів античного мистецтва окремі епізоди легенд про Геракла набули такої форми, яку зберігали протягом подальших двох тисяч років.

Класицистичний стиль зображення тіла сформував уявлення про те, що жіноча нагота є більш пристосованою для вираження прекрасного, а відповідно, більш приваблива, ніж чоловіча. Як ми вже зазначали (п. 1.1), у Греції періоду класики все було навпаки: «У VI столітті до нашої ери немає жодної скульптури оголеної жінки, та й в V столітті вони все ще надзвичайно рідкісні. Їх рідкість пояснюється як релігійними, так і соціальними причинами. У той час як нагота Аполлона була частиною його божественності, існувала, очевидно, древня ритуальна традиція і табу, що наказувала Афродіті бути задрапірованою» [133, с. 88].

Український мистецтвознавець А. Пучков, розмірковуючи над критерієм, відповідно до якого давньогрецьких богів зображували одягнутими або оголеними, робить цікаве спостереження, віднаходить принцип, який називає «принципом войовничості»: «Чоловіча та жіноча войовничість у божествах виражалася протилежним чином: божество було оголеним, богиня – одягненою. Милостивість – навспак: бог в одязі, богиня – оголена (або напівоголена)» [156, с. 429]. Наведені приклади таких трансформацій зображення тіла доводять закономірність розкриття в матеріальній формі художньої метафори, здатність утілення ідеї у формі, що в цьому випадку доведена до концептуальної цілісності.

Щоб усвідомити, наскільки цінність античних світоглядних образів залежала від їхньої наготи, слід лише згадати, якими вони з'являються в Середньовіччі або ранньому Ренесансі. Там вони повністю втратили свій сенс. «Коли Грації представлені як три нервові дами, що сховалися під покривало, вони більше не справляють на нас емоційного впливу. Коли Геракл виявляється “ландскнехтом”, обтяженим модними обладунками, він не може посилити своєю надприродною силою наше власне відчуття

здоров'я. Навпаки, коли оголені постаті, створені, щоб висловлювати ідею, перестали виконувати цю функцію і зображувалися виключно задля своєї фізичної досконалості, вони незабаром втратили цінність» [133, с. 112]. Статус тіла в цю добу неминуче змінюється. Воно перестало бути дзеркалом божественної досконалості і перетворилося на об'єкт приниження й сорому. Усе середньовічне мистецтво є підтвердженням того, наскільки повно християнське віровчення викоренило образ тілесної краси.

Роздягнені фігури раннього Середньовіччя ганебно оголені і зазнають принижень, мук або тортур. Крім того, саме в цьому стані людина пережила свою головну невдачу – вигнання з раю, і саме в цей момент християнської історії вона вперше усвідомила своє тіло. Якщо грецька нагота в мистецтві починалася з героїчного тіла, християнська оголена натура почалася з тіла, зіщуленого від свідомості гріха.

У контексті вікторіанської доби часто згадують про страх оголеного тіла, який так і називають – «вікторіанський». Утім, на відміну від сором'язливості ранніх християн, він позбавлений релігійного мотиву і не пов'язаний із культом здорового глузду. Радше він був невід'ємним елементом того фасаду, за яким могла ховатися соціальна революція XIX століття. Тому в той час вважали можливим прикрашати будинок консерваторії оголеними фігурами з каррарського мармуру, але було надзвичайно непристойним згадувати про жіночі щиколотки. До того ж нагота у суспільному просторі пережила великі холоди вікторіанського пуританства не без допомоги класичного мистецтва, яке здобуло небачений престиж у першій половині XIX століття, й у системі академічного навчання, відомому як «малювання з натури».

Кларк зауважує, що намагається показати, як оголеному надавали форми, що запам'ятовується, аби повідомити нам певні ідеї чи почуття. Він вважає, що це головна, але не єдина причина існування оголеної натури. Однак у європейському мистецтві є безліч творів, що зображують наготу і не виражають жодної ідеї, нічого, крім прагнення живописця до досконалості

форми. Важливість цього аспекту нагоди зростає протягом останнього століття, у той час як значення сюжету, оповідного складника живопису знизилася й особливо актуалізувалося в моделях нефігуративного мистецтва та перформативних мистецьких практиках сучасності.

Так само, кажучи про оголену натуру в мистецтві, ми не обов'язково маємо на увазі її зв'язаність зі сферою кохання, статевих стосунків. Так, жанрню передбачає ідею, але ця ідея не обов'язково є еротичною.

Тоді поставимо питання інакше: чи є необхідним атрибутом наявність нагоди в еротичному мистецтві?

Відповідь на це питання, принаймні часткову, мистецтвознавці знаходили, аналізуючи твори мистецтв різних епох, починаючи від архаїчних «Венер» і закінчуючи, скажімо, роботами Люсьєна Фрейда (1922–2011). Звернімося до концепції Зигмунда Фрейда (1856–1939), що необхідна нам, по-перше, для визначення поняття еротичного; по-друге, у зв'язку з неосяжністю її впливу не лише на психологію, філософію, культурологію, антропологію, а й на рефлексії проблем художньої творчості та соціальних вимірів еротичного. У рідніщі неофрейдизму працюють сучасні художники, коли стикаються з різними репресивними системами, що обмежують творчість, контролюючи їх, особливо в тих висловлюваннях, які стосуються «незручної теми», цензуючи еротичне мистецтво.

Задовго до Фрейда багато філософів замислювалися над тим, що саме визначає життєдіяльність людини і яку роль у ній відіграє потяг. Фрейд також поставив завданням визначитися щодо того, що він назвав «первинними потягами». У перших публікаціях як «первинні» він розглядав лише сексуальні потяги. Далі він доходить висновку, що «первинні потяги» становлять полярну пару творчій любові й потягу до деструкції. Ці роздуми сприяють створенню концепції про те, що діяльність людини зумовлена переплетенням сил «інстинкту життя» (Ерос) та «інстинкту смерті» (Танатос). Такі полярні сили є основними несвідомими потягами, що визначають усю життєдіяльність людини.

Припущення про існування в людині цих інстинктів Фрейд виводить з еволюції всього живого, яке, досягши максимуму органічного буття, з часом починає зворотний шлях і в результаті смерті повертається до неорганічного стану. У межах цієї гіпотези потяг до збереження життя лише забезпечує живому організмові власний шлях до смерті, що Фрейд сформулював як «метою всякого життя є смерть», причому життєвий шлях постає ареною боротьби між Еросом і Танатосом. Розуміючи відносність аргументації на користь цього положення, Фрейд підкреслював, що ці думки є лише гіпотезою. Лиха, завдані людству Першою світовою війною, наштотували Фрейда на роздуми про схильність індивіда до агресії і деструкції. Соціальні інститути, намагаючись регулювати відносини в суспільстві, протистоять індивідові як чужа і стримувальна сила. Відтоді розвиток культури Фрейд розглядає як боротьбу суспільства з руйнівними тенденціями індивіда, і цей розвиток безперервно протікає у протиборстві «інстинкту життя» (Ерос) та «інстинкту смерті» (Танатос).

Тварини не знають еротики, тому що не знають про свою смертність і не намагаються наповнити якомога більшою насолодою короткий проміжок життя. За висловом Жоржа Батая, мавпі «еротизм невідомий якраз остільки, оскільки їй бракує знання смерті. І навпаки, через те, що ми – люди, через те, що ми живемо в тривожному очікуванні смерті, ми і знаємо запекле, відчайдушне, дике насилля еротизму» [112].

Поетично, проте доволі точно це описує сучасний російський дослідник Михайло Епштейн: «Еротика – це інтенсивне, багаторазово посилене волею і свідомістю переживання того, що мимовільно трапляється в сексі. Еротика виходить з відчуття свого смертного “я”, що намагається продовжити задоволення, перевершити службову функцію злягання, замкнути на себе те, що належить роду. При цьому нагота прикривається, потяг загальмовується, створюється безліч заборон, що, у свою чергу, породжує спокуси. Так народжується сфера еротики, в якій якнайшвидша сексуальна розрядка поступається місцем багатоступінчастій грі зближення

та відсторонення <...> Свідомість смертності підсилює еротичну напруженість: потяг стає відчайдушнішим, тіла міцніше сплітаються, глибше проникають одне в одне на межі майбутнього небуття. Здається, що, чіпляючись або впиваючись одне в одне, вони зможуть утриматися на краю цієї прірви. Такою є межа еротичної одержимості, підхльоснутої жахом кінця» [189].

Відповідно, принцип конфлікту між природним і культурним став суттю багатьох експериментів сучасних художників – тіло перестає бути візуалізованим символом, метафорою.

Така історична лінійність еротичного мистецтва є виправданою, поки в історії культури не з'являється кілька «чинників», що створюють «безлад» у логічній мистецтвознавчій системі – модерністські й авангардистські експерименти з тілом (оголеним тілом, ню) та технічні засоби відтворення зображення, що зумовлюють формування нових зображальних видів мистецтва – фото- та кіномистецтва. Лінійність остаточно порушується, коли з'являється акціонізм, а еротичний жанр апробується в перформансах.

Щодо першої причини – модерністський тілесний і візуальний лібертинаж у контексті розвитку еротичного жанру ми розглянемо в наступному розділі.

У контексті ж аналізу теорії Фукса (до якої повертаємося) слід лише зазначити, що «неправильність» модерністського тіла відходить од лінійної парадигми розвитку еротичного жанру, оскільки починає відтворювати й естетизувати те «не культурне», а тваринне інстинктивне тіло, препарувати його, фрагментувати, «збивати до купи» з іншими тілами, виводити за межі живописної «рамки-полотна», за межі фігуративності, досліджувати непристойність, тілесні девіації.

Модерністське «препарування» тіла – це інше, це те, що неможливо пояснити в категоріях прекрасного, досконалого, міри. Тобто класична модель маркування еротики тут не спрацьовує, і в мистецтвознавстві виникає нагальна потреба «переназвати». Саме тому «тіло» лібертена, на наше

переконання, і створює один із можливих дискурсів «називання» сучасних варіантів еротики, ню поза межами калістики (див. п. 2.1).

Також необхідно враховувати, що мистецтво «в період його технічного відтворення» (В. Беньямін) активно делегувало зображальне еротичне фотографії, кіно, цифровим медіа. Тож зміни «технік» зображення вплинули на появу нової методології розрізнення таких понять, як еротика та порнографія, еротика та сексуальність. Тому існує необхідність прояснити термінологічний зміст цих центральних для нашого дослідження понять, орієнтуючись на зображальні та виражальні параметри їхнього визначення.

Для реалізації такого наміру корисним буде розглянути ще одне важливе розрізнення щодо еротичного, а саме проблему розмежування еротики й порнографії.

Це питання тривалий час було наріжним каменем незліченних суперечок у світовій культурі, проте сьогодні вже можна говорити про певну чіткість критеріїв такого розрізнення. Тим паче, що мистецтвознавці та критики мистецтва, куратори й арт-менеджери, розмірковуючи про характеристики цієї межі, ставлять не лише суто естетичні цілі в маркуванні творів мистецтв у стилі ню: дискурс передбачає й урахування прагматики законодавчих систем і суспільної моралі. Відомо, що за продукування та поширення порнографії майже в усіх країнах світу передбачено покарання за кримінальними статтями. Закони про дитячу порнографію, запроваджені в 1996 і 2003 роках у США, впливають на митців, оскільки, хоча порнографія рухається з-за меж культури, вона перебуває в опозиційному зв'язку з мистецтвом.

Нас у контексті дослідження цікавить не так формальний принцип розрізнення, як «історія питання» в культурно-історичному зрізі: така проєкція великого культурного часу допоможе відсторонитися від деталей «частин тіла» і «технік» їхнього відтворення, сфокусуватися на принципах розподілу. Тим паче, що поняття «норма» є однією з культурно зумовлених категорій, розуміння якої нічого не роз'яснює, якщо про неї говорити з

огляду на саму культуру (культури). Тому для такої ревізії якнайкраще підійде методологія аналізу соціокультурних цінностей і в контексті візуальної антропології артикулювання проблеми «Іншого» в культурі, якому надається (або ні) право промовляти (зображати, візуалізувати, фотографувати тощо).

Отже, перший парадигмальний вододіл пролягає між культурами традиційними та прогресивістськими. Перші – це ті, що всю систему цінностей (норм, правил, табу) спрямовують на підтримку цілого, на її збереження. Відповідно, система встановлює контроль над індивідумом, а індивідум розкриває свій сутнісний потенціал (наприклад, у художній творчості, мистецтві) заради збереження цілого. Прогресивістська модель – це модель відокремлення індивідума в особистісний мікрокосм, цінність індивідуального в моделі всезагального. Згідно з цією моделлю мистецтво перетворюється на інструмент самореалізації (із цінністю індивідуального стилю, авторського бачення, творчого експерименту). Отже, ми окреслили дві позиції.

Тепер зробимо одну важливу для розуміння проблеми попередню заувагу: нагота, зображення оголеного тіла, частин тіла, фізіологічних подробиць були і є наявними як у першому, так і в другому варіанті.

Справді, пригадаємо різні формати відтворення тілесності, починаючи від лінгамів традиційних культур, фігурок міфологічних сатирів Греції до сучасних інсталяцій і перформансів «на межі» або «за межею». Ідеться про зображення дітородних частин тіла і сюжетів, що обертаються навколо, які мають нести певний сенс. І тут питання в тому, у яких культурах яке ставлення до цих частин тіла й цих сюжетів – оприявнюється проблема їхньої легітимізації та, відповідно, ставлення до їх зображень, зокрема і до самого «акту» творення зображення (малюнок, глиняна фігура, фільмування тощо людиною).

У такій площині проблема розрізнення еротики й порнографії не має сенсу. Тим паче, що ці парадигмальні відмінності існують навіть не в межах



історичних епох і періодів, а в межах окремих світоглядів однієї культури. Наприклад, у медицині завжди легітимізували будь-які відтворення людської тілесності (зображення розтинів, медичні малюнки, які часто виконували професійні рисувальники не без художнього смаку і знання ремесла), водночас пуританська мораль «закривала», локалізувала їх «ходження» професійними спільнотами (в колах освічених і посвячених).

Проблему розмежування еротики й порнографії ускладнило виникнення технічних засобів фото-, фільмо- та цифрової фіксації, коли перед суспільством вкотре гостро постало питання табу такого типу зображень, що мають уже іншу – не художню, а технічну – природу походження.

Ба більше, й саме розуміння порнографії як поняття виникає у ХХ столітті. Як дотепно узагальнив цю тенденцію дослідник Б. Муні (В. Моoney), «що більше порнографії, то менше табу» [65, с. 50].

Згадаємо фільм О. Балабанова «Про виродків і людей» (1998), у якому, між іншим, артикульовано ідею про те, що за першою німою стрічкою з необхідністю та навздогін з'являється порнографічний фільм. Тому найпоказовіше означена проблема розкривається на прикладах «гарних» і «поганих» фільмів «про це» (принаймні нині це один із найбільш поширених і очевидних дискурсів про еротичну та порнографію).

Завдяки технологіям, камері та високоякісному друку з'явилася можливість випускати порнографію в широких масштабах, не обтяжених художніми стандартами. Це також вплинуло й на живопис, на еротичний жанр у мистецтві: проблематичність «межі» між мистецтвом і немистецтвом створила люфт, за допомогою якого «умовне» мистецтво почало рясніти шокуючими прикладами жорстокості та збочення.

Більш наочним і показовим нам видається приклад з історії американського правосуддя: в Америці (й у деяких інших країнах, таких як Великобританія, Франція) працює заборона фільмувати та фотографувати будь-які процеси у залі суду (а не тільки закриті або ті, що пов'язані з

державними таємницями). Є формальне пояснення такого феномену: цінність особистого життя, яке, як відомо, є досягненням розвинутих демократій і суспільних систем, спрямованих на особистісну автономію. Ми беремо цей приклад для непрямого пояснення, сутність якого полягає в тому, що це – проста, навіть банальна засторога перед технічним «оком», яке доволі «агресивно» та холодно «фіксує» трагічні, рідше комічні і точно драматичні перипетії людських долі і вчинків у залах судів. Отже, в умовах існування та розвитку жанру судових малюнків такий пуританський погляд легітимізував заборону «прямих» (тобто «нехудожніх» фіксацій). З цього випливає, що пуританство – це не тільки релігійно-світоглядна концепція, а й програма ставлення до зображення та бачення будь-чого: від щиколотки прекрасної дами до фільмування в залі суду.

Повертаючись до основної канви нашого аналізу, зазначимо, що межу між еротикою й порнографією можна провести по лінії погляду (людського, технічного), якому дозволено або не дозволено «бачити» (в окремих частинах, за певного освітлення, у певних умовах, у межах певних інституцій тощо). Відповідно, питання розподілу еротики й порнографії якнайкраще, на нашу думку, вирішують не естетики, мистецтвознавці, етики, ба більше – юристи, а візуальні антропологі, які досліджують культурний зір у всіх варіантах візуальних практик. Тому до їхніх методологій мають долучитися мистецтвознавці, інтегруючи два принципи теоретичного пізнання, що дасть змогу всім нам відійти від традиційних суджень на кшталт «художнього» та «нехудожнього» зображення. Наприклад, так, як це представлено в оксфордському виданні «Еротизм та мистецтво» авторитетної дослідниці Еліс Махон (Alyse Mahon), присвяченому сучасному погляду на еротичне мистецтво та зображення оголеного тіла [55].

Так, Е. Махон, аналізуючи твори художників останніх 150 років, вибудовує дискурс «правильного» та «неправильного» зображення оголеності як межі між еротикою й порнографією. Аби здійснити таке розмежування, англійська дослідниця-мистецтвознавиця використовує

системний аналіз соціокультурних цінностей – норм, правил, естетичних еталонів, які з огляду на сучасні політичні інститути, цензуру тощо є неочевидними в сучасному світі (про що ми зазначили раніше). Відповідно, потрібно відшукувати верифікацію порнографічного в межах інших теоретичних конструктів.

Щоб завершити аналіз цих теоретичних моделей, перейдемо до другого парадигмального розподілу еротичного мистецтва та порнографії, яку пропонуємо залучити до більш широкого теоретико-методологічного кола застосування, що в гуманітаристиці рубрикується як проблема «Іншого» в культурі.

Ми не будемо викладати всю феноменологічно, герменевтично й філософсько-антропологічно орієнтовану «іншологію», а проаналізуємо, спираючись на неї, перспективи візуальних «висловлювань» «іншого», його право промовляти як зображати, візуалізувати, фотографувати тощо.

Якщо перший принцип – це досвід візуального сприйняття тіла в умовах культурних норм і цінностей із чіткими маркерами «правильного» та «неправильного» в межах однієї культури, то другий – це принцип «зустрічі» цих різних норм і цінностей, досвід їхнього існування та взаємодії на одній площині (соціальній, художній, інституційній). Принаймні, коли ми говоримо про сучасне мистецтво та сучасні мистецькі практики, цей принцип краще унаочнює проблему аналізу межі як такої та межі між «правильним» зображенням тіла і «неправильним».

Як було зазначено в п. 1.1, сучасні візуально-мистецькі ігри з тілом – це також і наслідок існування певної кількості атомарних світоглядних систем, яким у моделі сучасної культури не залишається нічого іншого, як відшукувати програми та платформи для взаємного існування в межах власної «унікальності» («іншості»).

Наприклад, «іншість» оголеного тіла стала інструментом протиставлення офіційного мистецтва мистецтву, що позиціонувалося як «нове» в перше десятиріччя незалежності. Відповідно, «неправильні» тіла

виконували функцію маркера запровадження нових норм у ситуації їхньої відсутності й тотальної ревізії. У такому контексті можна інтерпретувати творчі шукання українських художників Б. Михайлова або А. Савадова, які у фотороботах досліджували оголеність у незвичних ракурсах – в інтер'єрі помешкань безхатченків («Case History», іл. 3.1.8) або в шахтарських забоях («Донбас-Шоколад», іл. 3.1.12).

Тобто саме по собі зображення (будь-чого) в такому світі є «річ у собі» (в межах одного дискурсу, однієї світоглядної позиції все чітко розмешоване або перебуває у стані розмешовування перманентно). Цікаве (наприклад у формі певної мистецької події) відбувається тоді, коли зображення, річ, дійство винесені на межу, у місце зустрічі (конфронтації, війни): тоді «основною властивістю еротичності є спрямованість на суб'єкта і “невпинний діалог мого бажання з бажаннями інших”» [180, с. 153].

«Річ не на своєму місці» – ось основна сентенція актуального мистецтва, починаючи від «пісуара» Марселя Дюшана та закінчуючи шматками м'яса на тілі Марини Абрамович. Художник перетворюється на культуртрегера, який і влаштовує зустрічі тих предметів, феноменів і процесів, що «не на своєму місці», цим самим розмикаючи контексти сприйняття та розуміння. Наприклад, вульва в підручнику з гінекології – норма, її візуальне місце «правильне», а вульва, що використовується як символ та інструмент феміністично маркованих мистецьких акцій і перформансів – це приклад «неправильного» місця, що дозволяє «іншому» візуально висловитися. Скажімо, різні зображення цього жіночого органа стали символізувати цілі напрями феміністичного мистецтва на Заході: можна пригадати серветки-вульви Дж. Чикаго або анатомічні перформанси Кароль Шніман (докладно творчість цих американських художниць проаналізовано у п. 2.2).

Також не в останню чергу в такій зустрічі важливим є те, що це висловлювання належить конкретній особистості: в еротичному мистецтві завжди наявна індивідуальність, що надає творові гуманістичного пафосу.

Для порнографії ж характерна безособова стандартність, тиражування і, як наслідок, відсутність художнього начала.

Важливою змістовною ланкою осмислення розрізнення «правильного» та «неправильного» (як еротичного й порнографічного) є усвідомлення самого «місця» зустрічі, яке також не перебуває у площині формальних топологічних ознак (галерея, акція, музей, вулиця тощо). Тут необхідно провести маркування простору «Іншого» на перетині локусу публічного і приватного (інтимного). Такий принцип розрізнення ми згадували в контексті легітимізації «судових» малюнків як причини поваги до приватного життя. Наразі в мистецькій практиці дуже складно артикулювати ці простори публічного / приватного як відокремлені та визначені. У ситуації, коли мистецтво намагається максимально наблизитися до життя, розширитися до кордонів «немистецтва», тотально впливати на структуру та зміст усіх культурних практик (і навпаки), межа приватного та публічного також проблематизується або ситуативно виставляється й конструюється. У такій моделі вже не надто переконливими видаються ідеї про те, що сприйняття художньо-еротичного цілком може бути публічним, у той час як порнографія завжди розрахована на суто приватний характер.

Наприклад, сьогодні в Україні спостерігається легкий доступ до порнографії, що змінює переконання людей про прийнятне / неприйнятне у їхній власній культурі. Незважаючи на те, що диджитал-світ пропонує різноманітний вибір, у фізичному світі все ще існують закони, які діють інакше.

Скажімо, на початку 1990-х західні корпорації (наприклад, у Сполучених Штатах) скористалися цим і почали використовувати в маркетингу й рекламі відверті ролики та заборонені образи. Можливо, така дезорієнтація мала і «позитивне» значення для українських митців, які здобули безмежний «кредит» свободи та незаангажованості. Але це вже інше питання, хто і як скористався такою нагодою.

Завершивши аналіз двох основних принципів, за якими можна маркувати еротичне й порнографічне зображення, еротичне й порнографічне мистецтво, висловимо ще кілька загальних положень щодо їхнього розподілу.

Принагідно варто зауважити, що така методологічна робота є необхідною для нашої дисертації, адже термінологічне визначення явища еротизму (чому і присвячено цей підрозділ) створює верифіковану поняттєву базу для аналізу основного предмета дисертації – еротизму як емотивного чинника українського мистецтва.

Продовжимо і проаналізуємо ще одну «очевидність», яка не спрацьовує у методологічному конструкті, який ми представили.

І буденна свідомість, і наукові розвідки пов'язують еротичне мистецтво з оголеністю. Проте чи обов'язково еротичне мистецтво передбачає зображення оголеного тіла? Подивимося на цю проблему з позиції ствердження нефігуративного живопису.

Так, класичність позиціонувала тіла, виходячи з уже сформованого канону-зображення, ідеалу-міри (з власною індивідуальною варіативністю та стилістичною відмінністю). Скажімо, Леонардо да Вінчі для вдосконалення класичного канону застосовував анатомічні знання; жіночі тіла Бронзіно, Рубенса, Тиціана уособлювали універсальну жіночність, повною мірою реалізуючи культурну модель жінки як чуттєвої істоти, якій у культурі тотальності раціонального-чоловічого залишався тільки один «власний простір» – жіноче тіло. І навіть зараз, коли зображальні параметри змінилися і змінюються далі, відтворення «класичних форм» наготи зберігає значення як певна академічна вправа з демонстрації майстерності художника, його таланту «ремісничого» наслідування (на тих самих підставах Р. Дж. Коллінгвуд зазначає, що «“Поетика” Арістотеля має справу не зі справжнім мистецтвом, а з мистецтвом наслідувальним» [136, с. 114]), суто ремісничої, дещо «фотографічної» вправності. Натомість, зображуючи тіло, сучасні художники часто відмовляються від реалістичного канону

зображення і в особистісній експресії покладаються на власне експериментальне втілення, втілення без правил, принаймні – втілення без правил зображення тіла. Таким аргументом можна пояснити, що тіло й еротика нікуди не поділися в нефігуративному живописі. Полишивши звичні форми, тілесність значною мірою (у чистому вигляді) через нефігуративність неначе замикається сама на собі або делегується в інші зображальні виміри (колір, пластика, інтелектуальна гра).

У цьому контексті можна згадати «Дам з Авіньйона» П. Пікассо, «Жіночий торс» К. Малевича, «Триптих. Етюд з людським тілом» Ф. Бекона – усіх їх об'єднує позиціонування тіла як конструкта з непередбачуваним результатом у конкретиці втілення. І, знов-таки, художник пропонує відшукувати відповіді щодо художньої цінності такого типу творів не в них самих, а у співтворчості сприйняття, у точці перетину твору, митця та глядача (що також стає чи не єдиним варіантом маркування творів сучасних художників з позиції «правильності» або «неправильності»). Тобто в контексті ідеалу, канону, взірця ці твори наче спотворюють тіло, позбавляють його еротичності й привабливості, а з позиції унікальності вираження, унікальності емотивності демонструють розімкненість, актуальність конструювання тіла засобами «збирання» тілесного.

Ці дискурси тіла й еротики в контексті нових доктрин людини акумулювали перехід від логоцентристської світонастанови до тілоцентристської. У пошуках нової власної ідентичності людина знову «віднайшла» чи не найвдаліший принцип – принцип власного тіла, але тіла, яке необхідно знову «зробити», сконструювати, «привласнити».

За П. Бурдьє, тіло – це соціальний конструкт, габітус і «тілесний капітал». Таке «відкриття» тіла сприяло появі нових форм його зображення, візуалізації, фіксації [116].

Згадаємо для прикладу експерименти французької художниці Орлан (Мірей Сьюзен Порте, н. 1947), яка перетворила власне тіло на конструктор, використовуючи пластичну хірургію. За таким принципом відтворювали

тілесність тоталітарні режими ХХ століття, формуючи фізичні тіла, перетворюючи їх на конструктори для ідеологічної машинерії.

Подвійні вектори еротики як зображення та вираження істотно змінювалися і під впливом становлення окремих видів мистецтв, що перманентно делегували або, навпаки, зосереджувалися на окремих виражальних якостях зображального еротичного.

Стиль і техніка вносять зміни в інтерпретацію повідомлення художнього твору. Тим паче, що митці відкинули класичну калістику тіл як єдину візуальну мову, якою вони повинні послуговуватися. Сучасний художник вільно обирає різні техніки і прийоми: від академічних до крайніх авангардистських. Кожна мова, яку митці минулого вважали істиною та кінцевим результатом, для сучасних художників є лише одним із багатьох варіантів.

Натомість художнє зображення в образотворчому мистецтві, скульптурі не зникає – зникає лише їхня *монополія на зображальне*. Цей аспект також варто враховувати, коли ми аналізуємо різні підходи «правильного» та «неправильного» відтворення тілесності в сучасній мистецькій практиці (див. другий і третій розділи дисертації).

Отже, підсумовуючи викладене, варто сказати, що актуальна термінологія еротичного мистецтва формується на міждисциплінарному перетині, оскільки еротичний жанр у сучасності відійшов од традиційної калістики (прекрасного зображення красивого тіла, красивих пропорцій) та, починаючи з модернізму, набув виражальних емотивних рис.

Тому якщо «класичне» визначення еротики базується на піднесенні недосконалого інстинктивного в досконале мистецьке, протиставляючи тваринне і культурне начала (Е. Фукс, К. Кларк), то сучасний дискурс еротичного формулює еротіку в мистецтві у двох контекстах: еротичне зображальне можна інтерпретувати, по-перше, як маркер суспільної норми (його позахудожня функція, політичне висловлювання, вираження світогляду певних спільнот), по-друге, як художню образність еротичного в межах



культурного часу, доби, локусу, етносу, регіону, що змінюється і трансформується. Ця трансформація визначає «рухливість» еротичного жанру й тих сенсів, які він зображує та виражає.

Враховуючи такі принципи, можна сформулювати власне авторське визначення еротики у візуальному мистецтві як «волі до форми» в емотивному вираженні сексуальності (для цього використано методологію Б. Кроче). Оформлена сексуальна емотивність – ось площина проявленого вираженого почуття, що і становить основу художньої діяльності в еротичному жанрі. Відповідно, з чистої зображальності неklasична вражальність еротики перетворює еротичний жанр на інструмент самореалізації.

Такий особистісний рівень вираження еротичного висловлювання ще більше актуалізує проблеми соціального маркування еротики та сексу, еротики й порнографії, прийнятних зображальних меж у різних жанрах мистецтва. Поява альтернативних способів вираження сексуальності (фото-, відеофіксації, перформативні реплікації, акціонізм тощо) змінює саму межу між зображенням і вираженням.

### **Висновки до підрозділу 1.2.**

Для формування теоретичних підвалин аналізу еротичного жанру мистецтва було здійснено термінологічне та змістовне визначення явища еротизму у мистецтвознавстві.

Для цього нами було проаналізовано концепт еротики та еротичного в мистецтвознавчих розвідках, окреслено культурно-історичні режими представлення дискурсу еротики в класичному та сучасному мистецтві.

Теоретичні рецепції еротичного вимагали звернутись і до суміжних концептів, таких як еротичне зображальне, що дозволило провести демаркаційну лінію між еротикою та порнографією. Еротичне зображальне ми визначаємо як маркер суспільної норми та як принцип художньої образності певного культурного часу, доби, локусу, регіону, етносу. Така

методологічна послідовність ревізії наскрізних понять розвідки дозволила позиціонувати мистецтвознавче визначення еротичного жанру як сферу зображального – дослідження візуального втілення еротики і є основним завданням мистецтвознавства в царині цих досліджень. Враховуючи дані принципи, нами було сформульовано авторське визначення еротики в візуальному мистецтві як волі до форми в емотивному вираженні сексуальності (для цього ми залучили феноменологічну методологію Б. Кроче). Оформлена сексуальна емотивність – ось площина проявленого, вираженого почуття, що і становить основу художньої діяльності в еротичному жанрі. Визначено закономірність переходу від чистої зображальності неklasичного мистецтва до виражальності еротики як інструмента самореалізації, виявлення, емотивності.

### **Висновки до першого розділу**

Феномен еротизму в мистецтвознавстві, з одного боку, має тривалу й продуктивну дослідницьку історію, а з іншого – у кожний період актуалізує теми, образи та способи вираження еротичного почуття, які раніше не вивчали або навмисно замовчували.

З огляду на таку традицію постала потреба подивитися на еротичний жанр у мистецтві (вужче – у візуальному мистецтві) крізь призму сучасних дискурсів тілесності і вражальності. Необхідність ревізії цієї проблеми зумовлена також перспективою узагальнити й типологізувати той досвід сучасних українських художників, які протягом трьох-чотирьох останніх десятиліть докорінно змінили еротичний жанр в Україні. Тектонічні зрушення саме в цій жанровій царині складно переоцінити. Тож українське мистецтвознавство потребує відповідного осучасненого категорійно-поняттєвого апарату, методології дослідження еротичного мистецтва – наш внесок у вирішення цього завдання визначається представленими пунктами новизни, наявною методологією та джерельною базою.

Перший розділ презентує всі генеральні моделі дослідження еротичного жанру в мистецтві. У підрозділі 1.1 окреслено загальну панораму наукового осмислення еротизму в класичній традиції, сформовано окремі положення, присвячені сучасному некласичному дискурсу щодо еротики, сексуальності, оголеності, тілесності, із залученням полідисциплінарних досліджень естетиків, філософів, лінгвістів, психологів, антропологів. У п. 1.2 визначено термінологічний потенціал дослідження еротичного жанру в сучасному візуальному мистецтві, осмислено дотичні поняття (еротика й порнографія, еротика й тілесність), зміст яких визначає генеральні способи та принципи дослідження еротики, еротичного мистецтва, тілесності як у площині візуальної вражальності, так і в площині соціокультурної визначеності.

**Розділ другий**  
**СТАНОВЛЕННЯ ЕРОТИЧНОГО ЖАНРУ**  
**У СВІТОВОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ**

**2.1. Лібертинаж у становленні еротизму у візуальному мистецтві доби модерну**

Причини формування еротичного жанру в мистецтві значною мірою пояснюються тенденцією, яку у філософсько-естетичній і мистецтвознавчій літературі означають терміном «лібертинаж».

Феномен дискурсивного та візуального лібертинажу ми дослідили у статті «Філософсько-світоглядні витoki лібертинажу у візуальному мистецтві доби модерну» [145]. У контексті дисертації лібертинаж розглянуто як ідейне підґрунтя становлення еротичної візуальності в мистецтві доби модернізму. Також лібертинаж ми позиціонуємо як універсальну художню й естетичну програму постмодерністської візуальності в еротичному жанрі.

Зазначимо, що це поняття походить від французького «Libertinage» – «вивільнення», «розбещення». У дослідницькій літературі термін використовують для визначення теоретичних концепцій і підходів щодо вивчення моральних й естетичних норм у культурних практиках щодо таких феноменів, як сексуальність, стать, норми репрезентації оголеного тіла. Цей загальногуманітарний термін ми адаптували для проявів лібертинажу в мистецькій практиці – у візуальному мистецтві зокрема. Він є доречним, оскільки передає крайні позиції відходу від норм і правил зображення оголеного тіла, ню.

У попередньому розділі було визначено предмет – емотивність еротичного зображення у візуальному мистецтві (тобто нас цікавив сам принцип «erotичного» в моделях естетичних норм і цінностей як культурно визначених параметрів зображення та вираження). Аспект візуального лібертинажу – «це форми експериментів із зображенням тіла та тілесності,

які найбільш масштабно й наочно розпочалися в модерністській художній практиці, в експериментах видатних художників-модерністів, у творчості яких процес “розчакловування” тіла збігся з програмою оновлення художньої мови та кардинальних естетичних зрушень на шляху до “нового” мистецтва» [145, с. 99].

Дискурс лібертинажу актуалізувала зацікавленість постмодерністів фігурою Маркіза де Сада (1740–1814): для дослідників було важливо встановити культурний контекст його творчості і відповісти на питання про те, як доба Просвітництва вплинула на саму можливість появи такої неоднозначної постаті. Актуалізація в контексті наукових досліджень як самої фігури Маркіза де Сада, так і його літературної творчості сприяла легітимізації його творів. «Це звернення не в останню чергу відбулося під впливом процесу конструювання постмодерністського тіла: твори де Сада мали демонструвати програмність поєднання просвітницької раціональної оповіді зі “злочинною” фізіологією, табуйованою тілесністю» [145, с. 100]. Такий принцип Р. Барт назвав «метонімічним насиллям», маючи на увазі філологічну модель лібертинажу, коли в одній фразі конструюються «різнорідні фрагменти, що були взяті з двох або більше сфер мови, що розділені між собою непереборним суспільно-моральним табу. Ось, наприклад, Церква, прикрашений стиль і порнографія» [109, с. 206].

Концепцію лібертинажу найбільш цілісно виклав французький дослідник Марсель Енаф у програмному творі «Маркіз де Сад: Винахід тіла лібертена» [188]. Наше завдання полягає у виявленні рис т. зв. *візуального лібертинажу*, який, своєю чергою, базувався на ідеях візуалізації тіла лібертена.

Отже, візуалізація тіла лібертена є одним із принципів презентації тіла, оголеності, еротики в модернізмі. Цей принцип імпліцитно актуалізується в ті культурно-історичні періоди, коли є запит на новаторство, заперечення традиції, свободу та провокацію: на тілесному лібертинажі базується епатаж революціонерів від мистецтва різних мистецьких напрямів і регіональних

локусів. Відтак лібертинаж як принцип стає ідейним підґрунтям для українського мистецтва часів кардинальних перетворень і змін (доба незалежності). Упроваджуючи це поняття в мистецтвознавчий обіг, ми прагнемо дослідити методологію постмодерністської реконструкції, за допомогою якої М. Енаф відтворив процес оновлення погляду на тіло й тілесність у певний культурно-історичний період і продемонстрував універсальність такого підходу. Це дало змогу ввести в обіг принцип «конструювання» тіла, який є визначальним для розуміння зображення тіла, ню, еротики в сучасному мистецтві. Цю програму Енаф визначає так: «Обмежившись текстами Сада, показати, як через оповідь, сцени, через персонажів та лексику конструюється модель тіла, яка не існувала до того» [188, с. 18]. Також «завдяки постмодерністській деконструкції тіла і студіям культурних практик, пов'язаних із тілесністю, феномен лібертинажу набуває філософської концептуалізації і стає одним із чинників сучасного полідисциплінарного дискурсу, що його умовно можна назвати “філософією тіла”» [145, с. 100].

Узагальнимо принципи, які є засадничими в розумінні лібертинажу і які в контексті нашого дослідження відіграють визначальну роль для аналізу лібертинажу у візуальному мистецтві європейського модернізму, американського постмодернізму й українського сучасного мистецтва щодо зображення оголеного тіла, ню та еротики.

*Перший принцип – відмова від «ліричного» «сентиментального тіла».* Лібертинаж презентує так зване нульове тіло, або тіло, що нічого не виражає, а лише є первинним елементом для подальшої конструкції (деконструкції) нового тіла. Цей ефект досягається фрагментуванням тіла: «Відповідно, модерністи також здійснювали візуальну реконструкцію тіла, сегментуючи його, позиціонуючи фрагменти тіла без цілісності. Це й імморалістичні прокламації митців-декадентів (символістів), для яких тіло стало візуалізованим інструментом вивільнення від світу людей, символом відриву від реальності (Клінгер, Бердслей, Мунк); це і нелюдські антипсихологічні

умовно-схематичні тіла-машини, тіла-робітники, тіла-колажі кубістів та абстракціоністів (Пікассо, Леже, Делоне, Архипенко, Екстер)» [145, с. 101]. Або Егон Шіле відтворював тіла, які часто порівнювали з квітами – настільки він прагнув сконструювати нелюдську сутність у зображенні фігури, чоловічої та жіночої. Нульовий принцип став базовим у методі конструювання тіл Френсіса Бекона, у повторюваних тілах-кадрах Енді Воргола.

*Другий принцип – тіло-машина.* Ідеться про тіло «без трансцендентної інстанції (совість, душа)» [188, с. 52]. Під цю характеристику підпадає імморалізм декадансу й антипсихологізм авангардистів. Механістична фрагментарність тіла позбавляє його від класичних координат оцінювання з позиції краси, ідеалу, типового, символічного, потворного, недосконалого тощо. За Енафом, саме тіло лібертена є механікою фрагментів, оскільки «ті органи покликані гарантувати найдосконаліший зв'язок між системами» [188, с. 54].

Механістичність тіла показово реалізовано в мистецтві дадаїстів, наприклад, у «протезній» естетиці Отто Дікса (1891–1969). Автор зображує тіла, більше схожі на штучні або мертві. Художній ефект досягається невідповідністю між механікою неживого та буденністю його існування в сучасному світі (іл. 2.1.1).

Навіть ті зображення, які тематично пов'язані з народженням, молодістю, еротикою, мають ознаки старіння й смерті. Показовим є портрет оголеної дівчинки – «Маленька дівчинка» (іл. 2.1.2).

Протягом століть академічна зображальність визначала канони оголеного тіла. Цілісність тіла в модернізмі заперечується; концептуально та візуально закріплюються моделі зображення частин тіла, тіла, що «обрізане» згори чи знизу. Цей принцип буде активно «підхоплено» у фотомистецтві, у колажному і фрагментарному світобаченні постмодерністів. Відповідно, у сучасному мистецтві доречно «обрізати» руку, аби отримати повністю збалансовану картину.

*Третій принцип – тіло-розтин.* Візуалізація анатомічних і фізіологічних подробиць, внутрішньої будови тіла. Недаремно Енаф називає Родена «хірургом-лібертенном», який водночас «знає», вивчає створюваний ним об'єкт як фізіолог, як психолог, як, нарешті, патологоанатом та витесує його як митець-скульптор. Така сама асоціація з операційною виникла в Олександра Геніса, який аналізував творчість Егона Шіле (1890–1918): «Шіле керував натурницями, як манекенами, укладаючи їх на операційному столі власної нелякливої фантазії» [122, с. 114]. Також О. Геніс зауважує, що всі фігури Шіле наче зависають у повітрі – на жодній картині немає тла. «Нам видається, ця ознака передає загальний принцип лібертинажу, який відштовхнувся від ідеї конструювання тіла (про що йшлося вище). Відповідно, умови та контексти розміщення тіла на картині (краєвид, інтер'єр, інші люди) не важливі – так само, як і в операційній, де зазвичай стелі та стіни є нейтрально-білими. Конструювання мають продовжити глядачі за межами “полотна” – довершити те, що розпочав художник» [145, с. 101]. Наприклад, цей прийом застосовує Амедео Модільяні (1884–1920) у картині «Оголена» (іл. 2.1.3). Такий засіб зображення тіла зберігається під час переходу до нефігуративності, що супроводжувалося ідеями виходу за межі матеріальності, подоланням просторових обмежень тощо. Насолода від руйнації була властива ідеологам і художникам-декадентам (символістам): тому тіло-розтин і становило матеріал тілесної руйнації. Тіло символістів реалізувалося через ритуальність та орнаментику. Такий тип звернення до праобразів через художню уяву «дав митцям можливість відходити далеко від реальності в різні стани сприйняття» [33, с. 71].

Від тіла-розтину відштовхуються і дадаїсти, що культивували почуття відрази, зокрема відрази до тіла (В. Клінкер, іл. 2.1.4; О. Бердслі, іл. 2.1.5; Е. Мунк, іл. 2.1.6); це і нелюдські антипсихологічні умовно-схематичні тіла-машини, тіла-робітники, тіла-колажі кубістів й абстракціоністів (П. Пікассо, іл. 2.1.7; Ф. Леже, іл. 2.1.8; О. Архипенко, іл. 2.1.9).



*Четвертий принцип – тіло-площина.* На цьому принципі побудовано весь перехід до площинного (на відміну від перспективного) зображення тіла художниками-модерністами. Енаф так пояснює ці зміни відтворення тіла лібертена: у класичній метафізиці (так само, як і в класичному мистецтві) тіло завжди перебувало водночас у двох опозиційних режимах – тіло зовнішнє і тіло внутрішнє (тіло / душа). Натомість тіло лібертена розвінчує таку діалектику прихованого та явленого і демонструє нову площинну тілесну якість – «тіло без шкіри» [188, с. 51]. Така площинна тілесність характерна для манери художників-модерністів – А. Модильяні, А. де Тулуз-Лотрека (іл. 2.1.10), П. Гогена (іл. 2.1.11), Е. Шіле (іл. 2.1.12) та багатьох інших. Для переосмислення тілесної форми програмною стала ревізія реальності на користь абстракції. Візуальне тіло лібертена позбавлене «внутрішнього» прихованого. Тілесна площинність у творах модерністів перетворюється на пряме вираження, висловлювання, знак, форму. Тіло промовляє тілом – ось головний зміст площинності тіла візуального лібертинажу.

*П'ятий принцип – тіло як групове тіло.* Тіло стає важливим маркером влади та володіння, від чого воно деперсоналізується, позбавляється індивідуальних рис. Таке тіло поглинає група, «ми», «всі», «маса». Десуб'єктивізація тіла зрівнює його з усіма іншими речами та предметами: «Множинність тіл перетворюється на річ, функціонує як річ, уособлює речі, поєднуючись у принципово інші, надлюдські та нелюдські комбінації з тіл. У цьому також можна побачити зачин для поп-артівського боді-прикрашання або жахи колективних тіл-катастроф тоталітарних систем, що їх красномовно зображували митці протягом останніх двох століть (“тіла” Герніки, Голокосту, ГУЛАГу)» [145, с. 101]. Енаф так артикулює цю позицію: «Ситуація tet-a-tet – ганьба для справжнього лібертена, оскільки передбачає стосунки, властиві доброчесному коханню» [188, с. 72]. Тут можна пригадати шлях, який пройшло європейське мистецтво від «Розстрілу повстанців...» Ф. Гойї (1746–1828) до фотографічних інсталяцій американського фотографа

Спенсера Туніка (Spencer Tunick; н. 1967), сюжети й образність яких було спрямовано на формування конструкта під назвою «колективне тіло».

*Шостий принцип – нагота, позбавлена еротики та сексуальності.* Це один із наскрізних принципів лібертинажу, оскільки в модернізмі змінюється емотивна репрезентація тіла – володіння тілом немає необхідності легітимізувати почуттями. Недосконалість тіла так само може породжувати естетичні почуття. Недарма героями у творах художників-модерністів стають «звичайні» недосконалі люди з «неправильними» неідеальними тілами (Антуан Вірц, «Читачка романів», іл. 2.1.13; Жан-Франсуа Мілле, «Оголена», іл. 2.1.14). Цей спосіб репрезентації тіла показовий з огляду на такі концепції філософії тіла, у контексті яких візуалізація тіла завжди залежить від тих культурних практик, у які воно «вбудоване»: спорт, медицина, ритуали народження та смерті. У мистецтві означений принцип відповідає практикам акціонізму – тіло стає носієм змісту й ідеологій, незважаючи на те, красиве воно чи ні (еротична презентативність відходить на другий план, на першому опиняється концепція тіла-події, а не тіла-споглядання).

*Сьомий принцип – відсутність ієрархії та структури тілесного зображення.* Маркіз де Сад у власних творах, на думку Енафа, нівелює бінарну ціннісну рамку звичних культурно маркованих протиставлень – «норма / патологія, добродійність / порок, позитивне / негативне» [188, с. 75], тому що «комбінаторика усуває таку межу і своїми модуляціями та метонімічними рухами безкінечно розширює поле можливостей» [188, с. 75]. Тобто візуальний тілесний лібертинаж знімає проблему норми тіла: модерністи свідомо «переступають» через класичні естетичні канони, культурні уявлення та стереотипи про прекрасне і потворне тіло. Тіло перетворюється на конструкт сенсів, з яких можна вибудовувати будь-яку нову структуру. Руйнування звичної тілесної ієрархії створює запит на «нове» тіло, яке реалізується в мистецтві модернізму.

Також у тіло лібертена де Сада закладено підвалини майбутнього перформативного повороту: воно постає як потужний комунікативний

елемент, тілом можна промовляти сенси – політичні, філософські, естетичні тощо. Тож тіло художника в модернізмі та мистецтві ХХ століття стає важливим «девайсом», цінність якого визначається відповідними «роз'ємами» – можливістю взаємодіяти. Ці «роз'єми» (за Енафом) можуть відповідати фізіології сексуального контакту; навпаки, принцип насолоди (за Ж. Лаканом і, відповідно, Енафом, який запозичив у Лакана цей концепт) вимірюється самими лише кількісними показниками з додатковими можливими комбінаціями. Недаремно Енаф наголошує, що тексти Сада рясніють пасажами з вимірювання насолоди – кількість, розмір тощо [145, с. 102]. А візуально-естетичні претензії такої кількісної комунікації-взаємодії тіл-органів можна виразити відомим питанням-провокацією Джона Апдайка: «Can Genitals Be Beautiful?» («Чи можуть геніталії бути красивими?») [102], що він його поставив після відвідування виставки картин Егона Шіле.

Наші ж концептуальні узагальнення стосовно *візуального лібертинажу* можна пояснити суперечностями між зображенням і вираженням як емотивністю. Слова також мають функцію зображення. Епатажність текстів де Сада полягала у невідповідності раціонального висловлювання літературного тексту емотивності предмета зображення (фізіологічні подробиці, афекти, ірраціональне тощо), які на той час у текстах були відсутні, а отже, неконвенціональні. Але саме в репрезентації лібертинажу у візуальних мистецьких формах ці сенси поєднуються, оскільки зображальне тіло саме в собі поєднує сенси зображення (як дії) та сенси висловлювання (як дискурсу). Цей принцип якнайкраще підходить для візуальних форм вираження – образотворчого мистецтва, скульптури. Зазначена суперечність упродовж двох наступних століть історії європейського мистецтва буде лише поглиблюватися. Цей принцип ми і назвали суперечністю між зображенням та вираженням.

Отже, завдяки постмодерністській деконструкції тіла з дослідженням дискурсивних практик тілесності феномен лібертинажу набуває філософської

концептуалізації та стає одним із чинників сучасного полідисциплінарного дискурсу, який умовно можна назвати *філософія тіла*.

Ця концептуалізація тілесності, як заявляли постмодерністи в аспекті ревізії історії тілесності (на прикладі дискурсу тіла лібертена), радикальні експерименти з тілом-зображенням і тілом-вираженням як програма виникли не зараз.

Кардинальні художньо-мистецькі тілесні перверсії, що йшли врозріз із класичними моделями зображення тіла, еротики, які витворювалися протягом тривалого культурно-історичного періоду і сформували відповідні принципи зображення під впливом великих систем «історій» мистецтва, мають чітко задану в історичному контексті точку відліку – модернізм. Причому модерністські візуальні пошуки та експерименти ідеологічно ґрунтуються на лібертинажі просвітницької доби, і їх треба аналізувати в безпосередньому зв'язку з ним, оскільки для нас важливим є не тільки мистецький факт самого зображення оголеного тіла в певній культурно-естетичній парадигмі, а й ті смислові проєкції, що дають змогу відповідати на питання «чому зображується?», тим самим артикуючи емотивні чинники зображення / вираження тіла.

Тому нам видається логічним виводити сучасні параметри й особливості в зображенні еротики, ню з експериментів і програм модерністів, творчість яких була позначена, з одного боку, радикальним художнім поворотом од класики до некласичності, від калістики до «естетики потворного» (Карл Розенкранц), від великих стилів до творчих інтуїцій та експериментів, а з іншого – із просвітницької доктрини людини. Тобто *тіло лібертинажу* створювалося в естетичних перипетіях класики, і лише модернізм акумулював усі тілесні «неправильності» в нову норму «іншого» тіла.

Цей принцип чудово продемонстрував Умберто Еко (1932–2016) в монументальних дослідженнях краси та потворності, аргументовано довівши, що історія потворного неможлива без історії краси, а історії краси та

потворства – це віддзеркалені одна в одній моделі зображення, їхні симетричні прояви. Відповідно, лінія розділення «красивого» і «некрасивого» міститься не лише в площині історико-культурних норм і канонів зображення – що вважають красивим, а що, навпаки, ні. У. Еко, особливо в «Історії потворного», доводить, що цю проблему також варто розв'язувати в моделях емотивного залучення до предмета, коли естетична оцінка перебуває поза межами художнього зображення як такого (негарне, потворне, бридке можна також писати або вирізьблювати красиво та натхненно, а будь-яку потворність можна прикрасити ремісничою вправністю майстра). Таким чином, розмірковувати про міру потворності в конкретиці мистецтва певної доби, зокрема сучасності, «можна на засадах художньо зображеного потворного» [187, с. 20]. Невипадково Карл Розенкранц (1805–1879) вважав потворне негативним вираженням прекрасного [185, с. 39–40]. А отже, і візуальний лібертинаж модерністів був би неможливим без естетики потворного як важливого філософсько-світоглядного та ідейного його складника.

Ми спеціально пригадали історію потворного, оскільки ту тілесність, що легітимізується («вивільняється», якщо дослівно перекласти термін «лібертинаж») у модерністському мистецтві, протягом класичного періоду здебільшого вважали неприпустимо бридкою та неприйнятною. А зображення (вираження) тіла лібертинажу в модерністській естетиці – це пошук нової межі в художній візуалізації тіла: відповідно, щоб її знайти («розсунути»), необхідно, як мінімум, позбавитися старих звичних кордонів. За таким принципом розгортається вся історія мистецтва, коливання від одних великих стилів до інших, від одних естетичних канонів до інших. Тому якщо для класики «неправильно-прекрасне» тіло було додатковим матеріалом, щоб іще більше відтінити, артикулювати правильно-прекрасне тіло, то модерністський лібертинаж узагалі відмовляється від прекрасно-тілесної настанови у зображенні тіла, оголеного тіла, ню (так само, як і від потворного, «некрасивого» тілесного).

Можна стверджувати, що таке обнулення класичних параметрів у зображенні тіла сприяє виникненню нового типу тілесності – *нейтрально тілесного*. Це конструкт тіла, з якого можна «зробити» все що завгодно з огляду на власні правила, програми і маніфести. Це такий концептуальний матеріал, який у руках художників-митців, крім того, що набуває власних форм (так в історії мистецтва було завжди), потребує додаткових контекстів свого побутування (у формі маніфесту, світоглядної позиції, політичного жесту, позасвідомого тощо). У цьому, на нашу думку, і полягає симптоматичне концептуальне досягнення модерністів: їхня творчість сфокусована на завданні *конструювання* тіла, а не його *зображення*. Тобто вираження / зображення в модерністській естетиці остаточно схиляється в бік вираження, а не відтворення певних уже сформованих структур.

Побіжно в контексті модерністської розмитості меж прекрасно-тілесного, еротичного можна констатувати вплив позитивізму й дарвінізму. Сама доктрина людини під впливом названих концепцій помітно біологізується та соціологізується. Також цей вплив мав пряму дію на зародження і побутування художнього реалізму й натуралізму в мистецтві. У подальшому починає домінувати психоаналіз фрейдівського штибу, який остаточно виведе з наукового дискурсу поняття норми.

Прикметним у цьому контексті є творчий метод художника Люсьєна Фрейда: він поєднав традиційну візуальність у зображенні оголеного тіла (реалізм і натуралізм у виконанні майстра десакралізують тіло, реалізуючи в такій програмі «лабіринтне» приховане уявлення про людину) та безсвідоме сексуальне начало (іл. 2.1.15; 2.1.16).

Людей, які здаються звичайними, далекими від ідеалу тілесної краси («Канон» Поліклета чи спостереження Й. Й. Вінкельмана) й еротичної привабливості, художник зображує максимально реалістично, тож нещадний реалізм майстра максимально «інтимізує» відверті фігури. Митець досягає «подвійного» ефекту у сприйнятті картини. Побутовий аскетичний антураж є тлом для оголених фігур – у такий спосіб Л. Фрейд досягає ілюзії інтимності,

закритості того, що зображує (особливо у приглушених, майже монохромних, кольорах і грубій текстурі в накладанні фарби); водночас емотивність і психологізм, якими він наділяє зображення людей, створюють привабливу атмосферу щирості та цінності особистості – того, що притаманно великим майстрам і «великому мистецтву». Такий інтимний спосіб репрезентації цінності людини (цінності в її недосконалої й уразливості) відтворюється без будь-якого натяку на іронію: Л. Фрейд за допомогою еротичного жанру «створює живопис, що є максимально адаптованим для сприйняття, емотивним і прихильним до глядача» [103, с. 483].

Також така «нова» приваблива-неприваблива еротика Л. Фрейда є опозицією щодо комерціалізації еротичного жанру, тиражування еротики в різних технічних видах мистецтва (фото, кіно, телебачення). Недаремно британський митець, на відміну від своїх сучасників, свідомо уникав усіх інших видів мистецтв, залишаючи живопис основним інструментом зображальних експериментів та ідейних висловлювань.

Утім, на відміну від Л. Фрейда, більшість модерністів покладаються на віру в техніку, технології, об'єктивність природи; але небіологічна «духовність» потребує нового обґрунтування у вигляді нових міфів, на яких починає формуватися ціннісний моральний і духовний світ. Так, німецький дослідник К. Тепфер зазначає, що фотографічна візуальність із появою фотофіксації примирила природу та цивілізацію. Такого висновку він дійшов на прикладі естетики фото відомих танцівників початку ХХ століття. Канон такого типу зображень вписував напівоголені фігури артистів у вишукано оформлені неокласичні лаштунки. Наприклад, відомий фотограф Пол Ізенфельс фотографував танцюристів на кам'яних сходах величних споруд, на каменях балюстради, на тлі кам'яних арок, колон і колонад (іл. 2.1.17), що створювало ефект положення тіл ані в приміщенні, ані надворі, «неначе розташовуючи їх між “внутрішньою” та “зовнішньою” зонами буття» [101, с. 25].

І ми знову змушені констатувати, що засади художнього реалізму, натуралізму та модернізму варто шукати не в ХІХ столітті, а раніше, за доби Просвітництва, для якого доктрина людини поставала раціональною світоглядною моделлю, що формується науковим інструментарієм із матеріалістичною (біологічною, натуралістичною) дослідницькою оптикою й пієтетом перед освітою та експериментальним пізнанням, зокрема й у мистецтві.

Відповідно, просвітницьке «вивільнення» людини розпочиналося не лише на ниві соціально-політичних змін (пригадаємо, що Велика французька революція відбувалася під гаслами «Свобода. Рівність. Братерство»), а й із чуттєво-сексуальної свободи з можливістю говорити про інстинкти-почуття, описувати їх, відобразити в мистецтві. Тобто визріває новий дискурс тілесності, видово-біологічної, що також потребувала художнього способу зображення. І якщо малюнки розтинів Леонардо да Вінчі однозначно належали до галузі пізнання фізіології (і назавжди були «охудожнені» дотиком великого майстра-деміурга Відродження), то митці-натуралісти ХІХ століття, так само, як і модерністи тієї самої доби, «привласнювали» фізіологію не тільки для зображальних цілей, а і як художнє вираження засобами натуралістичного відтворення тіла.

Причому це явище відбувається поряд із формуванням і розвитком «інституту» натурників, який став необхідним атрибутом мистецької освіти в художніх академіях Європи та світу і майстернях видатних художників, живописців та скульпторів. Як свого часу анатомічний театр легітимізував для науки та медичного навчання зображення фізіологізованого тіла, так і позування натурників не в останню чергу сприяло детабуюванню науково-детального реалістичного зображення тіла, надаючи йому, фізіологічному тілу, естетичних параметрів й оцінок.

Показовим є приклад Тараса Шевченка (1814–1861), в образотворчому доробку якого є певна кількість малюнків і картин натурників (іл. 2.1.5). Нам видається цікавим не сам факт наявності такого типу зображень (для



студента художньої академії це, певна річ, буденна рутинна навчання), а принципи діяльності інституції натурників з позиції її соціальної й естетичної легітимізації. Про це можемо дізнатися й у Шевченка-прозаїка, прочитавши його автобіографічну повість «Художник» (1856).

Саме в межах мистецьких освітніх установ і майстерень художників оголене тіло легітимізувалося засобами раціонально-наукового дискурсу, додавало до власне класичних естетичних параметрів зображення тіла сексуальність і детальну фізіологію.

Мистецтвознавець Олексій Роготченко наводить цікаві приклади такого впливу науки на мистецьке середовище: «У 1836 р. легендарний патологоанатом І. Буяльський, спілкуючись з митцями, оприлюднив унікальне видання – атлас з хірургії. Згодом, у 1860 р., І. Буяльський видає підготовлений спеціально для митців посібник “Анатомічні записки для тих, хто навчається живопису і скульптурі”. Наступним знаковим виданням у галузі пластичної анатомії стала праця М. Тихонова (1906)» [159, с. 280].

Повертаючись до просвітницького лібертинажу у творчості Т. Шевченка, треба враховувати і такий, здавалося б, незначний для офіційного шевченкознавства аспект: можна впевнено стверджувати, що ідейне й ідеологічне вивільнення Шевченка-митця також відбувалося завдяки його залученню як художника в мистецьке середовище з вільним, навіть пієтетним ставленням до людської оголеності (на відміну від пересічного здорового глузду людей тієї культури поза мистецьким середовищем). Уявляється важливим, що одночасно з візуальним лібертинажем (що було передбачено тогочасною мистецькою професійною освітою) Шевченко опрацьовував і логоцентричний лібертинаж – через тексти, ідеї, ідеологію.

Також необхідно враховувати, що Шевченків лібертинаж – ідеологічний, літературний, візуальний – відбувався через дискурс оголеного чоловічого тіла. Відомо, що в той час у художніх академіях для навчальних студій залучали здебільшого чоловіків-натурників, оскільки жіночу модель, за Шевченком, «у Петербурзі неможливо, а головне – недешево достати»

[184, с. 109]. Відповідно, візуальний дискурс лібертинажу опосередковано порушує тему натурників у мистецтві: в історії європейського живопису та скульптури, особливо в аспекті культурного цензурування тіла, вони завжди були легітимними носіями культури тілесності (більше чоловічого, менше – жіночого). Отже, на прикладі інституту натурників можна дотично окреслити стратегії візуального лібертинажу. А разом з тим – підтвердити всі візуальні параметри лібертинажу, запропонованого М. Енафом: це і процес візуалізації оголеного тіла, у якому натурник виконував функцію «нейтрально» тілесного – моделі, зразка; це і тіло, позбавлене еротики й особистісного маркера; це і тіло-площина без внутрішньої метафізики та «душевності».

Варто зазначити, що натурників у Петербурзькій академії мистецтв називали «живими людьми» (а це ще один аргумент щодо спадкоємності інституту натурників та анатомічного театру в аспекті презентації реалістичного зображення тіла), і всі вони походили з кріпосних, які, як правило, належали «освіченим» власникам, що були наближеними до світу мистецтва. Наприклад, у повісті «Художник» господар учня головного героя був архітектором, який займався внутрішнім оздобленням столичного оперного театру.

Можна лише уявно сконструювати ті почуття, що переборював Т. Шевченко, опановуючи в навчальних майстернях омріяну професію художника. Їх висловить сам майстер: «Що значить один швидкоплинний місяць свободи між тяжкими та довгими роками неволі? У четвертинці маку одне зернятко» [184, с. 115]. Ще вчора сам кріпак, хлопчик-денщик і служка («в науці у Ширяєва»), для якого «панський» світ чітко ототожнювався з «чужестю» та «іншістю», Т. Шевченко через нетривалий термін уже особисто продукував «інший» світ у мистецтві, поезії, громадсько-просвітницькій діяльності. Через те його картини можна інтерпретувати так само під кутом лібертинажу, оскільки цей принцип дивним чином ототожнюється з особистим «вивільненням» митця та залученням його до прогресивних університетсько-академічних кіл, які позиціонують людину

вільну як головний об'єкт власної громадської та професійної діяльності й інтелектуальної напруги «в наше дев'ятнадцяте освічене сторіччя» [184, с. 22].

Чи потрібно додавати, що елемент свободи виражався як у причетності до роботи з оголеним тілом, до інструментарію його зображення (картина), так і у ставленні до оголеного тіла (дійсність), яке у повсякденному житті (за межами університетів, академій, салонів) табувалося, а митець завжди балансував на тонкій межі між дозволеним і недозволеним, прийнятним і неприйнятним у суспільстві. У будь-якому разі лібертинаж протиставлявся загалу, формував «порядок денний» естетики елітарного мистецтва.

У такій самій позитивістській доктрині науковці-натуралісти другої половини XIX століття здійснюють антропологічні дослідження культур «Іншого», шукаючи унікальні характеристики «аборигенських» культур, цивілізацій далекосхідного культурного регіону, культур мікрогруп (субкультур), локальних етногруп тощо (Анрі Руссо, іл. 2.1.19).

Так само й інтенції постмодерністської чуттєвості та постмодерністського мистецтва неможливо зрозуміти без комплексної схеми «модернізм / постмодернізм». Отже, лібертинаж у цьому контексті є найбільш радикалізованою програмою зображення / вираження еротики та оголеного тіла модерної доби, символом подолання й «розчаклування» його класичних художніх параметрів. Тому «Сніданок на траві» (іл. 2.1.20), напевно, також можна потрактувати як першу й головну картину такого парадигмального зрушення: коли тіло начебто «правильно» зображене, але ця правильність не на своєму звичному місці, тобто класичні параметри залишаються сталими, а дискурс радикально змінюється – ось одна із засадничих причин естетичної провокації Е. Мане, або коли на одній площині стикаються різні дискурси про тіло (за Р. Бартом) – тіло еротичне, тіло фізіологічне, тіло медичне, тіло грецьке класичне тощо.

Так модернізм підживлює експерименти із зображення тіла й еротики саме тому, що візуальне мистецтво (так само, як і роман, кіно, фото) перестає

бути об'єктивізованим «оком» у пошуку прекрасного, виявляючи різні контекстні та предметні заломлення в самій людській свідомості. Відтак і художні виставки, на яких починають виставляти нове мистецтво зображення тіла, спонукають глядачів їх класифікувати, сортувати, упорядковувати.

Європейський еротичний жанр у візуальному мистецтві ХХ століття відштовхнувся від двох художніх принципів, що сформувалися в межах 1) класичного мистецтва та 2) модерністського лібертинажу як взаємодоповнювальні моделі, що в сучасному європейському мистецтві підживлюють одна одну і перманентно взаємодіють.

Ми обрали максимально «укрупнений» ракурс дослідження розвитку еротичного мистецтва в презентації тіла у ХХ столітті: *філософія тіла* стала таким самим інструментом упровадження ідеологій і соціальних програм, яким із самого початку був будь-який політичний, владний спосіб впливу на мистецтво.

### **Висновки до розділу 2.1**

В історії мистецтва лібертинаж став вододілом, за яким можна виокремити дві різні позиції вираження / зображення тілесного у візуальному мистецтві: до візуального лібертинажу – зображення тіла як ідеалу або неідеалу (наприклад, реалізм, який навмисно відійшов від ідеалізованих «красивих» образів, називаючи позицію «правди»); після впливу лібертинажу, який у мистецтві переорієнтував зображення прекрасного тіла у бік його конструювання, концептуалізації. Тобто експериментам із зображенням тіла в модернізмі передувала чуттєва імплементація тіла як анормованого явища, яке наділене сенсами і яке індивідуум привласнює відповідно до своїх бажань та ідеалів.

Також чуттєве вивільнення, властиве для естетичної позиції лібертинажу, порушило догми тілесно-соціального, оголивши (й у прямому, і в переносному сенсі) питання суб'єктності тіла з подальшою можливістю його «привласнити» та сконструювати на власний розсуд. Тож світоглядно

межі лібертинажу розширюються до кордонів просвітництва, що є досить показовим і промовистим прикладом того, як не збігаються межі культурно-історичних епох з їхнім маркуванням з позиції великих художніх стилів. Модерністські естетико-художні експерименти готувалися в кабінетах і салонах просвітників, а модерністські шукання та експерименти їх підтверджували й унаочнювали.

Продовжуючи цю думку, доходимо висновку про зміну способів презентації тілесності в модернізмі: на відміну від парадигми зображення тіла як *наслідування*, намічається тенденція вираження тіла як *конструкта*. Це для нас принципова позиція, яку ми доводимо в дисертації і яка красномовно проявляється у процесі дослідження формування лібертинажу модерністського мистецтва.

Лібертинаж модернізму – це форма художнього епатажу, яким митці проводили вододіл між власною творчою програмою та класичними формами візуалізації тіла. Основним чинником такого епатажного підходу було свобідне сексуальне тіло, тіло-конструкт, тіло, позбавлене означень, тіло-межа, тіло-машина.

Доведено, що за допомогою принципу візуального лібертинажу інтимізуються класичні параметри зображення тілесності, тіло стає маркером суб'єктивізації й психологізму – емотивного висловлювання митців.

## **2.2. Засновки ідеологічної й політичної цензури і самоцензура художника**

Не лише художні й естетичні принципи впливають на формування і зміст еротичного жанру в мистецтві: на його прикладі можна дослідити вплив ідеологем і політичних систем на параметри та ідеї візуалізації оголеного тіла, ню, еротики. Візуальний лібертинаж модерністів став підґрунтям для подальшого розвитку мистецтва в ХХ столітті, яке не могло

йти осторонь тих культурно-соціальних змін і трансформацій. Тому саме у ХХ столітті зображення оголеного тіла й еротичний жанр ню стали найбільш вразливим предметом політичних маніпуляцій і симптоматичним маркером соціокультурних програм та ідеологічних систем, за якими їх і можна досліджувати.

Соціокультурний вектор формування еротичного жанру та суспільне ставлення до оголеності у великих політичних системах ХХ століття – необхідне підґрунтя для розуміння появи «українського тіла», що формується на уламках радянського імперського минулого. Пострадянський і постколоніальний лібертинаж у цьому процесі є продовженням історії реалізації тілесності великими системами.

Наразі, щоб здійснити теоретичні узагальнення форм і змісту еротичного жанру в межах тоталітарних і ліберально-демократичних систем, звернімося до поняття *цензури*.

Не ставлячи за мету всебічно проаналізувати становлення й закономірності еротичного мистецтва ХХ століття, здійснимо ревізію поняття цензури, що також було одним із чинників його «формування» та визначалося панівними у суспільстві ідеологічними моделями. Таке «укрупнення» цілої культурної доби крізь призму поняття «цензура» найбільш точно, на нашу думку, фокусує дослідницький погляд на симптоматичні характеристики мистецтва зображення оголеного тіла, підтверджуючи позицію взаємовпливів «класичного тіла» й тіла лібертинажу як мистецької ідеології його вивільнення в ХХ–ХХІ століттях.

Зазначимо, що поряд із феноменом політичної, ідеологічної, моральної цензури завжди постає проблема самоцензури: ці два принципи розуміння мистецької практики і творчості неunikно перетинаються між собою. Причому хибно вважати, що зовнішня цензура більш тотальна та руйнівна, ніж внутрішня, яка начебто діє в режимі «soft». Якраз внутрішня цензура є складною для артикуляції та дослідження, адже вона часто вмонтована в комплекс внутрішньої ірраціональної (несвідомої, інтуїтивної, афективної)

мотивації. Інакше кажучи, страх, який лежить в основі будь-якої тоталітарної системи, часто руйнує людину (митця) зсередини значно сильніше й нестерпніше, ніж пряма репресивна дія.

Недарма поряд із дослідженнями репресивних чинників соціально-політичного характеру здійснювалися розвідки психології режимів, психології мас, колективного й індивідуального несвідомого, дискурсивних практик, культурної пам'яті тощо. До таких неklasичних підходів належать дослідження візуальної культури (яка не завжди корелює з мистецтвом та естетикою), що логічно продовжує так званий візуальний поворот, у якому навіть складні або «приховані» чинники процесів і феноменів можуть красномовно проявляти себе. Необхідно лише відмовитися від стереотипного звичного погляду та «налагодити» належну дослідницьку оптику.

У нашій праці такою оптичною призмою постає візуалізація тіла. Формування тілесних канонів і мистецьких параметрів їхньої візуалізації – це завжди красномовне діагностування будь-якої ідеологічної системи, оскільки, як ми показали в попередньому розділі, емотивність тілесності, особливо емотивність оголеності й еротики, виражає зовнішні та внутрішні (часто приховані) культурні параметри і характеристики, такі як статус людини в суспільстві, уявлення про належне й ідеальне, міру свободи тощо.

3. Фрейд згадував, що будь-яка цензура формується як відповідь на заборони та колективні й індивідуальні страхи [172]. Відповідно, дві представлені соціальні моделі – тоталітаризм і демократія / лібералізм – утілюють і дві крайні позиції співвідношення особи / особистості й колективу. Перша, нівелюючи окрему людину, прагне реалізувати ідеал колективного щастя. Друга, навпаки, відштовхується від щастя кожного, яке, як відомо, не завжди (або ніколи) не постає як сума благ для всіх, тому суверен повсякчас перебуває на вістрі запитів про відповідальність.

Приблизно в такій дуальній ситуації опинилися українські митці на початку незалежності, перебуваючи на перетинах радянського минулого і

невизначеного свобідного майбутнього: це створило засади так званого пострадянського та постколоніального лібертинажу (див. розділ 3).

У тоталітарній суспільно-політичній моделі цензура підживлюється безособовими колективними уявленнями й забобонами, а в демократичній – особистою позицією індивідуальних суджень і цінностей. Отже, і природа цензури індивідуальних суджень культивує індивідуальні страхи, на відміну від колективної безособової моделі суджень і цінностей, що «підживлюється» колективними страхами.

Виходячи з такого узагальнення, цензура оголеного тіла є властивою кожній моделі. Кожна сторона бачить, що інша створює перевернутий моральний світ. Недаремно Герберт Маркузе зазначав, що демократичні спільноти та держави також мають тоталітарні характеристики. Поняття *руйнівна толерантність*, яке лягло в основу таких думок німецького філософа, має власне авторство: це Шарль Бодлер. Бодлер розмірковував над руйнівними аспектами мистецтва, що має толерувати всіх без винятку, підмінюючи позиції та погляди митців нейтралітетом щодо всього [142].

Не артикулюючи переваги однієї моделі над іншою, іще раз наголосимо на їхньому взаємопроникненні та «взаємозбагаченні» і неможливості існування однієї без іншої. Недаремно історики ХХ століття інтерпретують генеральні події доби з позиції існування та протиборства двох великих систем, двох світоглядів. Так, у Сполучених Штатах протягом усього буремного ХХ сторіччя «індивідуалізм вважали протиотрутою соцреалізму та комунізму» [39, с. 60]. Тож поняття індивідуалізму стало синонімом «західного світу» та «західних цінностей», які в такий спосіб іще більше цементувалися упродовж конфронтації двох соціально-політичних систем (до початку 1990-х).

Відповідно, і принцип лібертинажу можна виявити в обох моделях, але реалізувалися вони, звісно, у різний спосіб. Наприклад, наскільки тоталітаризм апелював до колективного тіла, вивільняючи саме його,



настільки протилежні соціальні моделі, враховуючи позицію опонентів, обстоювали власне «вільне» тіло одинично-унікального «я».

Якщо б М. Фуко мав змогу закінчити свій задум і дослідити (звісно, через історію сексуальності), як працюють принципи «турботи про себе» в ХХ столітті, то, напевно, це був би ще більш нищівний для західної культури текст, ніж «Присмерк Європи» О. Шпенглера.

Репресія тіла відбувалася паралельно з його вивільненням, а будь-яка соціальна модель (і тоталітаризм, і демократія) спрямовувала свої ресурси на «приручення» тіла, виховання лояльного тіла, дисциплінарного тіла тощо. І це, зауважимо, ще не враховано проблему «техніки», яка протягом ХХ–ХХІ століть втручалася в тіло, і вже зараз це втручання призводить до необхідності експертизи на автентичність тілесного з проведенням межі «штучності» (наприклад, у варіанті дискусій про етаназію, у зв'язку зі зміною статі, пересаджуванням органів тощо).

Але це все – проблеми, які нам диктує сьогодення. Для нас важливо довести наскрізні концепції сучасного дискурсу тіла через його візуалізацію і візуальне вираження. Такий погляд додає аргументації для розуміння та вирішення нагальних викликів і проблем у сучасному українському мистецтві.

Необхідно враховувати, що, попри біполярність цих суспільно-політичних і культурно-світоглядних моделей (тоталітаризм і демократія), усі вони увійшли в широко представлений у ХХ сторіччі ареал масової культури, яка не могла не вплинути на ідеали колективних тіл тоталітарної моделі й на тіла протилежного ідеологічного флангу. Тим паче, що саме в мистецтві ідеологія може безпосередньо впливати на митця та його мистецтво, але й митець може «ненав'язливо» обходити будь-які заангажовані політичні системи, працюючи на ідеологічно «чужому» полі (варіант нонконформізму, мистецького спротиву, політичної індіферентності тощо).

Отже, тоталітарну й ліберально-демократичну моделі цензури мистецтва, особливо в еротичному жанрі, можна потрактувати як зворотню реакцію на тілесний лібертинаж, оскільки соціум в усі часи виконував функцію головного цензора з продукування і маркування норми.

Будь-яка тотальність поширює недовіру між публікою та художником: у тоталітарних суспільствах митець завжди становив небезпеку. Опортуністичні системи, прагнучи подальшого контролю над вираженням ідей, роблять усе, аби уникнути критики. Тому «поляризація культури та мистецтва, чіткий розподіл художників за принципом лояльності до влади та провладної позиції є перевіреними механізмами для здобуття влади» [58, с. 215].

Радянська система, як відомо, піддавала остракізму модерністські експерименти. Фізичне знищення талановитих художників (пригадати хоча б знищення М. Бойчука та його учнів), формування атмосфери тотальності страху напряму вплинули на мистецтво та мистецьке середовище: художник ставав рупором ідеології та тінню керманічів-ідеологів (іл. 2.1.21).

Офіційна доктрина, крім загальноідеологічних настанов очищення від буржуазності, вимагала від художника уникати «порнографії», яка асоціювалася з автономністю й особистою свободою людини. Радянському тілу була притаманна героїка, а всю історію радянського мистецтва в такому ракурсі представлено як механізм зі створення пантеону героїв (героїв революції, праці, війни, спорту тощо).

Нецензуроване тіло становило дієву загрозу, тому що демонструвало автономію, свободу та прагнення індивідуального щастя. Ці характеристики «відволікали» від великих ідей, а тому не мали права на існування та продукування. Тобто дискурс цензури у візуалізації оголеного тіла завжди йде поряд з уявленнями про порнографію й еротику і так само підживлюється генеральною темою цензури як такої та ідеологічно-мистецької зокрема. Від митця вимагали неухильно слідувати останнім директивам партії та уряду.

Натомість радянський тоталітаризм намагався не тільки привласнити художні теми, образи і методи, а й підкорити самих художників, розмиваючи індивідуальність і самобутність у єдино можливу форму існування та творіння – соцреалізм. На думку О. Роготченка, «національні школи в такий спосіб позбавлялися національних традицій, що унеможливило наслідування творчості тієї частини митців, які, з точки зору всесильної цензури, були неблагонадійними» [159, с. 297].

У мистецтві тоталітаризму за більш-менш сприятливих умов можна було продукувати альтернативні мистецькі форми в окремих певних жанрах. Наприклад, О. Роготченко досліджував ці процеси на прикладах образотворчості української промислової кераміки, жанрових сюжетів у текстилі, концептуалізації металопластики й професійного ковальства. Пояснення одне: у далеких від офіційного ідеологічного інтересу та диктату галузях для митця залишалося більше можливостей продукувати стильову різноманітність, жанрову варіативність, творчу свободу та право на авторське висловлювання й експеримент.

Зрозуміло, що повне знецінення людської особистості та людської гідності вплинули й на формування відповідних канонів зображення людини, людського тіла. Звісно, інтимність і пов'язані з нею оголеність й еротизм узагалі майже повністю «випадають» за межі офіційного художнього дискурсу. І саме тіло, й візуалізація тіла трансформуються, знаходячи відображення в наявних культурних практиках і мистецтві.

Конструювання тоталітарної тілесності мало спільні риси в усіх культурно-мистецьких реаліях. Наприклад, К. Тепфер (Karl Eric Toepfer), досліджуючи проблему впливу «німецького тіла» на появу Третього рейху, розширив проблему в більш глобальну площину – взаємозалежності культури тіла і становлення нацизму як тоталітарної системи [101]. Він зробив доволі цікавий висновок, що стосувався не тільки нацистської Німеччини, а всіх тоталітарних режимів. К. Тепфер зазначав, що їх поєднує не одного типу *культура тіла*, а, навпаки, такого типу системи продукують

*культуру для тіла*: «Для них тіло створило єдину ідентичність настільки, наскільки це було “те саме”, відтворювану форму, сила якої полягала в тому, щоб викликати сильне почуття не бути самотнім» [101, с. 384].

Попри кардинальну розбіжність в ідеологіях, і радянський сталінізм, і німецький нацизм збігаються щодо тілесних практик: вони відтворювали тіло в мілітаризованій виправці, синхронізованих рухах великої кількості однакових молодих тіл, що крокують.

Проблему цензури розв’язували і в межах демократичного політичного режиму Сполучених Штатів. Творча діяльність, представлена як свобода та частина американської ідентичності, була і залишається саме такою формою пропаганди, оскільки вимагає від художників представляти «позитивні» образи демократії. Ортодоксальна ліберальна позиція полягає в тому, що свобода слова перебуває під загрозою, якщо порнографія зазнає цензури [59, с. 330].

Проблема американських художників, які є громадянами багатой країни, що прагне культурного домінування, полягала в тому, що це також пуританська культура, яка кваліфікує нові ідеї як загрозові. Свобода слова призвела до дезінтеграції обмежень; надалі це спровокувало консервативний пуританізм американських політиків, які прагнули утримати авторитет, поставивши на меті «захистити» підростаюче покоління від культурного «зараження».

Такі нападки призвели до так званих культурних війн: політики-республіканці, наприклад, намагалися обмежити Національний фонд мистецтв (НФМ) у підтримці митців, які досліджували еротику й сексуальність, апологетизуючи традиційну, здебільшого пуританську, мораль. Дискусію було перенесено на шпальти газет і часописів, «подібні суперечки створили ескалацію правих нападів на мистецьке самовираження» [1, с. 1502]. Яскравим прикладом демонстрації публічного виступу проти гомосексуалізму було пошкодження бронзової статуї «Звільнення геїв» (Gay Liberation Monument) Джорджа Сігала (1980) у Стенфордському університеті

(штат Каліфорнія). Ті, хто виступав за цензуру, позиціонували себе захисниками моралі, а митців репрезентували драконами, яких варто контролювати.

У відповідь протягом 1990-х американські художники відійшли від екстремально-провокативних сексуальних образів і почали «грати» з межами самої цензури. У результаті таких змін замість суспільної критики художники були винагороджені успішністю на артринках, а твори мистецтва почали продавати за мільйони доларів.

У той самий час – 1990-ті – артвидання могли дозволити собі критикувати й саму цензуру, «але 100 років раніше такі самі журнали були б спалені, а редактори поміщені у в'язницю» [104, с. 249].

Упродовж 1980-х зображальне мистецтво зазнало комерціалізації, оскільки продовжувало заперечувати традиційні критерії та замість цього використовувало нові можливості технологій. Також еротика й секс в Америці активно увійшли у сферу інтетейменту, а отже, більшою мірою виконували функцію розваги, а не мистецтва. Це підтримував зростаючий ринок мистецтва, що одержував вигоду від інвесторів, де, своєю чергою, гроші забезпечували статус, престиж і свободу від цензури, а також слугували фізичним доказом витонченості й культурних переваг США завдяки їхній економічній та військовій могутності.

Підсумовуючи стислий аналіз упровадження цензури в мистецьку практику ХХ століття в різних політичних моделях, варто наголосити, що сталінізм і вся радянська естетика тілесності безпосередньо чи опосередковано впливали й на засади конструювання «українського тіла». Усвідомлення цього чинника є необхідним фундаментом для мистецтвознавчої теоретизації «української тілесності» в аспекті її візуалізації. Така спадковість пояснюється не лише атрибутикою постколоніального дискурсу, який, як відомо, актуалізується на розломах імперій, розколах систем світового порядку. Варто наголосити, що конструювання «українського тіла» є результатом більш складних

культурних зрушень: у культурі «великі культурні часи» з відповідними культурними картинами світу змінюються не паралельно до соціально-політичних чинників, а, навпаки, відповідають більш тривалій і тяглій моделі культурних змін із системами впливів, культурною пам'яттю, архетипами та цінностями.

Отже, «українське тіло» – це багатоструктурне явище, що охоплює тривалу історичну й культуротворчу амплітуду формування і становлення – починаючи з праслов'янських фольклорних образів, українського бароко і закінчуючи сучасними мультикультурними впливами. Одним із таких векторів оформлення «візуальності» тіла є радянський дискурс тіла: недаремно й перші спроби протистояти тоталітаризму в середовищі художників-дисидентів або художників-нонконформістів маркувалися пошуком і репрезентацією «українського тіла» у протиставленні його радянському або як антипода, або як «іншого». Про таку багатовекторність влучно пише дослідниця українського нонконформізму Леся Смирна: «Не можна говорити про нонконформізм лише як про мистецьке явище – це явище, котре якщо не безпосередньо мало вплив на творення національних засад майбутнього (тобто нашого з вами сьогодні), то в латентний спосіб робило це прийдешнє невідворотним» [170, с. 19].

Від такого радянського канону відштовхуються і сучасні художники, які формують модель «українського тіла». Це і впливи «західного» тіла, і ремінісценції радянських канонів, народні традиції.

## **Висновки до підрозділу 2.2**

Лібертинаж як модель вивільнення мистецтва від традиційних способів зображення еротики й оголеного тіла неunikно призводить до цензурування мистецтва з позиції соціальної цензури й самоцензури художників. Показовим у такому контексті є поєднання лібертинажу і цензури в тоталітарних системах ХХ століття з альтернативними їм моделями європейських і північноамериканських демократій.

Ми «укрупнили» дискурс візуалізації тіла й нагоди в мистецтві ХХ століття і сформувавши підвалини для розуміння владних, політичних важелів впливу на тіло (політичне тіло), тілесні практики та способи їх репрезентацій у мистецтві. Цю тезу буде розвинуто в розділі 3 у зв'язку з дослідженням пострадянського лібертинажу в українському мистецтві часів незалежності в контексті актуалізації пострадянської та постколоніальної тілесності.

### **2.3. Еротизм постмодерного лібертинажу на прикладі творчості сучасних американських художників**

У п. 2.1 було проаналізовано ідейні й естетичні характеристики лібертинажу, у межах якого сформувалися нові зразки зображення тіла, представленого творчістю художників-модерністів.

Відкинувши класичні ідеали у зображенні тіла, еротики, ню, сформувавши позицію скептицизму щодо моральних принципів і традиційних цінностей культури, модерністи відмовляються від «дешевої» тактики щодо «звернення до загальної домінуючої (чоловічої) інстинктивної сексуальної реакції глядача» (Б. Меллер-Саллі) [63, с. 54]. Модерністи «вивели» еротичні зображення за межі чуттєвого гедонізму і, в певному сенсі, сексизму та створили прецедент щодо інтелектуалізації дискурсу тіла як конструкта сенсів (наприклад, як свого часу сюрреалізм продовжив утілення концепції позасвідомого у власні мистецькі практики).

У цьому аспекті постмодернізм продовжує модерністський зачин еротично зорієнтованої візуальності, але не на модерністських протиставленнях нового / старого, традиційного / новаторського, гедоністичного / концептуального, а на позиції «переробки» всієї історії мистецтва в її деієрархізованому та деконструйованому варіанті.

З огляду на постановку проблеми та її розв'язання в межах об'єкта і предмета дисертації нас цікавить еротична візуальність в американському постмодернізмі. Але, аналізуючи її, маємо враховувати «європейське» тіло

лібертена. І це зрозуміло: багато в чому американські художники були залежні від визнання у Європі. Так само принцип свободи творчості в Європі традиційно мав вищу цінність і можливості її втілення, на відміну від більш консервативної пуританської Америки (особливо до 1960–1970-х). Проте така культурна особливість привнесла багато цікавих векторів розвитку еротичного жанру та зображення оголеного тіла у візуальному мистецтві США, набувши оригінальних рис, створивши власні шедеври візуалізації «американського тіла», а також вплинула на світовий тілесний дискурс у мистецькій практиці.

Американські художники випробовували свободу слова своєї країни, створюючи велике різноманіття творів, у яких відображалася попередня мистецька традиція. Водночас важливою ознакою американського мистецтва у ХХ столітті стає тяжіння до активізму: художники втручались у політику, життя, впливали на політичні і світоглядні зміни в країні (тоталітарні культури були позбавлені цього, «вільні» висловлювання художників перебували під заборонаю).

«Американське тіло» лібертена задало вектор розуміння еротики як важеля політики. Еротика постмодерну стала частиною політики, оскільки американське «прагнення до щастя» (що стало певною «національною» ідеєю та прописано в Декларації незалежності США) – це прагнення особистого щастя, задоволення особистих інтересів.

Як відомо, постмодернізм узагальнив кілька світоглядно-естетичних принципів, що стали його визначальним маркером, попри культурні і національні контексти й індивідуальний стиль окремих митців.

Проаналізуємо ці особливості з огляду на еротизм постмодерної візуальності в американському мистецтві та мистецьких практиках, що охоплюють і саме мистецтво та навколomистецькі дискурси, які також є показовою частиною філософії постмодернізму.

Розпочнімо з того, що постмодернізм констатує проблему кризи репрезентації; просто представити тіло – це анахронізм приблизно такого



самого гатунку, як для романтиків і модерністів академізм та формальне наслідування античних взірців («салон»). Якщо лібертинаж модерністів створював альтернативні класичному тілу моделі візуального втілення, то «тілесний» постмодерн розпочався з констатації відсутності тіла як такого, а не тільки тілесного ідеалу, як це було в модерністів. Тобто тіло потрібно було сконструювати заново, але таке конструювання передбачало і принципово нові способи його представлення.

Отже, до традиційної візуальності (живопис, скульптура, графіка, фотографія) додаються перформанс, акціонізм, відеоарт і певна кількість інших синтетичних жанрів, що створили альтернативні моделі репрезентації тіла й еротики. Цей вектор мистецької активності можна назвати перформативним поворотом від зображення до перформансу.

Постмодерна візуальність – це провокація. Недарма в п. 2.1 ми розглянули риси візуального лібертинажу, серед яких – спрямування на скандал, розголос, навмисне порушення соціальних норм. Саме в цей час намічається нова модель існування художника: *художник-артист*, той, хто разом із картинами, скульптурами презентує своє життя як твір мистецтва.

Постмодернізм поставив цей принцип на потік: поп-арт перетворює комерціалізовану щоденність в історію мистецтва, створюючи суперечність, що показує як штучність мистецтва, так і «несправжність» життя.

Постмодерністське мистецтво – це мистецтво деконструкції вже сталого, звичного, легітимізованого в усіх сферах художньої творчості, мистецтва та митецьких практик. Тож деконструкція стає й основним принципом роботи з тілом в еротичному жанрі. Відповідно, і виражальність еротичного у візуальному мистецтві стає інструментом деконструкції сенсів.

Так, М. Фуко промовисто, елегантно продемонстрував це парадигмальне зрушення на прикладі аналізу знаменитої картини Рене Магрітта «Віроломство образів» («Це не люлька», 1929): парадоксальність зображення полягала, на його думку, у розриві між зображенням і дискурсом про нього або між предметною схожістю й вербальним твердженням [175].

### 2.3.1. Живопис

Принцип деконструкції став ключовим і для візуальної реконструкції тіла в мистецтві постмодерну: у правилах його зображення, експонування, презентації, у формах споглядання та роздивляння. Після деконструкції тіла («це не тіло») тіло могло стати чим завгодно, перетворитися на знак, презентувати інші сенси та контексти, увійти в складну модель взаємодії між різними фрагментами світу.

Фрагментація – це основна тенденція сучасного мистецтва, навіть у крайніх випадках, коли одна частина постає як ціле. Відбувається захопленість розпадом, де фрагмент є частиною цілого, що стоїть проти «систематично впорядкованої сукупності» [57, с. 84].

Скажімо, такий самий прийом застосовує *Джон Каррен* (John Currin, н. 1962): образність живописної техніки класичної манери письма жіночих образів (у дусі італійських маньєристів) контрастує з неагресивною відвертістю зображення, яку пом'якшують комічні та сатиричні ефекти. І в такому протиставленні реалізується постмодерністське горизонтальне «присвоєння» класичного живопису, його деконструкція: звична «правильна» форма зображення оголеного жіночого тіла межує з «викривленнями» (оптичними та смисловими). Наприклад, постмодерністська репліка одаліски Дж. Каррена («Оголена у випуклому дзеркалі») (іл. 2.2.1): зображення оголеної гіперболізується оптикою комічного збільшення жіночих принад. Або «Менади» (2015) (іл. 2.2.2) – картина, у якій класична манера зображення жінок-спокусниць ретушується поп-артівськими канонами-стереотипами жіночої привабливості. Три грації Каррена втілюють еротичну чуттєвість на межі з «м'якою» порнографією, що нарочито не підноситься до всезагально-прекрасного, а переходить в одиничне-сатиричне, навіть смішне. Комічний ефект у картинах Каррена досягнуто контрастом між класичною

манерою візуальності (Ренесанс, рококо, маньєризм) та стереотипністю зображення жіночої принадливості зі сторінок журналу «Playboy»<sup>1</sup>.

Загалом, щоб розширити контекстність візуальних образів у жанрі еротичного мистецтва, майже всі відомі сучасні художники звертаються до постмодерністських реплік класичних зображень: Меплторп посилається на давньогрецьку тілесність, Кунс – на французький живопис, а Каррен, як було зазначено вище, – на італійське рококо.

Така фрагментація перетворює репліки класичних канонів тілесності на живу, дивну та несподівану візуальну реальність.

Як ми вже зауважували, одним із базових принципів лібертинажу є навмисне фрагментування тіла. Цей принцип став центральним у творчості американського художника *Тома Вессельмана* (Tom Wesselmann, 1931–2004). Творчий метод фрагментації тіла сформувався в нього як реакція на відверту сексуалізацію масової культури та канону зображення жіночого тіла в рекламах і на шпальтах глянцевого журналу американського суспільства споживання (іл. 2.2.3). Пародія на таке зображення тіла спонукає митця замислитися над кітчем: кітч перетворюється на підривну стратегію розвінчування тілесних стереотипів масової культури. Постійне повторення окремих частин тіла (всім відомі «жіночі губи» Вессельмана (іл. 2.2.4)) створює ефект «іншого» незаангажованого погляду, щоб показати, наскільки ці образи та зображення штучні й водночас комічні.

Батьком такого прийому беззаперечно вважають *Енді Воргола* (1928–1987). Але Вессельман, який пережив засновника поп-арту майже на двадцять років, повною мірою усвідомив тотальність політичного нарративу, який почав реалізовуватися мовою голлівудських фільмів і реклами. Саме

---

<sup>1</sup> Цей принцип застосував Арсен Савадов (н. 1962) у проєкті «Донбас-Шоколад», але еротичності американського глянцевого зображення тіла протиставлено маскуліну красу тіл шахтарів – героїв-робітників. Їхні кремезні брудні тіла обрамлені серпанково-повітряними балетними пачками. Тож у фрагментації контекстів тіло відіграло роль детонатора.

тому його картини-постери – це не реакція на ідеологію споживання, а представлення речей як предметів та образів повсякдення, реальності, яка навіть не підлягає будь-якій рефлексії та осмисленню. Тобто політичний та ідеологічний контексти Вессельман навмисно «обходив», але самі зображення уособлювали ці контексти краще, ніж будь-які доктрини й ідеологічні прокламації.

Яскравим прикладом такої зображальної антиномії можна вважати відомий і показовий для його творчості проєкт «Велике американське ню». Це – цикл робіт, колажів, скульптур, у якому через зображення жіночої фігури уособлено американський інфантилізм, який проявляється у надмірному захопленні «дорослими» коміксами й анімацією. Вессельман створює свої артоб'єкти у «змішаній» «дитячій» манері: плоскі оголені фігури жінок представлені в наївній перспективі (такі собі А. Матісс та А. Модільяні у фігурках-фетишах) (іл. 2.2.5). Яскраві фігурки, які можна покласти у шкатулку, красиву коробочку (іл. 2.2.6).

Ці артоб'єкти, виконані з пластику та кераміки, можна вважати іронічною рекламою утопії Америки, яка обіцяє процвітання та сексуальне щастя. Вессельман визнає, що через масове виробництво європейське мистецтво втратило елітарну ауру, що соціум віддає перевагу більш простим, позитивним та односкладним нарративам. «Порожні» жіночі фрагменти тіла (без обличчя), але з яскравими губами і сигаретою – і є ті повідомлення, що, з одного боку, глузують над комерціалізацією тілесності, оголеності, а з іншого – демонструють привілейований чоловічий погляд на жінок. Також відсутність або неакцентованість на обличчі, що притаманно постмодерному еротичному жанру, є суголосною архаїчній зображальності – мезолітичним скульптурам жінок, які символізують родючість. Отже, еротична привабливість має коріння в архаїчному минулому, але в сучасності така привабливість маркується лише «чоловічим» поглядом.

Недаремно цей принцип «чоловічого» й «жіночого» поглядів став популярним у художниць-феміністок, а колажність і фрагментарність у такій

перспективі перетворюються на потужний інструмент руйнації звичного погляду на речі: «Колаж – це спосіб фрагментів бути активними в побудові цілого, зберігаючи різноманітність через різні середовища» [75, с. 153]. Саме тому фрагменти тіла, що несуть еротичні та сексуальні повідомлення, художниці-феміністки позиціонували як символи, завдяки яким жінки зберігають власну ідентичність, а не «підживлюють» цікавість чоловіків.

Еротика і сексуальність перетинаються з іншими заповітними соціальними поняттями, такими як гендер. Також частини тіла надають чітку особисту інформацію. Наприклад, за цією логікою «жіночі груди вважаються більш еротичними, ніж чоловічі груди» [99, с. 76].

Феміністично зорієнтоване мистецтво – це завжди соціально акцентоване висловлювання жінок щодо стереотипів погляду на жіноче тіло, сексуальність, вагітність, материнство, дорослішання, старіння. Саме ці теми посіли центральне місце у творчості жінок-художниць. Наприклад, у 1970-х американські феміністки вважали, що зображення жіночого тіла спрямоване на задоволення так званого чоловічого погляду. Натомість лібертинаж у різних його проявах сформував програму «вивільнення» жіночого тіла, тож його зображення у творчості художниць-феміністок перетворюється на конструктор сенсів, на ідеальну річ, за допомогою якої можна донести будь-які ідеї – від політичних, культурних, національних до інтимно-особистісних. Через те американські феміністки від мистецтва спробували дати інший альтернативний погляд на жінку, що, відповідно, вплинуло й на форми репрезентації жіночої тілесності та побутування еротичного жанру в мистецтві.

Американська художниця *Еліс Ніл* (1900–1984) усе життя працювала в жанрі портретного живопису й увійшла в історію американського мистецтва як тонкий і дотепний майстер глибинного дослідження психології людей, геть різних за віком, статтю, соціальним статусом, кольором шкіри тощо. Справді національне визнання Е. Ніл отримує на схилі життя: якщо в першій половині ХХ століття, коли загальним трендом у зображальному мистецтві

вважали нефігуративний живопис і більш традиційні зображення людського тіла, талант художниці не привертав належної уваги ані критиків, ані фалеристів, то з потужним сплеском феміністичного руху відверті портрети Е. Ніл набувають нових ідеологічних та естетичних сенсів, а сама художниця відчуває новий поштовх для зрілої творчої реалізації.

Так, між 1964 і 1978 роками Е. Ніл створила серію «Сім вагітностей» (іл. 2.2.7; 2.2.8) – зображення оголених вагітних жінок. Ці зображення порушували класичну традицію, що передбачала еротику лише для чоловіків: роботами серії художниця формулювала ідею цінності жіночого тіла у різних станах і на різних стадіях існування.

Портрети вагітних жінок репрезентують індивідуалізовані образи, що суперечать соціальній стандартизації й типізації. Також цей принцип вираження жіночої наготи, на думку американської дослідниці П. Аллари (Pamela Allara), «іде врозріз із феміністичними візуальними канонами зображення, оскільки вагітність є тим предметом, якого феміністки свідомо та несвідомо уникали» [3, с. 10]. Особливо показовим є автопортрет самої художниці, який вона виконала в останній рік свого життя: на полотні Е. Ніл зобразила себе оголеною (іл. 2.2.9, Self Portrait). В історії мистецтва ХХ–ХХІ століть можна віднайти не так багато художниць, які мали сміливість виставити публічно свій автопортрет у стилі ню у віці «вісімдесят плюс»<sup>1</sup>. Експресивна картина, що видається документально схожою, не приховуючи вікових особливостей, не маскує «некрасиві» частини тіла, відверто демонструє унікальність старості, старіючої плоти. Створеним у такий спосіб

---

<sup>1</sup> Серед аналогів такого типу візуальних висловлювань в історії європейського мистецтва можна пригадати знаменитий скульптурний портрет «Оголений Вольтер», виконаний Ж.-Б. Пігалем 1770 року (іл. 2.2.11). Оголене тіло немолодого знаменитого філософа та просвітника представлено реалістично і почасти натуралістично. А «поважний вік» мав виразити такий реалістичний принцип – саме на злеті життя Вольтер набув тих характеристик мислителя, завдяки яким його знали і цінували у Франції та за її межами.

образом Е. Ніл також демонструє нестандартні зображення оголених фігур, яких досі уникають художники і фотографи.

Живописна творчість художниці не вичерпується зображеннями самої тільки жіночої натури. Промовистими є картини Е. Ніл із так званої чоловічої серії (іл. 2.2.10), що показує незацікненість художниці на ідеології фемінізму, а радше навпаки – презентує індивідуальний спосіб висловлювання засобом візуалізації оголеного тіла, що формувався протягом творчого життя художниці, поза ідеологічними маркерами та програмами. Ба більше, Е. Ніл критикувала фемінізм, кажучи, що «сестринство» – це таке саме конкурентоспроможне «підприємство», як і багато чого в сучасній культурній індустрії. Вона сприйняла цю конкурентоспроможність як частину американської культури, що допомогло їй звільнити людей від гнітючих соціальних стереотипів, які зосереджуються на функціонуванні системи, а не на особистості, унікальності. Саме тому у творах художниці досліджує тіло (чоловіче, жіноче, дитяче, андрогенне – немає різниці) через універсальні вселюдські характеристики, такі як бажання, емпатія, емоційна взаємність.

У жанрі портрета Е. Ніл досліджує енергію людини, але вираження цієї «нематеріальної» величини парадоксальним чином відбувається через концентрацію на плоті, на оголених тілах героїнь і героїв. Емотивність робіт Е. Ніл створює певні невербальні підказки-натяки, які спонукають до розуміння унікальності одиничного особистісного, що більш промовисто свідчить через оптику «біологізованого» тілесного.

Такий художній прийом дає змогу Е. Ніл бути емоційною, елегантно та невимушено граючи з темними, прихованими, табуйованими суспільством людськими «неправильностями», та водночас проголошувати досконалу завершеність особистого й унікального в людині. Як «помсту» проти суспільної цензури художниця часто використовує іронію та комізм, завдяки яким більш промовисто «проступає» абсурдність соціокультурних обмежень і стереотипів.

Можна стверджувати, що картини Е. Ніл «оформлюють» еротичну неприховану тілесність як руйнівну силу для підриву будь-якої соціальної моделі, системи, ієрархії тощо (а не тільки гендерної). У такий спосіб і такими виразними засобами Е. Ніл 1970 року написала й відомий портрет Енді Воргола (іл. 2.2.12), на якому художник представлений напівоголеним: тіло зображене у відповідній камерно-інтимній манері, чим було нарочито підкреслено вразливість андрогенних тілесних форм митця. Талант Ніл зміг «роздягти» величного, епатажного короля поп-арту в такий спосіб, щоб представити його глядачеві у правдивості власної тілесної хворобливості й анемічності. Таким підходом художниця втілила симптоматичну реакцію американських художників на стандартне «спотворення» людської тілесності. Молоде здорове тіло маскульту постійно потребувало ревізії, спонукало до відповідних реакцій митців-нонконформістів, феміністок, постмодерністів. Цими роботами вони порушували конвенцію суспільної норми та пуританської моралі щодо оголеного тіла та способів його візуального втілення.

Частиною епатажного акціонізму-протесту самої Е. Ніл із подальшою міфологізацією є приклади її бунтівного акціонізму: найбільш провокаційним, напевно, став приклад того, як художниця демонстративно справляла малу нужду в коридорі Коркорської галереї через довгі черги до туалетів. Така «непристойна» дія мала віддзеркалити стереотипну поведінку художників-чоловіків, що бунтують, коли мочаться в непристосованих для цього місцях. Сеча Е. Ніл була способом маркування території, реакцією на жіночі обмеження й уособлювала діяльність, пов'язану з художниками-чоловіками.

Тілесні образи Е. Ніл відповідають загальному спрямуванню постмодерної чуттєвості й емотивності в бік ревізії метанаративів. Якщо представити маскулінність і фемінність як певні «великі» системи з власними культурними наративами та дискурсивними практиками (а, як відомо, на думку постмодерністів, ці системи завдають шкоди всім людям без винятку),



то фемінізм намагається привернути увагу до індивідуального, унікального, одиничного, позасистемного.

Творча спадщина Е. Ніл є постмодерною, адже оголені фігури персонажів її картин уособлювали особистісні характеристики, які не виходять за межі своєї персоналізованої одиничної історії. Саме через емпатію, емотивне залучення одиничного Е. Ніл демонструє шкоду будь-якої системи, руйнуючи її «м'якою» силою почуттів до оголеної людини: і буквально оголеної, і фігурально теж.

Узагалі тема емотивності тілесності вельми цікава та парадоксальна. Існує певний стереотип, що нагота – це тіло без одягу, роздягнутість, після якої слідує щось інтимне, приховане. Нам видається цікавою думка німецького дослідника К. Тепфера, що «нагота – це маска, що посилює бажання виявити приховане» [100, с. 144]. Тобто візуалізація оголеності переводить тіло в режим максимальної абстракції, що вивільняє його як форму та переформатує в чисті сенси. Саме цей принцип покладено в основу модерністського лібертинажу, який вивів тіло в ранг світоглядних констант, що ними можна конструювати сенси, навіть філософські (і вже нікого не дивує парадоксальний вислів *філософія тіла*). Тіло об'єднується із сутністю та сучасністю водночас, «і вже не настільки важливими є зовнішні знаки, такі як маски, костюми чи декор» [100, с. 25].

Емотивність ефективно викриває шкоду будь-яких систем і стандартів, а через емотивне тіло налагоджується зв'язок із життєво-вітальним і справжнім. Так, Е. Ніл, зображуючи вразливі відкриті тіла, «передає їм таємничість, кмітливість, іронію, почуття гумору, віддаляючи їх від їхнього нормального життя та соціального статусу, переносячи їх у своєрідний порожній простір» [73, с. 53]. Е. Ніл більше не прагне «краси» зображення, а натомість воліє вираження.

Під час «холодної війни» еротика купували як звичайні продукти; «на таку буденність її споживання зреагували художники, показавши, наскільки стандартною є гетеросексуальність тому, що вважалася “нормальною”, отже,

була невидимою» [38, с. 37]. Тож тіло у феміністичному мистецтві й виражало таку альтернативу, відшукуючи «справжність» або конструюючи незвичне як шокуєче.

Постмодерністський еротизм проявився в іронічному позиціонуванні стереотипів, маніпулюванні почуттями за допомогою технологій. Але найбільш прогресивним способом презентації оголеного тіла стала боротьба із суспільною «огидою», «неприйняттям» неправильного недосконалого тіла: невідповідність зображального стереотипу глянцю, кіно, реклами, модної індустрії художники протиставляли реальним тілам, їхній недосконалій красі та неправильній презентації за допомогою «неправильного» еротичного жанру.

З цього виникає «фемінізм другої хвилі», коли постмодернізм охопив широке коло жінок різного соціального статусу, різних країн, що спричинило мультикультурність 1980-х та 1990-х <sup>1</sup>. Зростаюча видимість різних поглядів і перспектив дала змогу виправдати економічну та політичну нерівність, що потім призвело до активізму й акціонізму 2000-х і 2010-х.

Прикладом такої трансформації є творчість американської художниці, скульпторки та фотографині *Ханни Вілке* (Hannah Wilke, 1940–1993). Усі її роботи – це боротьба зі стереотипами щодо зображення та позиціонування жінки в сучасному суспільстві. Головним предметом стереотипізації є жіноче тіло, яке художниця досліджувала, починаючи з ранніх скульптур-абстракцій вагіни із теракоти (іл. 2.2.13) і закінчуючи циклом її передсмертних фотографій (іл. 2.2.14), якими вона репрезентувала проблему ставлення суспільства до хворого згасаючого жіночого тіла. Тобто світоглядна авторська позиція привела художницю до акціонізму, коли в центрі творчості постає її власне тіло, що стає інструментом вираження складних антиномічних соціокультурних проблем, які виходили за межі суто

---

<sup>1</sup> Саме на цій хвилі у феміністичний дискурс «заходять» й українські художниці, які в тематиці, художній образності спиралися на американську поп-культуову візуальність. У цьому контексті можна пригадати акціонізм 1990-х Оксани Чепелик (н. 1961).

феміністичної проблематики. Зосередимося на аналізі фотографій Х. Вілке і з'ясуємо, у який спосіб вона досліджувала жіночу тілесність.

Важливо, що тіло представлено навмисно статичним, об'єктним – цим прийомом художниця демонструвала стереотип ставлення до жінки як до об'єкта уваги. Щоб красномовніше виразити таку об'єктність, Вілке використовує вельми цікавий прийом: на шкіру накладає предмети, схожі на нарости, закам'янілості, паразитичні пухлини (іл. 2.2.15). Це зроблено для того, щоб навмисно брутално «екстер'єризувати» ту загадковість жіночого тіла, що стала певним гендерним шаблоном, який художниця намагається розвінчати.

У фотопортретах Х. Вілке використано принцип контрастності – милуватися красивим жіночим тілом «заважають» дивні, навіть відразливі нарости на ньому<sup>1</sup>. Це певна провокація у вираженні оголеного тіла: тобто не саме тіло провокує, руйнуючи суспільну цензуру та стереотипи, а «прийнятне» легітимне тілесне делегітимізується несподіваним додаванням до нього неочікуваних речей (у багатьох варіантах Х. Вілке це жувальна гумка, напрочуд «американський» матеріал / символ). Таке «забруднення» жіночого тіла – художній прийом, яким художниця, немов через дзеркало, візуалізує чоловічий погляд на жінку як на об'єкт бажань. Також Х. Вілке «забруднює» оголене тіло, аби «погратися» з культурним шаблоном красивих досконалих, але «несправжніх» жіночих принад, які насаджують жінці через ставлення до неї як до об'єкта.

Самопрезентація – також принципова позиція Х. Вілке: вона не типізує власні зображення, аби відстояти «жіночий погляд» як такий. Художницю цікавить особистісне вираження себе через оголеність на межі з препаруванням власного тіла. Згадаємо в цьому контексті один із ключових прийомів лібертинажу – тіло-розтин, тіло, яке вивертається та позбавляється

---

<sup>1</sup> Схожий прийом використав Ілля Чичкан (н. 1967) у проєкті «Сплячі принци України»: коштовні камені, що прикрашали ембріонів, створювали такий самий ефект «дивини», недоречності. На такому контрасті і «спрацьовує» художня провокація.

прихованого<sup>1</sup>. Такий підхід до власного тіла властивий і Х. Вілке: препарування тіла стає метафорою препарування особистих почуттів та емоцій. Це доволі серйозний погляд на оголеність, який є загальною рисою художниць-акціоністок, що використовують власне тіло. Це тіло не для гедонізму, не для втіхи або отримання естетичного задоволення. Головна палітра емоцій, яку має «випробувати» глядач, – це негативні або невизначені відчуття (відраза, збентеження, подив, замішання).

Більш «декоративною» версією візуалізації жіночої тілесності можна вважати варіант художниці *Джуді Чикаго* (Judy Chicago, н. 1939).

Мультимедійний артпроект «Вечірка» (1994) став класикою не тільки феміністично налаштованих висловлювань жінок-мисткинь, а й подією в історії сучасного американського мистецтва – проєкт постійно експонується в музеї Брукліна і на сьогодні має більше ніж мільйон відвідувачів (іл. 2.2.16).

Це грандіозна інсталяція, покликана звеличити видатних жінок в історії людства, починаючи із Сапфо і закінчуючи Вірджинією Вулф. Ідея Дж. Чикаго – представити величний бенкет-вечірку, на яку неначе запрошені ці видатні особистості. Центральний об'єкт інсталяції – великий трикутний стіл, на якому розставлені бокали, керамічні тарілки з іменними картками (немов в очікуванні гостей) і який сервірований різним столовим приладдям та оздобленням для пишної званої вечері.

Таку форму використано навмисно: майже всі речі, розміщені на столі, зокрема скатертина, серветки із золотими вишивками, розписаний посуд, мають символізувати декор, який в усі часи робили жінки. Тобто всі об'єкти інсталяції – це предмети із традиційно «жіночого світу» (рукоділья, тканиня тощо). Тому образ рукоділья став культурним штампом щодо місця жінки у

---

<sup>1</sup> Тіло-розтин стає генеральним образом у творчості Влади Ралко (н. 1969).

суспільстві, який художниця використовує, аби гіперболізувати його, представити у вигляді пафосного дійства-інсталяції<sup>1</sup>.

Чи потрібно нагадувати, що у професійне образотворче мистецтво жінка «входила» чи не найдовше порівняно з усіма іншими сферами «красних» мистецтв – поезією, музикою, хореографією, театром (музичним і драматичним) тощо? На думку дослідниці Л. Нохлін, причиною є корпоративна закритість послідовного поетапного оволодіння ремеслом художника у стінах художніх академій. Образотворче мистецтво «традиційно вимагало навчання певним умінням і технікам у певній послідовності, у певній інституції, поза домом, а також ознайомлення зі специфічним вокабуляром іконографії та сюжетів; але нічого такого не потрібно, аби стати поетом чи романістом. Будь-хто, навіть жінка, вивчає свою мову, може навчитися читати і писати» [147]. Тому художниця протиставляє тривалий час закриті для жінок художнє вираження формі традиційної для суспільства жіночої діяльності – рукоділля.

Однак головна зображальна тема оздоблення столу – це жіночі вагіни, виконані в стилізованій манері. У цьому і полягає провокація інсталяції. Це той самий принцип «еротичного тероризму»: «У світі мистецтва більшість авторитетів – чоловіки, і вони не сприймають радикальну феміністичну активність, яка виражається в символізації жіночої піхви» [48, с. 127]. Дж. Чикаго прагне представити жіночу сексуальність у позитивному вираженні, протиставляючи «викривленням», яких набула ця тема в культурно-історичному ракурсі, у масовій культурі, коли такого типу зображення становили небезпеку або комерційну вартість. Художниця відкидає традиційний канон, натомість будує власний, обираючи героїнями презентації жіночої тілесності таких персонажів, як Іштар, Деметра, Сапфо та інші.

---

<sup>1</sup> Вишивки-колажі, текстильні композиції стали матеріалом представлення анатомії у проєкті Анастасії Подерв'янської (н. 1978) «Анатомічний атлас».

Також художниця навмисно іронізує над власною репрезентацією, заявляючи, що «гумор є незамінним для фемінізму» [64, с. 71]. Гумор, так само як і еротика, є культурним інструментом долання табу, викриваючи амбівалентність світу. Але, як відомо, постійний повтор жартів робить їх несмішними. За аналогією – постійне зображення оголеного тіла робить його менш провокативним і бажаним. Цю закономірність добре засвоїла Дж. Чикаго – вона не дає прямого зображення жіночих органів (такі провокації були поширені під час першої хвилі феміністичного руху, у 1970-х); навпаки – вона «грається» з образністю, стилізує її, перетворює на символи, схеми, створюючи власний зображальний канон. Чи варто зазначати, що цей канон став затребуваним і в творчості українських художниць, які також прагнули відшукати непряму, неанатомічну зображальність для жіночої тілесності?

Щоб створити канон для наслідування, Дж. Чикаго обрала один із базових принципів лібертинажу – фрагментацію тіла: фокусуючи погляд на жіночих статевих органах, переводячи їх із дискурсу біологічного, порнографічного у художній, вона в такий спосіб долає традиційні зображальні табу. Художниця протиставляє свої артоб'єкти традиційному фалоцентричному погляду на тілесність: «Її м'які органічні форми в м'ясисто-рожевих тонах кинули виклик жорсткому мінімалізму відомих сучасних художників-чоловіків» [90, с. 30].

Ідею протиставлення стереотипам (але виконану в інший спосіб) доречно дослідити на прикладі творчості американської художниці *Лізи Яскавейдж* (Lisa Yuskavage, н. 1962). Її творчий метод можна віднести до категорії «феміністичної візуальної пародії». Опосередковано «погляд» художниці іронізує над чоловічими стереотипами у сприйманні жінок. Цей погляд «конструює» тіло жінки як суто сексуальне, пасивне та залежне, що відповідає чоловічим стереотипам, але іронічний прийом дає змогу сконструювати інші тіла, відштовхуючись від зображальних штампів.

За стилем Л. Яскавейдж презентує лінію нової фігуративності. Її образність (здебільшого це жінки) неначе черпає натхнення в комерційних картинах, які використовували як обкладинки книг або ілюстрації популярних журналів. Реалістичність образів – це первинний шар сприйняття її картин. Художниця ностальгує за комерційним реалістичним мистецтвом живопису та відтворює його, але в іронічній стилістиці кітч (іл. 2.2.17).

Замість того, аби просто фіксувати ці зміни, Л. Яскавейдж досліджує сучасну візуальність, що формується під впливом медіа: художниця не прагне боротися зі штучним комерційним образом жінок. Навпаки, вона стверджує образи жіночої сексуальності й тілесності у США як «політичний та економічний товарний знак» [24, с. 39]. Позаяк стереотипи жінок настільки вкорінені в американській культурі, художниця, спрощуючи їх, поєднує різні зображальні традиції, протилежні чистоті модерну – релігійну іконографію, комерційні постери та феміністичне мистецтво перформансу у презентації оголеного тіла (іл. 2.2.18).

Така колажність є відповіддю на візуальну надмірність щодо жіночого сексуального тіла у масовій культурі, його комерційної ліквідності.

Творчість Л. Яскавейдж відповідає трендам американського мистецтва 1990-х: це період, коли США зміцнюють позиції власної культури як панівної – і українським, і європейським художникам складно конкурувати з американськими митцями. У той час як Кунс та Джуліан Шнабель черпали натхнення у Бойса та Барнейя, певна кількість художників зміцнювала американські традиції, що базуються на популярних медіа, поп-культурі, ці стереотипи естетизуються, стають художньо-образним мотивом у тематиці робіт та стилістиці їх виконання<sup>1</sup>. Універсальні й утопічні еротичні образи в стилі Л. Яскавейдж докорінно відрізнялися від «м'якої» порнографії Дж. Керріна, який пародіював чоловічий погляд на жіноче тіло. Художниця

---

<sup>1</sup> Подібна «американізована» візуальна образність тілесності та стилістика знаходить продовження й у творчості сучасних українських художників Таї Гершуні-Галаган (н. 1968), Миколи Білоуса (н. 1939).

навмисно акцентує на можливості жіночої еротики, альтернативної щодо стереотипів чоловіків. Вона використовує їх як інструмент, з яким можна гратися, вигадуючи штучні конструкції, тіла-симулякри.

**2.3.2. Фотографія.** В контексті дослідження еротики постмодерної візуальності необхідно звернутись до фотографії з позиції окреслення не стільки нових технічних можливостей відтворення тіла (не вдаючись у дискусію, наскільки фотографія є мистецтвом), скільки із завданням аналізу змін у сприйнятті «буквального» тіла. Створення фотографічної реальності (так само, як пізніше й кінематографічної) загострює проблему візуальної цензури по відношенню до зображення тіла. Можна стверджувати, що сприйняття такого типу реальності й підштовхнуло до дискурсу порнографічного зображення, загострюючи проблему: чи є можливою порнографія без технічного відтворення?

Тобто у розрізненні меж порнографії й еротики, крім культурних характеристик (які є очевидними та зрозумілими і які ми у п. 1.3 умовно називаємо «маркером суспільної норми»), необхідно враховувати важливий чинник – емотивність сприйняття зображеного / вираженого. Тобто, аби відповідати на запитання межі, необхідно враховувати чинник сприйняття отого холодного «технічного ока», позбавленого теплої «ретуші» людських якостей (такий собі варіант складної оптики «споглядання споглядання»). І наскільки дане «око» може більш точно та «об'єктивно» щось зафіксувати, настільки складно зрозуміти межу табу. Можна стверджувати, що порнографія виникає внаслідок створення («конструювання») образу ідеальної жінки за допомогою технологій візуального відтворення; даний «технічний» образ через постійне «відтворення» стандартизується і втрачає художність, перетворюючись на ерзац ідеальних жіночих форм для стандартизованих фантазій.

Історія порнографії бере свій початок від вигадки жінки XIX століття як естетичний шедевр, показаний за допомогою технологій [49, с. 27], що



згодом зазнає погіршення сексуального титулування з ідеальною жіночою формою, що діє у стандартизованих фантазіях і позах.

Порнографія знищує природне почуття, створюючи таким чином відмінність від образотворчого мистецтва. Фантазії, що відступають від реальності і спрощують буття, набагато більш порнографічні, ніж візуальне мистецтво, яке розглядає тіла оголеними.

Фотографія дозволяє бачити різноманітні переживання в просторі та часі і збільшує свободу, яку люди можуть відчутти. Із початку виникнення фотографія претендувала на невинність та об'єктивність, спонтанність та натуралізм. З цієї свободи впливає знайомство з іншими смаками, які через соціальні медіа показали людям образи, які раніше було піддано цензурі.

Проблема «американського тіла» – це й історія формування візуальних стереотипів, які багато в чому позиціонувались поп-культурою та медіа. Показовим прикладом такої стереотипізації є естетика та політика журналу «Playboy». На фото героїнь даного видання для чоловіків жінки-моделі представлені як взірці так званої «м'якої» порнографії: вони покійно позують у «правильних» образах, які забезпечуються належними фотофільтрами та освітленням, поєднуючи елементи фотопортрета із еротичними сигналами. Жінка з обкладинки мала об'єднувати широкий спектр чоловічих смаків, заохочуючи створення стереотипу жіночих принад: штучно створені образи «бажаної» багатьма чоловіками жінки насправді мали контролювати обмеження суспільства щодо жіночої тілесності. І на таких контрольованих зображеннях формувались та відтворювались візуальні стереотипи, які позбавляли жіночу красу індивідуальних характеристик, а разом із ними й аури еротичності. Візуальність глянцевого журналу (зокрема журналу для чоловіків) відтворювала штучну ідентичність: сконструйований жіночий образ мав демонструвати ідеал американської дівчини, якій хотілось наслідувати жінкам, яку бажали чоловіки.

Але фотографічна естетика виконувала ще одну важливу художню функцію – через технічні способи реплікації об'єктів (фігур людей,

просторів) подивитись на історію мистецтва, осучаснити її, процитувати, донести певні наративи.

До такого типу робіт відносяться фото *Роберта Меплторпа* (Robert Mapplethorpe, 1946–1989). Американський художник створює зображення оголеного чоловічого тіла в стилістиці класичної скульптури. Так, майже всі його фотографії є монохромними.

Фотограф використовував естетику класичної скульптури та її більш пізні маньєристичні ремінісценції, в просторі яких він досліджував явище емпатії й сексуальності у власному житті. В його роботах досить органічно поєднуються монохромна естетика модерністської фотографії та пластика класичного грецького жесту (іл. 2.2.19).

Р. Меплторп фіксував фігури на основі свіжості погляду й незвичності уявлення, формально завдяки динамічному розміщенню драпіровок і тіней, що контрастували з поставою м'язистої фігури. Завдяки застосуванню гостродинамічних прийомів освітлення Р. Меплторп намагається по-філософському забарвити власну фотографічну субкультуру серйозним і водночас артистичним ставленням до моделі й її фотовідтворення.

Модерністська чутливість Р. Меплторпа, особливо у нюансному використанні чорного та білого, була ближче до прийомів офорту, ніж до комерційної фотографії. Постмодерністські реінтерпретації дозволяють йому ставитися до персонажів зображення до певної міри незвично, надаючи їм значну свободу в жестикуляційних засобах виразності. Разом з тим художник додатково уточнює композиційний вибір, усуваючи будь-які відволікання від власної поетики вираження, використовуючи миттєвий метод фотографії, аби виявити скульптурні ефекти, що є, на його погляд, візуально захопливими, прагне створити дивацтво, що додає його візуальній субкультурі як художню переконливість, так і природну реалістичність (іл. 2.2.20).

Необхідно зазначити, що використання ним гомоеротичного та садомазохістського сексу як предмета власної творчості викликало обурення релігійних і консервативних соціальних груп. Звісно, шок від діяльності цієї

субкультури людей, які насолоджуються болем через самознуцання, створює неприємне віддзеркалення у свідомості глядача, але не позбавляє фотографію художньої цінності й естетичної ваги. Але якщо відкинути провокативну складову його фотокартин, то «образи тілесної краси Меплторпа можна порівняти із класичними скульптурами, настільки вони ясно і просто із ними резонують» [96, с. 60].

Р. Меплторп підтримує традиційну візуальну поетику Заходу другої половини ХХ століття, водночас обстоюючи свободу мистецького вислову, необхідну для створення художніх творів, що не обмежуються розвагами, але стають філософськими рефлексіями стосовно людської природи. Його зосередженість на оголеній постаті владно повертала явище еротизму до мистецтва, аж ніяк не застосовуючи його для банальної реклами.

Деконструкцією тілесності за допомогою статично-скульптурної пластики позначені фототвори американського художника *Пола Мпаги Сепуї* (Paul Mragi Sepuya, н. 1982), якого порівнюють із Меплторпом. Але, на відміну від першого, П. Сепуя досліджує фрагменти тіла, які є продовженням розуміння фрагментарності життя. Кредо його творчості – вести фотощоденник, в якому «нотувати» тіло – своє, друзів, близьких. Фотоестетика відповідає такому запиту «розкадровки» життя. Фотографічність стає нарочитим прийомом: на відміну від Р. Меплторпа, який апелює до класичних скульптур, П. Сепуя прагне підкреслити фотостилістику майже в кожному кадрі – камера, штатив, фотооздоблення так само попадають в об'єктив майстра, як і саме тіло (іл. 2.2.21).

Також художник реалізовує ідею селфі – самофотографування теж допомагає втілити програми щоденних нотаток, оскільки візуалізує історію про людину в певний момент часу. Тіло стає красномовним знаком такого оповідання. Із винаходом новітніх гаджетів автопортретизм став головною візуальною мовою для публіки: фотографуючи себе, можна не зважати на естетику, але покладатись як на новизну, так і на стандартизацію,

припускаючи інші тотожності, одночасно виражаючи власні інтереси. Таке самовідтворення використовує П. Сепуя.

Естетика фрагментарності тіла є способом колажування дійсності. Такий підхід дозволяє кожного разу збирати нові сенси. Відтак фотофрагментація тіла «створює систему зображень, які передають суб'єктивний досвід» [76, с. 316]. У технічних видах мистецтва це, можливо, єдиний вихід, аби не повторюватись та бути художником.

У портреті, улюбленому в публіки традиційному жанрі, майстерність художника, як правило, визначається мірою передачі фізичної схожості. Доступність фото- та відеофіксації зайвий раз ставить перед художником питання щодо художньої цінності твору. Також актуалізація прийому фрагментації відповідає сучасним трендам: швидкі технологічні зміни доводять, що фрагментація – це те, з чим і працює інформаційне суспільство. Недаремно на початку ХХІ століття американська спільнота обговорювала звернення Стюарта Баннера, відомого юриста та громадського діяча, із тезою про те, що «інформація хоче бути вільною» [5, с. 276].

Отже, у сучасному фотопортреті та автофотопортреті візуалізація тіла піддається безмежним варіаціям [34, с. 267]. Напевно, це найбільш вагомий внесок, що здійснює фотографія в еротичний жанр.

На межі фотоарту та перформансу створює свої провокативні роботи американський художник *Андрес Серрано* (Andres Serrano, н. 1950). Основна тема його фотодосліджень – це розглядання тіла як фетиша. Для митця фетиш – це сексуальне бажання, що пов'язане із предметом або частиною тіла. Здійснюючи постмодерністську переоцінку універсальних релігійних образів, художник адаптує їх для сучасної чуттєвості, «переглядаючи релігійні мотиви в сексуальному контексті» [2, с. 98]. Якщо церква та моралісти не звертають уваги на властиву релігії ритуальність, то А. Серрано прагне візуалізувати еротику, в якій поєднуються людське тіло та священне, оскільки сучасний світ, на думку художника, втратив прадавнє відчуття сакрального, в якому протягом тисячоліть можна було віднайти повний

спектр людської сексуальності. Саме даній темі присвячена серія робіт «Занурення» (1987–1990). Хоча на еротичне мистецтво церква завжди дивилася із засторогою, сучасні художники, досліджуючи еротизм, часто «витягують» разом із ним архетипи минулого, сакральні образи, священні символи. На даних перетинах і будується образна канва цього циклу фото А. Серрано (іл. 2.2.22).

Поєднуючи релігію та еротіку, А. Серрано формулює прості ідеї, які обрамляє мінімалістичним «реквізитом». У простоті образів художник артикулює теми, які в свій час опанував М. Фуко, – дослідження конфлікту між бажанням та владою, тілесністю та суб'єктивністю, сексуальністю та дискурсами (релігійними, політичними, філософськими тощо). А. Серрано зазнав нищівної критики щодо своїх фотографій, включаючи «Поцілунок Христа», розп'яття, яке він занурив у власну сечу. Але теми сексуальності та сакрального були відповіддю на власне католицьке виховання. А. Серрано використав шокову образність у поєднанні із релігійністю та сексуальністю, але піднявши їх на п'єдестал візуальної краси.

Найбільш шокуючим циклом А. Серрано в презентації небанальної тілесності став цикл «Морг» (1992; іл. 2.2.23)<sup>1</sup>. Автор використав традиційний для своїх робіт прийом: прості мінімалістичні зображення фрагментів мертвих понівечених тіл створюють ракурс розуміння меж тілесної краси, позначаючи, де закінчується природна краса, що створена Богом, та починається тіло-розпад, тіло-руїна. Відповідно до даної межі осмислюється і сутність тілесної еротіки. Лібертінаж у фотографіях американського художника спрацьовує у візуалізації неживих тіл, тіл-розтинів, тіл-руїн, але для художника є надзавданням «схопити» ту мить, коли тіло ще стверджується як красиве, досконале. Даний ракурс

---

<sup>1</sup> Тема естетичної репрезентації мертвих тіл перегукується із не менш епатажним проєктом А. Савадова «Книга мертвих»; стилістика та колористика ранніх робіт А. Серрано відповідає стилістиці та колористиці циклу А. Савадова «Коллективне червоне».

підсилюється ренесансною живописною естетикою представлення тілесної краси: контрастність між тілом та фоном, світіння самого тіла за рахунок направлено на нього світла. Також в даному циклі контекстно відтворюється тема сакральності та еротичності тіла: автор встановлює незримий діалог із відомими мотивами християнської іконографії та особливо католицької фігуративності: розп'яття, оплакування Христа, муки та смерть святих. Відтак відтворені в ренесансній естетиці фрагменти тіл дозволяють «зчитати» протиріччя християнського ідеалу людини – і мучеництво, і божественна безтурботність «сходяться» в одній точці, в тілі людини.

Взагалі, фотоциклом А. Серрано завжди притаманна наскрізна ідея, кожна фотографія підтверджує задум майстра або є елементом одного великого висловлювання. Як збірку еротичних «перверсій» та «екзотики» фотохудожник презентує цикл «Історія сексу» (1996). Даний відвертий проєкт можна зрозуміти як намагання художника провести межу між еротикою та порнографією, між порнографією і мистецтвом (іл. 2.2.24).

Ця проблема в сучасності загострюється ще більше, оскільки технічні можливості та доступ до багатьох відео- та фоторесурсів перетворює порнографію на буденність. І хоча порнографія і визнається як нелегітимна, заборонена законом (скажімо, в США 1996 року приймається закон про дитячу порнографію), але вона в усі часи знаходилась в опозиційному зв'язку із мистецтвом. Зрозуміло, що митці неживописних видів мистецтва (фото- та відеоарту), стикаючись із даною проблемою, вирішували не тільки суто естетичні питання, а й розмірковували над глобальними проблемами цензури та самоцензури (п. 2.2) та відповідальності художника. Відповідно, епатажними зображеннями митець підштовхує до тих самих розмислів і глядачів, громадськість. А це вже його особистий акціонізм: провокувати власним мистецтвом дискусію.

Наприклад, А. Серрано здійснив це в циклі фото «Інтерпретація мрій» (2001), «Оголені» (2009): полікультурний світ населений геть різними

людьми, але все, що може об'єднати людей, – це не ідеї, не політичний лозунг, утопія, мрія, а лише те, що кожен має право на власну мрію і всі ми мріємо однаково, але не про одне (іл. 2.2.25). Відтак будь-який цикл художника – це енциклопедія різних тіл різних людей, які мають різні мрії, які не вбудовуються в певні культурні норми, оскільки є полікультурними. Так само в такій полікультурності втрачається й сенс відшукувати еротичний еталон – сучасний художник може лише запропонувати подивитись на багатоманітність та відмінність (іл. 2.2.26).

**2.3.3. Відеоарт.** Фотовізуальність мала генетично-видовий вплив на становлення відеомистецтва: анімовані картинки були частиною відеоестетики (на перших етапах розвитку), але відеоарт протягом декількох десятиріч став самодостатнім актуальним видом мистецтва та почав впливати на всі інші, не тільки художні, сфери – на стиль життя, візуальні стереотипи. Звісно, завданнями даного дисертаційного дослідження не передбачається окремого вектора розгляду відеоарту, але ми усвідомлюємо вплив відеовізуальності на всі мистецькі прояви, особливо в синтетичних видах, таких як відеоарт, перформанс, акціонізм тощо. Також принципи відеовізуальності зайшли і на «територію» живопису, графіки, скульптури та інших традиційних видів мистецтва. Відеоарт починає впливати і на «велике» американське кіно, кіноіндустрію, що є потужним чинником розповсюдження та популяризації певних канонів візуальності, включаючи, звісно, й еротику та культуру тіла.

*Білл Вайола* (Bill Viola, н. 1951) став одним із засновників не тільки американського, а й світового відеоарту. Із всього його потужного відеоспадку нас в першу чергу цікавлять ті роботи, що представляють тіло як чуттєво-еротичний об'єкт. У стрічці «Водні портрети» художник презентує дивний світ, який відкриває для себе людина, занурюючись у водну стихію: на декількох екранах, що встановлені впритул, представлені тіла чоловіків та жінок, що відображені у воді, як у дзеркалі; вони нахиляються, ніби

цілюються, розриваючи поверхню води, та випливають із тугою на обличчях, щоб знову зануритись у воду (іл. 2.2.27). Розповідь про занурення є медитативною – художник спеціально відходить від традиційної лінійної системи відеонарації та концентрується на чуттєвості. Його фірмовій манері розглядати світ притаманна естетика «повільного ока», яка йде врозріз із динамічністю відео- та кіномистецтва, перенасиченістю реклами та кліповою структурою сучасного художнього мислення. Б. Вайола робить відео, яке не продовжує традицію рухомої фотографії, а йде шляхом створення магічного, священного медитативного «мерехтіння» через коливання між текстом, звуком та зображенням. Цей ефект дозволяє створити таку собі гетеротопію – площину без будь-якого натяку на місце, час, простір, і навіть легко ідентифіковані фігури людей жодним чином не сприяють уточненням щодо місця під сонцем.

Для Б. Вайоли характерним є також використовувати репліки відомих мистецьких творів, його відеостилістиці максимально відповідає естетика бароко та маньєризму. Але реконструкція статичності старовинних живописних картин за допомогою відеоарту набуває напруги та надреалістичності: даний принцип став визначальним у відеокартині «Страсті». В цій роботі Б. Вайола досліджує людські емоції, які передаються через текстуру, об'єм та тактильність людського тіла. Можна сказати, що художник поєднує непоєднуване – візуальність та тактильність, зображення та тактильно відчутні речі (іл. 2.2.28). Черпаючи натхнення із середньовічних та ренесансних богослужбових образів, Б. Вайола «переводить» їх у постмодерний контекст. «Сакральна еротика» художника – це чуттєво-зримо переживання духовного екстазу та просвітління, яке викликається візуалізацією тілесного білю, травми, життя реальної людини. Художник не «оживлює» релігійні полотна минулого, а створює на підставі них надреальні, але «ліквідні» для переживання сучасної людини відеоінсталяції: технології свого часу, а досвід переживання – позачасовий.



Б. Вайола у відео, так само як і А. Серрано у фото, використовує можливості технічних видів мистецтва та глянець-фетиш екранного зображення, аби через нове мистецтво навчити публіку «бачити» трансцендентне, звільнити християнську образність від старих художніх штампів та духовних авторитетів. Взагалі, така ревізія релігійної тематики в сучасному американському мистецтві є відповіддю на «дифузні форми духовності американської релігії, які не пов'язані із традиційними цінностями» [45, с. 289]. Також із збільшенням свободи та провокативності в мистецтві сучасності художник постійно створює межові ситуації – між нормою та заборонаю, еротикою та порнографією, еротикою і садизмом.

Завдяки американській пуританській спадщині, в той час коли суспільство шукало балансу між світським та релігійним, художники досліджували крайнощі. Поки політики вимагали поваги до потреб громад і сприйняття критики з точки зору поміркованості, прогресивні художники досліджували межі задля ствердження свободи творчості. В авангарді такого ствердження стали мистецтва (перформанс, фотографія, відеоарт), в яких сфера візуального реалізму створює суспільний прецедент більше, ніж естетичний. І якщо Меплторп, Воргол, Кунс, Шерман прагнули, в більшості, бути за межею, то А. Серрано і Б. Вайола власною творчістю створюють менш жорстокі, але більш споглядальні мистецькі прецеденти.

Можна констатувати, що американський відеоарт спрямовує всіх переконатись, що кожен може досягти дигітальної досконалості, особливо коли за основу береться синтетичність різних видів мистецтва.

Вдалим прикладом такого синтезу може послугувати творчість *Метью Барні* (Matthew Barney, н. 1967). Він створює синтетичний артпродукт, у якому скульптурні інсталяції поєднуються із відеоартом. Його цикл фільмів «Cremaster» – дивний симбіоз образів, архетипів та символів, за допомогою яких створюється візуальний всесвіт, величний та загадковий.

Цікавою є відправна ідея художника – об'єднати різні кінофантазмагоричні епізоди циклу (а їх п'ять) однією назвою-концептом –

«Кремастер». Кремастер – це анатомічна назва м'язів у паху чоловіка, які з'являються в період статевого дорослішання підлітка. Дана анатомічна деталь оформлюється М. Барні у вигляді скульптур, які мають окреме виставкове життя за межами кінокартини (вони були виставлені в Галереї С. Гуттенгайма) та слугують центральною ідеєю для всього циклу – «прив'язати» анатомію до фантазійного візуального світу та подивитись, як різні предмети й образи будуть поводитись у колажі-фантазії.

Незручним та провокаційним є формат фільмів циклу – їх загальна тривалість дорівнює приблизно 20 годинам. Також відеоцикл «Cremaster» ніколи не викладуть у вільному доступі; лише з певною періодичністю дистриб'ютори влаштовують покази, які, як марафон, випробовують публіку та експертів на витривалість. Але даний провокаційний бік мистецтва М. Барні компенсується візуальними образами, які водночас дивують та викликають огиду, але вже давно посіли власне місце у каталогах нової візуальності (іл. 2.2.29). Цікаво, що комерційним капіталом американського художника є не самі фільми, а розпродані на аукціонах костюми, бутафорія і, звісно, скульптури, які виставляються у найвідоміших галереях Америки та світу.

Тіло у М. Барні – це знак, який водночас відсилає як до анатомічних конструкцій, так і до архетипів, до відомих та впізнаваних візуальних образів. Еротична надлишковість виражається в атлетичності (спортивності) тіла (поліморфного за своєю суттю), яке автор випробовує в різних іпостасях та умовах (чоловічого, жіночого, із світу тварин та міфічних істот, ангелів та людей) (іл. 2.2.30). Вся ця тілесна фантазмагорія визначається одним – волею самого художника, який створює персонажів, виконує їх ролі, зіставляє одного із іншим, переставляє у просторі та часі.

Але сенс потрібно шукати не в самому творі, не в фіксації на окремих образах та тілах. Навпаки, відчутти твір можна після виснаження від концентрації почуттів, що ним викликані, а зрозуміти – після нестерпної відмови щось зрозуміти. Тобто сенс за межами сенсу (як це і передбачено

загальною парадигмою постмодерну) полягає у тому, аби в одній площині (у вигляді одного монументального колажу) розставити скульптури, артоб'єкти, малюнки, інсталяції, фільми, тіла, фрагменти тіл, фотографії і споглядати дане видиво як загальний візуальний твір. А фантазія художника – це провідник, разом з яким може пройти кожний, даючи собі право на власні фантазії. «Cremaster» можна уявити як бестіарій візуальності, у якому основним символом є тіло як конструкт, яке демонструє надпластичність та поліморфність (недаремно американський художник для створення скульптур використовує «нестабільні» піддатливі матеріали – віск, пластик тощо). У всіх своїх роботах Барні безпосередньо порівнює, протиставляє та змішує Танатос, прагнення до смерті, та Ерос, прагнення до життя. Танатос досліджується за допомогою трансформуючих матеріалів, які порушують і спотворюють форму (22, с. 237), та протиставляється Еросу, що виражається в архетипних ролях, які виконує сам художник, що включають процес народження.

**2.3.4. Перформанс.** Симбіоз відеовізуальності та перформансу створює окремі напрямки в американському акціонізмі, в якому тіло художника поруч із фото- та відеофіксацією починає відігравати основну смислову роль. Художники та художниці-акціоністи, які досліджували власну тілесність як об'єкт, створювали ефект тіла-дзеркала або тіла-маски для глядачів.

Публіка бере активну участь не лише в спогляданні тіла, глядач перетворюється на автономного суб'єкта мистецького акту. Причому дана автономність створювалась завдяки емотивному ставленню до відвертості репрезентації тіла. В історії мистецтва дану репрезентативність активно випробувала Віденська група акціоністів, реципієнти ставали активними суб'єктами дійства в перформансах Марини Абрамович (акція «Біль»). Власним тілом художники-акціоністи руйнували межу тіла-репрезентації (мистецтво) та біологічного тіла (природа), препаруючи постмодерністський розтин між мистецтвом та немистецтвом.

В американському мистецтві перформативність із завданням випробувати глядача представлено у творчості відомої акціоністки *Керол Шніман* (Carolee Schneemann, 1939–2019). У перформансах К. Шніман перекреслювала табу, використовуючи власне тіло. Шокуючим було те, що тіло у художниці було представлене як точка перетину та взаємодії його зовнішнього оболонкового вигляду із внутрішньою анатомією, з кров'ю та іншими природними рідинами та виділеннями<sup>1</sup>. Найвідомішим, звісно, можна вважати перформанс К. Шніман «Внутрішній сувій» (1975) – відео витягування сувою з її вагіни (іл. 2.2.31). Ця робота «досліджувала виразну жіночу сексуальність та жіноче бажання, пропонуючи вульву як “похідну ознаку”, а не фалос» [32, с. 5]. Ця акція-виступ замислювалась як спроба змінити фокус бачення жіночого тіла із зовнішнього погляду на нього (а через нього й на жіночність як таку) на демонстрацію вітальної «механіки», яка репрезентує жіноче тіло як конструкт виключно жіночих фізіологічних «подробиць». Звісно, даний аспект функціонування жіночого тіла у всіх культурах табуювався або медикалізувався, як це було здійснено європейською медициною XIX століття. У просторі культурно-мистецьких практик такого типу репрезентації жіночого тіла до руху феміністично налаштованого акціонізму було складно й уявити (в модерністській версії лібертінажу дану тему також політкоректно обійшли).

Отже, К. Шніман «вивернула» жіноче тіло назовні: це, на її думку, допомогло вивільнити «налякану внутрішність жінки, сфокусуватись на менструальних виділеннях як на генеративній силі її черева, представивши їх як *Prima Materia* (біохімічну, візуальну, концептуальну, алхімічну)» [83, с. 23].

К. Шніман вважала, що багато в чому культура забороняє жінкам сприйняття своїх геніталій та сексуальності на користь чоловічої

---

<sup>1</sup> Подібні презентації жіночої фізіології були взяті за основу О. Чепелик у мультимедійному проєкті «Origin / Начало».

ідеалізованої фантазії<sup>1</sup>. Відповідно, жіночий досвід тіла є неусталеним, його необхідно сконструювати. Отже, для цієї справи вона обирає «зброю» – відеокамеру. Фокус неупередженості цього нового конструювання має створити технічне око: в такий спосіб тіло як об'єкт соціокультурного виробництва має бути привласнене жінками (не в останню чергу враховується чинник розповсюдження та загальнодоступності технічних засобів у побуті, у житті). Такий підхід можна назвати «еротичним тероризмом» – за допомогою еротичних образів художниця протестувала проти раціонально впроваджених обмежень і табу суспільства, які феміністки прагнули піддати ревізії.

Також К. Шніман намагалась інтегрувати творчість і сексуальність у свою роботу, використовуючи шаманські ритуали, які мали викликати почуття сакральності еротичної енергії. Її шокуючі виступи, які вона фіксувала на відео, створювали та демонстрували перевагу чесної конфронтаційної реальності жіночої тілесності, на відміну від порнографічних образів жінок у журналах та фільмах. «Так само як консервативні критики прагнули керуватись цензурою щодо порнографії та мистецтва для захисту дітей, ліві цензори намагались ввести у дискурс про межі порнографії моральну позицію щодо гендерної рівності, закидаючи тезу про те, як порнографія принижує жінок та заохочує “мову ненависті”» [1, с. 1499].

Відповідно, акціонізм К. Шніман і є красномовним прикладом маркування тіла за межами «порнографічної» візуальності (про методологічне маркування цього аспекту йшлося у п. 1.3). Як було зазначено, неможливо знайти вододіл між порнографією й еротикою в межах зображального, висуваючи як аргумент ставлення (заборона або

---

<sup>1</sup> Подібна програма презентації власної тілесності представлена в творчості Марії Куліковської: художниця перетворювала зображення вагіни на акцію руйнації стереотипів та табу щодо жіночого тіла (стали символічними, скажімо, футболки з їх реалістичними зображеннями).

легітимізація) до зображень оголеного тіла або його частин. Проблему можна притомно артикулювати засобами візуальних експериментів К. Шніман: в її системі координат відбувається візуалізація жіночої фізіології засобами фільмування. Тому замість фалоцентризму художниця-акціоністка заявляє про необхідність подібної до фалоцентризму легітимізації клітора не через пряме його зображення, а через демонстрацію цілісності досвіду жіночої тілесності.

Отже, у перформансах тіло позиціонується як конструкт різних типів взаємодій – соціальних, політичних, економічних, художніх тощо, – порушуючи звичні кордони-перетини між зовнішнім та внутрішнім, публічним та приватно-інтимним, біологічним і культурним.

**Висновки до підрозділу 2.3.** Американський варіант візуального лібертінажу, що сформувався на художній системі модерну, набуває власних оригінальних характеристик у зображенні тілесності та еротики. Використовуючи універсальні моделі лібертінажу, американські художники збудували оригінальну та самодостатню систему постмодерністської візуальності. На прикладі еротичного жанру було досліджено основні художньо-естетичні вектори виражального тіла – постмодерністська реконструкція завершила програму лібертінажу щодо конструювання тіла: принцип «тіло-конструкт» дозволив розширити межі класичного еротичного жанру та застосувати його для актуальних наративів – свобода та пуританство, свобода та масова культура (Вессельман, Яскавейдж), гендерні стереотипи (Шніман, Чикаго, Вілке, Сепуя), тіло та релігія (Вайола, Серрано), чуттєве тіло (Керрін, Барні, Ніл), «інше тіло» (Меплторп, Серрано).

Фрагментація тіла як розповсюджений прийом деконструкції звертається до класичного мистецтва, але реплікує його, цитує, адаптує під нову чуттєвість. Було зазначено певні лінії перетинів та образних запозичень між тематикою та творчими методами американських та українських художників.

Постмодернізм з його деконструктивістською основою в американському мистецтві примирих крайні позиції, репрезентуючи суперечності між американським пуританізмом із його репресивним ставленням до еротики та одержимістю людей нею.

### **Висновки до другого розділу**

Закономірності та принципи художнього зображення оголеного тіла в модернізмі та постмодернізмі можна пояснити, враховуючи загальну тенденцію розвитку образотворчого мистецтва, коли кожен художник впливав на наступне покоління через повстання проти сталих канонів та принципів.

Сформульовано та представлено принципи візуального лібертінажу, у якому узагальнюються мистецькі тенденції вивільнення старої та народження нової тілесності. Зазначається, що візуальний лібертінаж як мистецька програма «вивільнення тіла» стає провідною ознакою тілесної культури ХХ–ХХІ століть – в даному аспекті європейський еротичний жанр зазначеного періоду послідовно реалізує заявлені лібертінажем принципи.

Еротичний жанр у симбіозі із складним концептуальним контекстом виступив у ролі руйнівника сталих художніх стереотипів та моралізаторських програм. Принаймні, крім зображальності, під впливом ідей лібертінажу еротика набуває сталих ознак виражальності сенсів – політичних, світоглядних, художніх та естетичних тощо.

Досліджено постмодерністське втілення лібертінажу в сучасному американському мистецтві. Зазначено, що на форми зображення оголеної тілесності вплинули нові технології (фотографія, кіно, медіа, Інтернет), що призвело до превалювання принципу вираження над принципом зображення. Поставивши під сумнів оригінальність творчості та мистецтва, митці спрямували зусилля в бік конструювання зворотної реакції та емотивності, які почали превалювати над технічними формами зображення. Прагнучи отримати реакцію, розбудити емоції, і модерністи, і постмодерністи

обирають шлях ревізії та критики заповітних вірувань мейнстрім-суспільства та мейнстрім-мистецтва.

Таке розширення сприйняття привело до появи численних незалежних митців, які більше не бажали бути частиною певного руху чи думки, а натомість представляли свою особисту мікроісторію та спільноту. Визнання роздробленості художників та глядачів знайшло відлуння у формі зростаючого впливу реклами та маркетингу, які б боролися за увагу їх цільової аудиторії.

Так само й американська візуалізація тіла сформувала мультикультурні коди сучасної еротики та зображення оголеного тіла та вплинула на вибір актуальних нині тем – антирасизм, фемінізм, відстоювання прав сексуальних меншин тощо.



**Розділ третій**  
**ФОРМУВАННЯ ЕРОТИЧНОГО ЖАНРУ**  
**В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ**

Формування еротичного жанру та становлення способів і моделей візуалізації «українського тіла» в період Незалежності – це ті культурні та художні процеси, в яких сконцентрувались всі важливі пошуки українських художників.

Дослідження еротичного зображення оголює тематичну, естетичну, ідейну, комерційну симптоматику художнього процесу зазначеного періоду. Причина – в ототожненні ідеї свободи (творчої, політичної) із свободою вираження оголеної неприхованої тілесності. Можна стверджувати, що процеси «вивільнення» (лібертінажу) йшли паралельно. Також художні пошуки в еротичному жанрі збігаються з постколоніальними та пострадянськими дискурсами, що захопили інтелектуалів, творчу еліту.

Наше завдання – дослідити шляхи формування еротичного жанру в українській мистецькій практиці означеного періоду, що, як було заявлено вище, збігається з тенденцією лібертінажу в контексті становлення незалежного українського мистецтва.

Для початку окреслимо періодизацію даного процесу. На наш погляд, є доречним «прив'язати» етапи формування «українського тіла» та, відповідно, еротичного жанру до динаміки їх розгортання в культурному часі – а це 1990-ті – 2010-ті. Керуючись цими межами, можна виокремити *три хвили* лібертінажу, що вплинули на формування жанрової специфіки еротичного мистецтва незалежної України: 1) перше десятиріччя Незалежності (так звані 1990-ті), 2) 2000-ні та 3) 2010-ті. Звісно, така періодизація – за десятиліттями – виглядає дещо схематичною, але для наших теоретичних узагальнень стосовно українського постколоніального лібертінажу важливо визначити динаміку руху та його процесуальність.

Оскільки цей процес є незавершеним та перманентним, а дослідницька дистанція, що віддаляє предмет, є мінімальною, отже, розпочаті процеси не закінчені досі. У схемах-десятиріччях можна вмістити узагальнювальну типологію впливу лібертінажу на жанроутворення, що і буде представлено в наступному викладі матеріалу.

Важливо, що часові межі з поділом на десятиліття є умовними з огляду на те, що художні процеси в еротичному мистецтві є перманентними і нелінійними. Отже, в нашому дослідженні типологізація за десятиліттями виконує функцію схеми, що дозволяє узагальнити досвід формування еротичного жанру в сучасному українському мистецтві, виокремлюючи загальні тенденції, тематику, художні прийоми.

На несинхронність даних процесів вказує художниця Тая Галаган в інтерв'ю після своєї відсутності в Україні близько десяти років: «Всі сильні фігури в українському мистецтві, як були до мого від'їзду, так і залишилися сильними і стали класиками. Так що в цьому сенсі ситуація мало змінилася. Але в той же час встигло вирости нове покоління художників, які і мають іншу думку, і вільно працюють з новими медіа» [161].

Тому необхідно враховувати і так званий «фактор покоління» (Н. Булавіна). Всі знакові для формування українського еротичного мистецтва проекти та роботи були здійснені митцями, народженими наприкінці 1950-х – на початку 1960-х, із майже магічним у «факторі покоління» 1961 роком (рік народження О. Чепелик, О. Кулика, М. Троха (Трохимчука), О. Ройтбурда).

Якщо перше десятиріччя Незалежності задає основні естетико-художні тенденції, стилістику, теми та образи, актуалізуючи певні жанри і формуючи обойму «законодавців» цих радикальних змін, то наступні два періоди в українському мистецтві – це доба «дорослішання» із усвідомленням попередніх досягнень і переведенням їх в ранг класики, актуального або неактуального. Також правомірність виявлення певних культурно-мистецьких особливостей та тенденцій слушно обґрунтовує український

мистецтвознавець Н. Булавіна: «Якщо в минулі епохи три фізіологічні покоління – батько, син, онук (нагадаємо, що соціологи визначають час активного життя генерації 25–30 роками) жили в рамках однієї естетичної концепції, на початку ХХ ст. культурний і фізіологічний вік зазнав збігу, то у подальшому кожне нове покоління привносило власну естетичну ідею кожні десять років. Відтак стосовно ХХ сторіччя ми маємо змогу вести мову про покоління “сорокових”, “п’ятдесятих”, “шістдесятників”, “сімдесятників”, “вісімдесятників”, маючи на увазі історичні етапи, відмінні за світосприйняттям, художніми ідеями і відношенням до реальності» [115, с. 73].

Еротичне мистецтво в Україні за доби Незалежності не створювалось у вакуумі. Потужним був вплив Заходу як через його культурні інституції, так і в обіцянках західної пропаганди, що у формі інтересу-уваги, продажу та підтримки вплинуло на українських художників як в ідеях, які вони досліджували, так і в творах мистецтва, які створювали.

Тому розуміння процесу становлення українського еротичного мистецтва та формування параметрів «українського тіла» неможливо поза контекстами постколоніального та пострадянського дискурсу – як в площині соціокультурних вимірів, так і в аспекті художніх і творчих пошуків. Ці параметри лібертінажу презентовані й докладно проаналізовані в нашій статті «Пострадянський та постколоніальний візуальний лібертінаж як чинники формування “українського” зображального тіла» [144]. Але в даному контексті варто наголосити, що еротичне мистецтво стало символом прагнення «західних» свобод: на хвилі відкриття Заходу українці вірили, що вони досягнуть того самого способу життя та творчості, яким користувались західні митці.

Натомість майже відразу українці були скеровані у постколоніальні та пострадянські трансформаційні політичні, економічні, ідеологічні, культурні траєкторії. Відповідно, «еротизація» мистецтва та тілесний лібертінаж на перших етапах Незалежності зосереджувались на критиці СРСР й ідеалізації

культури Заходу, капіталістичного ринку мистецтва. Відтак ідеї постколоніалізму та пострадянського ресентименту стають важливим чинником розвитку мистецтва незалежної України, особливо першого десятиріччя, що відображається і в нашій періодизації.

Аби дослідити умови формування еротичного мистецтва, мистецтва зображення оголеної тілесності в Україні в контексті динаміки десятиліть (1990-ті – 2000-ні – 2010-ті), представимо його в різних дослідницьких аспектах:

- 1) емотивний чинник еротизму в системі зображальної риторики;
- 2) мистецькі прийоми «erotичних висловлювань»;
- 3) новітні мистецькі технології у вираженні еротичної чуттєвості;
- 4) «зворотний бік» еротизму в українській візуальності («жертви еросу»);
- 5) еротизм у виставково-комунікативній практиці українських художників.

Така логіка представлення досліджуваної теми дозволяє розімкнути проблему та спрямувати дослідницький погляд на широкі культурні контексти. Зазначена послідовність допоможе репрезентувати творчість окремих українських художників, не герметизуючи їх до особливостей індивідуального підходу, а вписуючи у симптоматику десятиріч та логіку тенденцій.

### **3.1. Пострадянський та постколоніальний лібертінаж у формуванні зображальності «українського тіла» (1990-ті)**

Перше десятиріччя Незалежності (1990-і) позначається спрямуванням лібертінажу в бік дослідження травми «радянськості»: людська оголена фігура демонструвалась у трагічних обставинах, безпомічно борючись із навколишнім середовищем.

Для розуміння травматичних інтенцій можна використати визначення травми та культурної травми дослідниці культурної пам'яті А. Матусяк у розвідці «Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття»: «...Культурну травму я вважаю потрясінням, спричиненим суспільною зміною, що стосується царини культури і, як наслідок, колективної та індивідуальної ідентичності» [143, с. 13]. Отже, лібертінаж став однією із форм пошуку нової тілесної ідентичності: «українське тіло» народжувалось на руїні «тіла радянського». Жанр еротичного мистецтва формувався в антиномії антитіла, «іншого» тіла, «нерадянського» тіла, тобто в дискурсі протиставлень та заперечень. Саме тому еротизм як принцип свідомо втрачався (тіло його позбавлялось) навіть тоді, коли він був чітко зображеним в тілі-бажанні.

Превалювало чоловіче маскулінне тіло (навіть жіночі образи моделювались за принципом радянської героїки як маскулінні – жінка-робітниця, жінка-воїн тощо). Дане протиріччя можна пояснити сутнісною характеристикою самої еротики (навіть без пострадянських або постколоніальних контекстів її маркування): еротизм з'являється з того самого моменту, коли виникає заборона сексуальності – принаймні таку методологічну позицію ми беремо за основу для обґрунтування власної концепції, спираючись на класичну працю Ж. Батая «Історія еротизму» [112]. Дихотомія еротичного та сексуального диктується культурою, соціальними заборонами, естетичними цінностями та уявленнями певної доби (див. п. 1.3). Отже, тема еротичних образів проходила ревізію крізь призму усвідомлення радянського травматичного досвіду та вплинула на пошуки українських художників означеної доби у конструюванні українського тіла, на якому відбивається травматичний досвід «радянськості». Причому тілесна травма може «переживатись» як серйозна (трагічна) або як гротескна (комічна). До другого типу ми можемо віднести, наприклад, «кальсони» на картинах В. Сидоренка або фотонакладання Б. Михайлова (оголене чоловіче тіло-

скульптура та Спаська вежа Кремля у серії «Вчорашній бутерброд») (іл. 3.1.1).

Постколоніальна деконструкція «радянського тіла» у 1990-х стала творчим методом, за допомогою якого художники незалежної України намагались спрямувати творчість у загальносвітовий художній процес, позбавитись від ізоляційних нашарувань із комплексом меншовартості. Дана діяльність створювала своєрідний світоглядний та естетичний гібрид із «старого» та «нового», радянського та сучасного світового глобального.

Про даний «поворот» в українському мистецтві влучно висловились К. Яковленко, досліджуючи дискурс тіла в творчості художників об'єднання «Паризька комуна»: «В даній амбівалентній ситуації, в якій водночас працювали радянські культурні коди, і з'являється/трансформується західна культура, формується певний тілесний гібрид, що має адаптуватися до нових форм. Тому цілком зрозуміло, що звертаючись до теми тілесності, художники використовують андрогінну форму: їх герої мають і жіночі, і чоловічі риси» [191].

Якщо на Заході тілесна андрогінність виникає на хвилі сексуальної революції із толеруванням альтернативних моносексуальності взаємин між людьми – відтак таке тіло стає символом цієї емансипації, то в Україні до даної моделі додається суто локальний чинник – це моделювання гібридного українського зображального тіла на межі радянського канону та західних нововведень. Інакше кажучи, андрогінність постає як цілком очікувана сполука радянського (пострадянського, постколоніального) тіла та тіла західного.

Прикладом може слугувати серія фоторобіт художника *Миколи Троха* (н. 1961) «Порнографія як дзеркало нашого життя» (1995). Оголені та напівоголені тіла конструюються із різних частин інших тіл, чоловічих, жіночих, дитячих (іл. 3.1.2). «Школярка» – це чистий симбіоз: фігуру як образ «утримує» лише шкільна форма, все інше – не на своєму місці; грубі чоловічі руки, жіночі стегна, маска на обличчі деконструюють фігуру,

перетворюючи її на невідоме незрозуміле, те, що водночас лякає та приваблює (іл. 3.1.3).

Що важливо, більшість художників, які долучились до формування еротичного жанру та конструювання українського тіла, не належали до радянського мистецтва. Тому постановка проблеми візуального лібертінажу в українському мистецтві часів Незалежності є неможливою поза культурними контекстами, оскільки, як ми неодноразово наголошували, тіло людини – це культурний знак, а способи та методи його зображення / вираження / відтворення завжди корелюють із моделями прийнятих в соціумі норм тілесної емотивності. Відтак «нерадянські» художники все одно відштовхувались від радянського тіла та делегували його в нові культурні контексти.

Паралельно постколоніальні пошуки супроводжуються міграційними процесами: українські митці активно починають з'являтися на західних теренах, в галереях та культурницьких інституціях та просторах. І хоча Україна є європейською державою, але й досі її культура розглядається як погранична, «прикордонна із Європою та як розлучена із Європою земля на краю» [72, с. 241].

Але мистецька інтеграція відбувалась не тільки в контексті еміграційних процесів, коли українські художники, переїжджаючи на Захід, навмисно витісняли «радянськість», прагнучи якнайшвидше вбудуватись у західне мистецтво та ринок. У відповідь на встановлення стійкого постколоніального вектора синхронно відреагувала і західна культура у формі уваги до пострадянського мистецтва, залучення його представників до західного ринку у варіантах продажу, підтримки та формування культурних інституцій західного зразка (приватних галерей, аукціонів, недержавних експозицій).

Як зазначалось вище, антиімперський оптимізм українських митців базувався на вірі, що вони досягнуть того самого способу життя, який ведуть західноєвропейські та американські художники. Натомість майже відразу

українці опинились і в постколоніальному становищі відносно Заходу (Європи та Америки), які, позиціонуючи ідеї відкритості, не поспішали її демонструвати в соціокультурних реаліях кордонів держав та ринків. Реакція була типово капіталістичною: українські митці, які прагнули отримати користь від того, щоб бути частиною цього світового мистецтва, були проігноровані, оскільки були частиною Європи й не асоціювались із колоніальними війнами та антиколоніальним рухом вивільнення та незалежності.

Симптоматично, що найбільш сміливі та незаангажовані експерименти із оголеним тілом відбулися у новітніх синтетичних жанрах – перформансі та його фотофіксації. І це зрозуміло – такі мистецькі технології найбільш адекватно відповідали революційним бунтарським завданням у репрезентації еротичної чуттєвості.

Сучасне мистецтво обирає шлях до інтерактивності: художник прагне не тільки «живописати» реальність, а і засобами мистецтва активно взаємодіяти із світом, «проникати» у всі куточки наявного та вигаданого. На даній програмі будуються новітні мистецькі технології, в тому числі й у вираженні еротичної чуттєвості. Сучасні технології не лише впливають на засоби зображення та вираження, а й формують нові синтетичні жанри, докорінно змінюючи традиційну еротично-зображальну риторику.

На хвилі вільного незаангажованого самовираження відбувались перформативні експерименти із тілом *Олега Кулика* (н. 1961). Конструювання експериментального тіла художником – це створення гібрида людського та тваринного – людино-собаки. Звісно, крім прямих посилок на образи «собак Павлова», яких російський фізіолог, як відомо, використовував у якості піддослідних тварин (сам проєкт мав назву «Собака Павлова», 1996, іл. 3.1.4), альтернативність тваринного в людині – це та світоглядна модель та той дієвий інструмент, за допомогою якого відбувається «повалення» усталеного, авторитетного, ієрархічного в житті та мистецтві. У перформансах О. Кулика тіло людини десакралізується, нагота асоціюється із



інстинктивним, імпульсивним, природним. «Собаки» О. Кулика (іл. 3.1.5) – це «проміжний стан між людиною та твариною, оскільки вони є домашніми тваринами, але все ще можуть поводитись дико» [105, с. 92].

Дані трансформації тваринного-людського у виконанні О. Кулика мали символізувати приховану культурну дистанцію між Україною та Заходом: незалежна Україна вперше зіткнулась із Заходом, який не був готовий до спілкування на рівних. Це ресентиментне дистанціювання Кулик використав як натхнення – собача агресія, нагота та звірина імпульсивність уособлювали те, що ігнорувати було неможливо. Відповідна реакція західних реципієнтів – збентеження, зникання «культурних» людей перед радикалізмом українського митця – є цілком зрозумілою, оскільки «Україна, хоча і є європейською державою, частиною Європи, але й досі розглядається як межа для Європи країна, відчужена “земля на краю”» [72, с. 241]. Будучи «Іншим» для всього «цивілізованого світу», «звірний» еротизм О. Кулика є постколоніальною ревізією очікувань і сподівань українських мистців, що контрастує із доречністю візуальних символів у «цивілізованому» світі; цей світ немов намагається «закритись» під навалюю шокуючого, нестриманого, нецивілізованого тіла-символу. Відтак крім постколоніального ресентименту в акціях Кулика зчитується і пострадянський лібертінаж: радянська влада в такий самий спосіб ігнорувала «інше» мистецтво, відкидаючи на маргіналії всіх, хто не відповідав, відрізнявся, був особливим.

Дане протиріччя О. Кулик позиціонує як суперечливу ситуацію, яку необхідно проголосити, аби позбавитись будь-яких ілюзій та сподівань швидкої та дружньої інтеграції та діалогу між митцями України та Заходу. Кулик демонструє, що українця вважають не «людиною», а недолюдком, як собаку, а чоловіча агресивна сексуальність стає знаковою, оскільки унеможлиблює будь-який натяк на ставлення до тіла як до об'єкта: «Тіло, що рухається, кричить, співає, танцює, демонструє емотивність та заряджає даною емоцією» [37, с. 308]. Причому на відміну від Меплторпа, який демонстрував маскулінний еротизм як прикрасу, О. Кулик зосередився на

самій дії, в якій агресія була не естетичною, а активною: «Кулик демонстрував агресивність та ризик як позитивні елементи у своїх художніх творах» [6, с. 146]. Меплторп переніс терор у красу, а Кулик переніс терор в акціонізм та політику, перетворюючи його на інструмент боротьби із «західним егоїзмом» [14, с. 7].

Треба наголосити, що еротика не завжди є привабливою – у випадку О. Кулика вона мала бути відразливою, але дана провокація виконувала роль шокової терапії, аби перестати «загравати» із очікуваннями Заходу та відшукувати власне унікальне своє.

Таким чином, агресивний еротизм О. Кулика був першим успішним виступом українських художників, який створив власний культурний простір та започаткував діалог між Східною та Західною Європою.

Сталося дивне неприйняття української культури: такі критичні та «важкі» роботи були відкинуті на користь політкоректних очікуваних творів мистецтва, які були цікаві колекціонерам. Емотивні неприховані та «дикі» чуттєві переживання «не помічались» Заходом, оскільки були незручними, незрозумілими; О. Кулик продемонстрував лицемірство західної культурної еліти, перевіряючи межі прийнятності. Художник прагнув виправити цю позицію, створюючи несподівану ситуацію, коли на одній площині піддавав критиці і Захід, і СРСР. Максимально відкриті твори українських художників 1990-х, якими вони протестували проти радянської цензури, демонстрували шокуючі, правдиві, щирі ідеї, які були неприйнятні для Заходу і які Захід мав бажання «каструвати». Але оскільки Захід пристосувався до провокацій, на кшталт акцій Кулика, то наступні роботи вже не мали такого ж ефекту.

Саме на 1990-ті припадають всі найвідоміші зооморфічні акції О. Кулика: «Скажений пес» (1994), «Місіонер» (1995) (іл. 3.1.6), «Експерименти із зооцентризмом» (1995), «Наразі я звір» (1995), «Кулик – насправді птах» (1995), «Я кусаю Америку, Америка кусає мене» (1996) (іл. 3.1.7), «Собачий дім» (1996), «Я люблю Європу, але вона мене не любить» (1996), «Біла людина, чорний собака» (1998). У 2000-х концепція

зооморфізму О. Кулика відходить на другий план – сам митець вважає, що акціонізм, розпочатий у 1990-ті, в дев'яностих і закінчується: епатаж заміняється внутрішніми ревізіями та самопошуком, а репрезентація ідеї через власне оголене тіло – здебільшого скульптурною пластикою.

Однак саме у 1990-ті «звірина» тілесна еротика в акціонізмі О. Кулика, залишаючись нерафінованою та нецензурованою, дозволила отримати альтернативне зображення маскулінності в сучасному мистецтві, з яким інші художники продовжують грати у «розбавленому» вигляді.

Еротика *Бориса Михайлова* (н. 1938) схожа на еротику О. Кулика – нерафіновану, грубу, маскулінну. Але якщо О. Кулик презентував тіло-провокацію, що мало «роздратувати» західний мистецький істеблішмент або законсервоване радянське світобачення, Б. Михайлов критикував своє сьогодення. Кулик в 1990-х – артист, Михайлов – фотограф. Кожен з них мав на меті показати суспільству правду про те, що відбувається і які наслідки це має для людей. Усталені соціальні практики на початку 1990-х були поставлені під сумнів, старі та нові стереотипи проходили ревізію. Так само як це робили американські художники у 1960-ті, українські митці в перше десятиріччя Незалежності починають активно «заряджати» власні твори еротикою на межі із порнографією, але дана еротика позбавлена естетичного ретушування, вона є максимально «нехудожньою», «некрасивою».

Найнепомітніша межа між еротичним, сексуальним та порнографічним, безперечно, стосується жанру фотографії. Як було проаналізовано у п. 1.3, в сучасному мистецтві загострюється проблема норми у зображенні оголеного тіла, відповідальність за яку має взяти на себе сам художник – саме він має визначати межі художнього та порнографічного у власній творчості. Відтак проблема цензури переростає у проблему самоцензури (п. 2.2) – в ситуації, коли «все можна». Даний вибір мав на початку 1990-х також і «виховний» ресурс, оскільки українські художники кожний у власний спосіб з'ясовували межу дозволеного та «вчилися» встановлювати норму – етичну, естетичну, аксіологічну тощо.

Так, Б. Михайлов у інтерв'ю на питання щодо самоцензури зазначає: «Я б це назвав не самоцензурою, а вибором <...> Я зробив свій вибір на користь документації життя-як-воно-є, із відчуттям можливої загрози і водночас зі людською зацікавленістю всім тим, що відбувається» [114]. Отже, фотооб'єктив максимально відповідав завданню фіксації життя: Б. Михайлов розпочинає досліджувати еротичне тіло за допомогою фотографії.

Фотографія у нього використовується як інструмент істини – звичайні люди цілеспрямовано роздягаються, оголяючи тіла-документи, без прикрас, красивих ракурсів, гри світлотіні. Драматизм є присутнім хіба що в позах «героїв» та «героїнь», натомість фони звичайні.

Генеральна тематична інтонація всієї творчості Б. Михайлова – це інтонація руїни: тіла-руїни з'являються на розламах дійсності-руїни. Художньо-драматичний ефект досягається тим, що даний розпад автор пред'являє глядачу як буденність, як те, що є нормальним та звичним. Але у фото Б. Михайлова можна зчитати особливе ставлення автора до своїх «акторів». Ілюстрацією даного підходу майстра можна вважати серію робіт «Case History» (1997–1999). У цьому циклі «художник розкопує руїни Радянського Союзу в Україні, виробляючи фрагменти реальності» [62, с. 72]. Репрезентуючи оголеність безхатченків (і буквальну, і метафоричну), Б. Михайлов працює у пострадянському зруйнованому середовищі, осмислюючи теперішнє життя. Життя триває (тіла є живими) на руїнах минулого (іл. 3.1.8). Неприглядна хворобливість тіл – це діагноз суспільству, який фотомайстер пред'являє як документ-довідку, без жодного натяку на іронію, пародію або їдкий гумор. Оголеність оголеного – це те подвійне кодування зображення, яке і становить вісь художнього в фотороботах-документах художника. Так само як безхатченки сліпо слідувать умовам, сподіваючись на винагороду, так і весь пострадянський світ із дитячою наївністю відкривав нові реалії, від очікування дива до відчуття

незворотності трагедії. Безтурботність безхатченків на фоні руїни – це загальний діагноз перехідної епохи, що поглинув всі пострадянські країни.

Оголене тіло в даній композиції уособлює той розрив із минулим і водночас стає єдиним носієм нового знання, від якого можна відштовхнутись («тіло пам'ятає»). Причому, що є важливо, тіло в «Case History» навмисно не поетизується, що також стає прикладом відмови від постколоніальних штампів, як то еротична привабливість благородного дикуна (на дану особливість постколоніального мистецтва звернув увагу дослідник Е. Повінеллі [74]).

Іншим штампом по відношенню до гострих соціальних постколоніальних тем, яких Б. Михайлов уникає, є штамп перенасиченості у зображенні ню, еротики, оголеності. Як було зазначено вище, багаторазові експозиції еротики стали ознакою мистецтва першого десятиліття Незалежності, що природно вплинуло на зниження інтересу до еротичного жанру, перетворюючи його із цікавого на «нормальний» чи нудний. Щоправда, в «Історії хвороби» еротика не може бути ні «нормальною», ні тим більше нудною. Отже, оголені тіла на фото мають змінювати уявлення глядача про українців. Відтак художник «грає» із «західним» реципієнтом, пропонуючи глядачу самому оголяти власний погляд на зображене. Спрацьовує правило зворотної перспективи – нестерпність поглядів оголених людей перетворює глядача на об'єкт споглядання (іл. 3.1.9). Реципієнту залишається лише дозволити або заборонити собі брати участь у цьому магічному дійстві споглядання, переживаючи відчуття незручності або сорому.

Б. Михайлов неодноразово в інтерв'ю зазначав, що, не дивлячись на те, що він постійно перебуває в двох культурних локусах: Західна Європа – Україна, Берлін – Київ, українські роботи автора безпосередньо пов'язані із радянським та пострадянським минулим, від чого є часто незрозумілими західному глядачу. Михайлов демонструє некомерційну еротика, за допомогою якої «запрошує» глядача у хаос, а лібертінаж проявляється як

емоційна реакція на фотодокумент, внаслідок якої руйнуються кордони звичного та контрольованого культурою сприйняття тіла. Ось чому творчий метод Михайлова у зображенні оголених тіл «переріс» 1990-ті та став пророцьким для еротичного зображального наступних десятиліть.

Крім постколоніального вектора та ревізії радянського тіла в перші роки Незалежності намічається рух у бік необарокової естетики: бароко протягом декількох століть забарвилось ознакою українськості, української художньої самобутності. Принаймні на дану особливість звернув увагу В. Сидоренко у монографії «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань», зазначаючи: «Твори митців “Нової хвилі” вражали бароковим розмахом і пишнотою, дикою сумішшю іронії і палкої наївності» [167, с. 120]. На особливому статусі бароко в сучасному українському мистецтві наполягає мистецтвознавиця Г. Скляренко, яка пригадує, як 1996 року український художник Юрій Луцкевич (1934–2001) «стане ініціатором проведення в Києві, в Національному художньому музеї виставки та наукової конференції “Від бароко до бароко”, що мала на меті не лише привернути увагу до українського мистецтва XVII–XVIII сторіч, а й наголосити на особливому значенні його стилістики та образності для художників ХХ століття» [169, с. 20].

Відтак рецепція барокової візуальності стала одним із образних ракурсів постмодерністської еkleктики 1990-х. У даному контексті варто пригадати знакову експозицію Марини Абрамович «Балканське бароко» (1997), в якій барокова надмірність досягається нагромадженням закривавлених туш тварин, а барокова амбівалентність життя та смерті – присутністю в цьому звалищі останків живої людини.

Напевно, «найбароковішим» вираженням тілесної естетики можна вважати офорт *Ігоря Подольчака* (н. 1962) «Світанковий автоеротизм» (1992) (іл. 3.1.10), в якому тіла немов виконують дивний танець, але рух застигає в архітектурній поставі, цементуючи їх. Наслідками такого тілесного «завмирання» є тіла-руїни, розміщені в інтер'єрі дивного мережаного залу.

Цікаво, тіло розпаду та мереживо – це ті крайні протилежності, які художник збирає на одній площині (що в повній мірі відповідає бароковій антиномічності). В тілах І. Подольчака поєднується анатомічна точність зображення, її ілюстративність (що досягається монохромною офортною технікою) із тілами-руїнами, які розпадаються, залишаючись лежати на мозаїчній підлозі химерно-урочистої зали. Так само мистецтво доби бароко десакралізувало тіло, шукаючи перетини між, здавалось би, антиномічними проявами тілесності: тілом – вінцем творіння Божого та тілом із новочасового анатомічного театру.

Театральність і пишність барокових конструкцій тіла можна віднайти у серії колажів «Без назви» О. Ройтбурда із серії «Портрет. Дами. В білому» (1993) (іл. 3.1.11).

Надлишкову «бароковість» автор доводить до межі її презентативності. Жіноче тіло обгортається багатьма складками одяжі, в даних надмірних драпіруваннях губиться обличчя, його «поглинає одяга» – в даному контексті як не пригадати програмний твір Ж. Делеза «Складка. Лейбніц та бароко» [127]. Індивідуальність вбивається стилем – сенс картини.

Антиномічна проявленість тіл є характерною для творчого підходу *Арсена Савадова* (н. 1962) в циклі фотографій «Донбас-Шоколад» (1998). Автор свідомо поєднує барокову естетику із радянською героїкою шахтарської праці. Причому надзавданням художника стала стратегія позбавити фотообрази будь-якого натяку на іронію, а тим більше комічність та гег. Барокова серйозність – це стратегічний прийом автора, що дозволив абсурдні зображення шахтарів у балетних пачках зчитувати як наратив про нове «українське тіло».

Як зазначав художник в інтерв'ю, образу шахтаря в балетній пачці передував образ матроса в такій самій пачці, але на борту флагманського корабля українського флоту [131]. Таке переодягання – це барокова ремінісценція: гротескні тіла шахтарів на тлі класичної рафінованої балетної естетики (а балет, як відомо, в тоталітарному минулому постійно опинявся

під патронатом перших осіб держави СРСР). Даний канон «тоталітарного» балету використав як смисловий акцент гротескного постапокаліптичного пострадянського світу і Володимир Сорокін в повісті «День опричника».

Доречно пригадати одну із цікавих колаборацій у дослідженні філософії тілесності в її зооморфізмі за участю митців-концептуалістів В. Сорокіна та О. Кулика «Вглиб Росії» (1994). Із даної концепції «фото – текст» Кулик продовжив експерименти із людино-собакою, а у В. Сорокіна починають з'являтися образи із напівсутностями – ті ж самі собаки-філософи в романі «Телурія», «великі» та «маленькі» в «Заметілі».

Бароківі «переодягання» радянських маскулінних героїчних тіл дозволяють в такий спосіб репрезентувати злам культурних епох та естетик: мужній шахтар у балетній пачці – це поєднання двох світів, які раніше існували у різних площинах, а офіційна риторика лише акцентувала увагу на їхній строгій ієрархії. І те, що в зображальності радянського мистецтва називалось «краса праці», «героїка труда», в новій постмодерністській естетиці пострадянського лібертінажу 1990-х набуває буквального прочитання. Поєднання «красивого» атрибута балету та «мужнього» шахтаря в одному тілі, на одній площині, в одному інтер'єрі – художній прийом, що дозволяє А. Савадову провести ревізію радянських зображальних штампів, дослідити їх, препарувати та сконструювати візуальну тілесну «химеру». Звісно, цикл «Донбас-Шоколад» (іл. 3.1.12) можна інтерпретувати як сміливу провокацію (а воно так і виглядало 1998 року), але крізь призму трьох десятиріч даний образ (герой в балетному вбранні), ставши класикою «українського тіла» в мистецтві періоду Незалежності, продовжує репрезентувати пострадянські зображальні рудименти, надто серйозні та трагічні, аби з ними грати та осміювати. В тому ж самому інтерв'ю А. Савадов підкреслював, що даний експеримент – це не постановочні кадри, не гра: «Шахтарі – це велика трагедія. І тим більше, це єдина соціальна група, рівновелика за своєю міццю художникам. Попрацювавши із нами, вони зрозуміли, що мистецтво також праця...» [131]. Отже, фотографії циклу



«Донбас-Шоколад» презентують не постмодерністську іронію над радянським тілом, а створюють «коридор» для нової героїки, такої, що буде знову актуалізуватись вже трагічного 2014 року. Хоча даний концептуальний пафос не заважає самим шахтарям бути жартівливими чоловіками, на відміну, скажімо, від героїв фотографій Б. Михайлова, в яких тіло – це тіло жертви.

Постмодернізм часто визначається як антимаскулінізм, в якому пародія мала нівелювати традиційні цінності. А. Савадов в циклі «Донбас-Шоколад» використовує пародію, щоб показати безглуздість українського сьогодення: колишні герої-робітники поступово перетворюються на маргіналів, а їхня праця стає небажаною. Художник використовує мову Заходу, щоб розвінчати сучасний міф про маскулінізм. А. Савадов артикулює безпорадність традиційно авторитетних груп (чоловік, шахтар, герой), які тепер почуваються дітьми та змушені гратись символами, як це робить сам художник. Шахтарі стикаються з травмою, з якою стикалися всі українці в 1990-х, але зміна гендерних ролей була особливо травматичною для чоловіків на традиційно чоловічих роботах [23, с. 123].

Залишаючи незмінним прийом конструювання тіла на уламках радянської візуальності, А. Савадов дозволяє іронічні висловлювання щодо нього в іншому фотоциклі «Коллективне червоне» (1999). Оголене тіло на тлі радянської офіційної святкової естетики (парад, масові гуляння) зчитується як руйнівник колективного несвідомого, масово-асексуального (іл. 3.1.13). Тіло в даному циклі виступає лімінальним персонажем, який поєднує світи – світ дійсний та світ колективного несвідомого, світ офіційний та світ інтимний, світ, що відходить у минуле, та світ, що тільки-но народився та чекає на прискіпливий погляд-здивування художника. Відтак це нові реалії побутування тіла, які автор обживає, заселяючи всіма бажаними: ветеранами, дітьми, молодиками у балетних пачках, тореадорами, робітницями м'ясокомбінату тощо). Але це не велике стовпотворіння тіл у дусі Вавилону, це тіла, які об'єднуються одним архетипом – «колективним

червоним». Героїка «червоного» зустрічається із еротикою «червоного» та народжує нову візуальну химеру лімінального тіла. Образи «Коллективного червоного» створюють єдиний культурний моноліт, доводячи просту істину про те, що політичні, економічні, ідеологічні зміни не так швидко змінюють саму людину, як це видається на перший погляд. А кров / червоне в даному циклі перетворюється на метафору тіла, що препаровано. Можна зазначити, що дана метафора є суголосною концепції В. Савчука, який досліджував проблему крові в культурі, її символічні та онтологічні аспекти. Отже, в його розвідці висувається принцип нової архаїки, за яким минуле та майбутнє в культурі неначе віддзеркалюють одне одного, «прориваючись до стихійних ритмів природного тіла – кровотоку, крику, жесту, звуку, кольору та запаху» [165, с. 153]. Так і на фотографіях циклу «Коллективне червоне» тіло в червоному, тіло на фоні червоного парадоксально виступає символом руху енергії у двох напрямках – вперед та назад, об'єднуючи сучасність, минуле та «первинне».

Найбільш експериментальним у творчості А. Савадова можна вважати цикл фотографій «Книга мертвих». Якщо в «Донбас-Шоколад» тіла презентують нову героїку, в циклі «Коллективне червоне» – спільну несвідому енергію-рух, енергію-пульсацію, то в циклі «Книга мертвих» оформлюється наратив про «мертве» тіло.

В такому ж напрямку рухались українські художники у 1990-х, перетворюючи тіло на конструктор, у фрагментарності якого відбивається тенденція створення нового канону без бажання зберегти рівновагу між зовнішнім та внутрішнім, тілом радянським (ностальгічним або витісненим, забутим) та тілом сучасним, яке необхідно віднайти. Тобто всі естетико-художні «вправи» із тілесністю, що виконувались українськими художниками в зазначений період, можна узагальнити як такі, що намагались «пригадати», «вигадати» «старе» тіло, деконструювати його та на уламках-химерах сконструювати «нове» тіло.

Звісно, яскравим прикладом розпочатих трансформацій та постмодерністських візуальних реконструкцій є живописна творчість *Олександра Ройтбурда* (1961–2021). У 1990-ті митець відшукував нову виразність у зображенні оголеного тіла – образною матрицею для такого пошуку стали біблейські сюжети та міфологічний поезис. Дана програма об'єднала коло українських митців, які, вирішуючи проблему новизни художньої виразності та оновлення творчо-мистецьких підходів, почали рухатися у напрямку актуалізації та осучаснення міфології (наприклад, А. Савадов, О. Гнилицький). В цю програму прекрасно вбудовувався тілесний лібертінаж, який Ройтбурд здійснював на біблейському тематичному підґрунті (іл. 3.1.14), залучаючи давньоєврейську міфологію (іл. 3.1.15). Ці роботи кінця 1980-х підготували постмодерністський лібертінаж у зображенні тіла: власне підготовка відбулась в тому, що художник максимально концептуалізував тіло (тіла святих, тіла праведників у такому міфологічно-релігійному обрамленні позбавились плотськості, повнокровності, але набули кінцевої граничної філософічності та символічності). Для ґрунтового та вдумливого майстра цей шлях пройти було логічно та необхідно – така собі школа неакадемічного академізму в образотворчості.

Відтак у епатажні та «нестабільні» 1990-ті О. Ройтбурд «зайшов» концептуально та технічно підготовленим, від чого постмодерністські експерименти та провокації в руках та пензлях майстра виглядали ґрунтовними, бездоганно технічно виконаними. І взагалі естетство, шляхетність та професійна експертність, що проявлялись у творчому стилі художника та повсякденності стилю його життя, дозволяли О. Ройтбурду бути вкрай відвертим у зображенні еротики, ню та водночас тримати завжди високу планку «художності», навіть у відверті 1990-ті, коли всі прагнули до безконечності розширювати межі дозволеного та норми.

Показовим прикладом такої авторської манери візуального лібертінажу можна вважати картини із серії «Натюрморти» (іл. 3.1.16), в якій

екстремальною зображальністю оголених частин тіла художник неначе «випробовує» глядача, звертається до нього із проханням маркувати те, що той може побачити. Що цікаво, дане метафоричне звернення-програма була буквально почута вже 2017 року, коли О. Ройтбурд почав працювати директором Одеського художнього музею. Відтак дана провокація митця із 1990-х, на думку громадськості, що побачила в картинах «Без назви» неподобство та порнографію, у 2010-х вже маркувалась як висловлювання по-інакшому. Що змінилося? Час? Люди? Смаки? – Інституційний статус О. Ройтбурда. Хоча, як буде проаналізовано у п. 3.3, в період після нульових в Україні активізується практика цензури, на відміну від самоцензури та їх паритету у 1990–2000-х.

Приклад О. Ройтбурда є показовим в аспекті дослідження механізмів культурних практик у визначенні меж еротики та порнографії, норми та табу у зображальних мистецтвах тощо.

Площинне біблейське тіло в творах художника асоціюється із прадавньою втаємниченою історією: дана образність досягається темною кольоровою палітрою та іконографічною стилістикою прописування самих фігур. Тіло – це один із способів долучитись до архетипів (художник прописує тіла як знаки на площині, без крові та плоті). В подальшій творчості художника візуальність тіла ще неодноразово буде трансформуватись, набуваючи нових стилістичних та програмних значень.

Такій стратегії вигадки-пригадування відповідають тіла, створені Ігорем Подольчаком в циклі офортів, об'єднаних темою химерних тіл (іл. 3.1.17). Химерні візії І. Подольчака, виконані у монохромній палітрі, репрезентують афект пригадування «минулого». Даний художній прийом дозволяє на одній площині поєднати фрагменти тіл, із яких художник прагне «зібрати» певну тілесну цілісність. Але завдання утруднюється тим, що пам'ять чинить опір та в такій напрузі народжує химер: графічна точність виконання майже анатомічних малюнків поєднується із сюрреалістичними руїнами епохи, що відійшла. Відтак зображення – це фрагменти-уламки із тіл

та предметів (прапора, колон, невідомих загадкових надписів, які ми вже ніколи не зможемо розшифрувати, залізних підпорок-протезів, які підтримують тіла-руїни) (іл. 3.1.18).

Ефект епохи, що відходить, підсилюється тотальною «пошарпаністю» всіх зображених образів, а протез як один із лейтмотивів циклу виконує роль конструкта, на якому тримаються тіла. Причому на фрагментовані тіла, що розпадаються, «накладаються» схеми анатомічних замальовок: даний прийом підкреслює ефект «утримання» минулого та сучасного на одній площині. Тіла не перетворюються на прах, не віддаються землі (та і замість землі-тверді внизу картини художник зображує кладку із каміння (постамент пам'ятника), що також метафорично «підказує» глядачу перебіг неможливості «природного» відходу тіла). Тіла перетворюються на схеми, відтак розпад – це оголення, «проявлення» тіл-схем. Навіть в тілесних розтинах «проглядається» не плоть, а малюнок-схема. Даний художній прийом та змістовне вирішення є наскрізними для всього циклу «Пам'ятник»; на таку генеральну смислову інтенцію І. Подольчака вказує і назва циклу. Отже, перманентність та вічність процесу продукування тіл-руїн створює основний настрій серії та артикулює концепцію художника, наратив якої створюється зображеннями оголеного тіла. Відчуття жаху від споглядання тіл, що розпадаються, дивним чином поєднується із ренесансною рівновагою, спокоєм: на даному протиріччі і вибудовується драматизм циклу.

Комплекс кардинальних зрушень в перші роки Незалежності, які також уособлюються в постколоніальному та пострадянському візуальному лібертінажі, і формував той тигель, у якому «виплавлялось» «українське нове тіло» в мистецтві.

Показовим в даному контексті є творчий метод *Юрія Соломка* (н. 1962): геополітичні кардинальні зміни, в турбулентність яких на межі 1990-х потрапляє й Україна, «проявляються» в його творчості через зображення географічних карт як площини представлення та розміщення

оголених тіл. Ю. Соломка використовує мапи та майже порнографічні малюнки на них: «накладення» зображення тіла на картографічні фактури створює ефект подвійного прочитання висловлювання. Тіло-карта – це площина, на якій, наприклад, реалізуються, втілюються амбітні та масштабні претензії на володарювання сильних світу цього, що знайшло втілення у проєкті Ю. Соломка «Sex and Politics» (іл. 3.1.19). Авторський погляд на мапу-претензію на владу знаходить втілення у порцелянових чоботах Ю. Соломка, що розписані як карти (іл. 3.1.20).

Відверті малюнки оголених тіл у Ю. Соломка створюють ефект «непристойності» щодо політичних претензій на владу, володіння. Так само непристойно виглядають внаслідок даної претензії «підкорені» тіла (підкореність символізується їх оголеністю). Але дивним чином підкорені тіла також «випромінюють» радість та задоволення. Цим і досягається ефект порнографічності: як у порнографії, «герої» картини Ю. Соломка симулюють задоволення та насолоду, а глядачі спостерігають за цією симуляцією, розуміючи підвалини того, що відбувається насправді.

Даний принцип домінує на картині Ю. Соломка «Оглядова карта України» (2006). Автор презентує реалістично виконане оголене тіло жінки, що розпласталася на карті-площині; причому відвертість зображення тіла драпірується простирадлом-мапою – але від того еротичний підтекст лише підсилюється. Емотивний ефект досягається протиріччям між відвертою сексуальністю тіла жінки та реалістично виконаною мапою України. Символічно, що тіло лежить на мапі у напрямку захід-схід; смислова виражальність підсилюється тим, що лице жінки є закритим тим самим простирадлом-мапою. Пасивність та знеособленість пози жінки можна інтерпретувати як жест очікування, застигlosti, неактивності. Прочитується перманентність такого стану речей: композиційне вирішення дає відповідь на питання щодо ідентифікації та пошуку власного місця в світовому культурному контексті, «долучення» до глобальних уніфікованих, зрозумілих кожному образів.

У даному контексті можна застосувати влучне поняття, проаналізоване французьким мистецтвознавцем Фредеріком Регаром (Frederic Regard), – «моральний порнограф» [77], яким він позначає процес позбавлення порнографії міфологізації, раціоналізуючи її у дискурсі та аналітиці. Ставлячи питання, чи може бути порнографія моральною, дослідник переводить дискусію у семіотичну площину означень та доводить ідею про необхідність розмови про ті образи, які традиційно називаються порнографічними. Тобто відвертість висловлювань та зображень – це привід переглянути соціальні цінності та табу, відтак здійснити ревізію стереотипів щодо людського тіла та способів його зображення (або відтворення).

Тому і метод відвертих зображень Ю. Соломка можна назвати за аналогією – «моральною порнографією»: художній контекст, пов'язаний із дегуманізуючим оголене жіноче тіло маскультом, створює надзвичайно влучний ракурс відвертого зображення жінки. Акцентуючи увагу глядача на даній маніпуляції, художник десакралізує цей стереотип – еротика виступає тим інструментом, що розвінчує маскулінні штампи, які і призвели до глобальних катастроф, історичних трагедій.

Що цікаво, еротична «картографія» Ю. Соломка – це наскрізний образ, який автор поступово, протягом десятиріч, розвиває, доповнює, осучаснює. Актуальність теми апробується самим життям, динамікою соціокультурних трансформацій та політичних перетворень. Якщо в 1990-ті еротична картографія виконувала більш декоративну функцію (автор завжди наголошував на вимушеності використання карт за браком необхідних художнику полотен), то наступні роки довели факт пророцьких прозрінь автора – анексія території України, трагічне геополітичне становище країни: «Критичне мислення Соломка осмислює, синтезує, а потім оцінює процеси соціальних змін, включаючи взаємозв'язок розуму та емоцій» [94, с. 99].

Зіставимо декілька робіт, у яких прийом реалізується за рахунок поєднання образності оголених тіл, що представлені у відвертих «розкутих» позах, із їх «накладанням» на точні, реальні зображення фізичних карт світу.

В контексті завдань нашого дослідження цінними для аналізу є ті твори Ю. Соломка, де він дає посилання на карту України, на якій зображення оголених тіл ототожнюються із образом України та дають розуміння шляхів конструювання «українського тіла» (цикл «Картографія») (іл. 3.1.21).

Причому символізація трагічних перипетій в історії України відбувається не тільки через жіноче тіло. Наприклад, у картині «Україна. XX століття» (2013) асоціативний прийом «накладення» відіграється завдяки цитуванню відомого образу картини А. Матісса «Танцівники» на мапі України. Оголені тіла виконані в стилістиці модерністського живопису Матісса, дещо схематично, із домінуванням червоного кольору. Соломка немов препарує тіла із відомої картини французького художника: перед глядачем – це вже оголені тіла-скелети, що виконують танець смерті, сценою для якого слугує мапа України (іл. 3.1.22, 3.1.23).

Образ України-жінки реалізується через незвичну інтерпретацію жіночості – у стилі попартівського еротичного оголеного тіла він репрезентує ідеальний об'єкт чоловічого бажання, що став центральним у масовій культурі другої половини XX століття в Америці. Ю. Соломка нарочито застосовує західні стереотипи еротичного зображення, які стали полікультурними – надмірно сексуалізовані жінки та слабкі чоловіки. Художник використав їх як конструкт для артикуляції еротичності «українського тіла».

Також в 1990-ті на хвилі свободи в мистецькому просторі актуалізуються суто жіночі висловлювання – жінки-художники активно долучаються до розвінчування сталих табу щодо ролі жінки, жіночої творчості, жіночого самовираження. Природно, красномовним інструментом для такого роду промовляння стає саме жіноче тіло: тобто жінка-художник творчо реалізується через репрезентацію *власного* тіла. У даному контексті є показовою діяльність *Тетяни (Тай) Гершуні-Галаган* (н. 1968): багатоаспектність її мистецьких висловлювань стосовно жіночого тіла проявляється у відеоарті, перформансах та інсталяціях. Будучи живописцем,



вона згодом синтезувала різні види візуальних мистецтв, що є типовим шляхом для всіх українських митців, які розпочали творчу діяльність у 1990-ті, оскільки відео притаманно звільняти від традицій навіть ті теми, що стосуються історії мистецтв, художніх ремінісценцій та рецепцій. Спочатку відеомистецтво використовувалось переважно для документування концептуальних виступів. Також відеоарт дозволяв «оживити» тіло, спонукаючи його рухатись – відеоінсталяції перетворюються на гру із людським тілом. На думку мистецтвознавця Гліба Вишеславського, «у середині 1990-х митці були захоплені мовою відео у якості самодостатнього явища» [118, с. 55].

Виявляючи жіночу точку зору, Т. Гершуні змогла як прийняти, так і відкинути (піддати деконструкції) жіночу красу. Вдалій творчій кар'єрі художниці сприяла її теоретична мистецтвознавча освіта – Гершуні використовувала наукові інтерпретації для створення концептуальних підвалин своїм візуальним образам. Таке поєднання теорії та практики, рефлексії та творчої інтуїції створює прекрасне тло для розуміння генези еротичного жанру зазначеного періоду. У творчості художниці можна вбачати вимірювальний «барометр» найбільш симптоматичних для окресленого періоду засад художньої візуалізації оголеного жіночого тіла. Академічна підготовка дозволила Т. Гершуні технічно, майже в дусі соцреалістичного мейнстриму, малювати жіночу красу (зовнішнє), а концептуальні інтенції художниці дали змогу пред'явити внутрішні сенси жіночого-прихованого і через власну реакцію (рефлексію) артикулювати їх. Тому й тіло в її творчості «водночас займає як публічний, так і приватний простір, що характерно для феміністичного мистецтва, оскільки саме такого типу ракурсування тіла розвінчує звичне ставлення до нього лише як до певного маркера статі» [18, с. 55].

У 1990-х Т. Гершуні здебільшого працює в жанрі відеоарту, а тіло художниці стає її інструментом вираження діалектики внутрішнього-зовнішнього. Т. Гершуні презентує своє обличчя, своє тіло і через нього

розкриває емоційну історію жінки. Цей метод саморепрезентації є одним із варіантів лібертінажу – тіло художника водночас стає і артоб'єктом (долається посередництво між художником і натурником / натурницею). У творчому методі художниці емотивність тілесного перетворює жіноче тіло на інструмент вираження внутрішнього, психологічного (іл. 3.1.24).

Що важливо, ранні відеоролики Т. Гершуні стали прототипом для пізніших художників, які працюють із технологіями соціальних медіа: притаманне їм структурування матеріалу, яке забезпечує технологія, організовує візуальну інформацію як наратив, який можна в різний спосіб інтерпретувати без прямого посилання на висловлювання самого художника. Також «медіа-мистецтво продовжує розвиватися внаслідок постійного технологічного прогресу та відсутності історичного багажу» [80, с. 403]. Прикладом застосування відео для дослідження «структури» жіночого та чоловічого тіла є спільний проєкт Тетяни Гершуні та Кирила Чичкана «Порівняльна анатомія» (1995) (іл. 3.1.25). За допомогою відеокадрів художники «складають» тіло-гібрид із фрагментів чоловічих та жіночих тіл. Такий візуальний колаж – це програма-конструктор, за якою в подальшому будуть ставитись експерименти із тілом, з його візуальною презентацією. Те, що у 2010-х почнуть називати квір-концепцією.

Вже у наступному десятиріччі мова відеоарту помітно ускладнилась: «Замість прямого запозичення вже готового відео-матеріалу, “імпортувалися” елементи естетики з мас-медій різних категорій – від гламурних глянцевого часописів до телесеріалів, трилерів чи науково-пізнавальних фільмів» [118, с. 57]. Також даний принцип стане активно використовуватись у сучасному актуальному мистецтві, аби розробляти концептуальні зображення-атласи тіл, що не підпадають під категорію «культурної норми» (на кшталт експозиції «Неслухняні тіла», куратором якої виступив художник Микита Кадан<sup>1</sup>).

---

<sup>1</sup> Докладно про досвід тілесної фрагментації див. п. 3.3.

Напевно, найбільш показовим в даному десятиріччі є досвід епатажу із подальшим утворенням нового жанру Іллею Чичканом та Арсеном Савадовим. Можна поставити два проєкти поруч: «Сплячі принци України» (1997) І. Чичкана та «Книга мертвих» (2001) А. Савадова.

Уперше в українському мистецтві художники звернулись до досвіду перформативної експозиції мертвого тіла, мертвих тіл дітей. Така шокуюча тематика відповідала прагненню епатувати та дивувати, що було характерною стратегією в мистецьких практиках 1990-х.

Дані проєкти хоча і несли на собі ознаки 1990-х (свобода й епатаж), але за методом художньої реалізації, «вічністю» теми та інтенсивністю представлення в різних експозиціях в Україні та за її межами ці провокативні інсталяції київських концептуалістів стали класикою, неперевершеним мистецьким висловлюванням. Митці прагнули дійти межі, перевіряючи як власні почуття, так і почуття реципієнтів. Що важливо, й І. Чичкан, і А. Савадов усвідомлювали місію даної мистецької провокації, яка назріла, але ще не була взята в обіг, не була розтиражована та опошлена.

Також Україна як пострадянська територія свободи із певною світоглядною дезорієнтацією цінностей зробила можливим технічне втілення такого типу проєктів. Складно уявити, які б дозвільні документи мали отримати європейські та американські художники, аби реалізувати щось подібне десь у Нью-Йорку або Парижі. Тому парадоксальна успішність даних проєктів – їх часова та просторова адекватність: декількома роками раніше або пізніше такі ідеї навряд чи змогли бути реалізованими будь-де та будь-ким.

У серії «Сплячі принци України» І. Чичкан використовує фотографію в оригінальній манері, викликаючи шок – фотографія замість реалістичного фіксування пропонує глядачам гротеск. Показ мертвих прикрашених коштовностями ембріонів ставить під сумнів унікальність людини – культурним значенням тіла протиставляється бачення його як вмістилища (контейнера) для душі (іл. 3.1.26). Так само оголені тіла в циклі А. Савадова

«Книга мертвих» (іл. 3.1.27) демонструють «чисту» тілесну присутність, без душі, без міфу. Посилання на ламаїстську традицію переродження у назві («Книга мертвих», або Книга переходу, сходження – «Бардо Тхедол») підштовхує замислитись над сучасними практиками роботи із мертвим тілом. Художник у інсталяціях шокує не самими мертвими тілами, а тим, що сучасне суспільство, «витісняючи» смерть, не може «відсторонитись» від її «продукту» – з тілами щось потрібно «робити». Якщо традиційні культури працювали над збереженням балансу, гармонії «життя-смерті», «народження-помирання», відповідно й мертве тіло було важливою складовою такого колообігу, то наразі гармонія порушена, мертві тіла не супроводжуються ніяким нарративом, міфологією, ритуалом – від того художник і взяв на себе справу продемонструвати один із варіантів «сучасного» помирання, зіставляючи на одній площині морг та театр, морг та видовищність. Це, зрозуміло, загальна канва циклу «Книга мертвих».

Але в контексті нашого дослідження дослідницький фокус необхідно спрямувати не у бік екзистенції смерті, а відповіді на питання тілесної адекватності в даній темі – «чому тіло?». А. Савадов й І. Чичкан намагаються віднайти тонку лінію, яка відділяє художній еротизм від «чорнухи» (а чи вдалось їм це, чи ні? – це та провокація, яка перетворила дані роботи на знакові, межові, дискусійні). Некрофільська «красива» еротика (із відповідним антуражем – благородним блиском коштовного каміння, червоним бархатом крісел, композицією «парадних» портретів титулованих осіб – «принц!») призвана «зіграти» в дивну гру із сприйняттям глядача (та і з самим художником) та підштовхнути до розмислів (через відразу, жах, все разом) про життя та «вічні» цінності. Як тут не згадати слова Ж. Батая, що «пізнання смерті заглиблює безодню еротизму» [112, с. 66].

Досліджуючи і репрезентуючи смерть у «Книзі мертвих», А. Савадов використовує мистецтво, щоб перетворити її (смерть) на еротичний кошмар – це розповсюджений в світовому мистецтві тандем еросу та танатосу. Там, де панує мораль, релігія, наука (сучасний цивілізований світ), дуже легко

«скотитися» у збочення (одне породжує інше, межа надто тонка, а норма не є усталеною). Наприклад, формальдегідні тіла в медицині, анатомічні театри, максимально раціоналізовані дійства страт та смерті знеособлених тіл-фантомів у таборах смерті – все це ті знакові «цивілізовані» та цілком реальні (та ще й масові) форми «продукування» мертвих тіл із демістифікацією самої смерті.

Показовими є способи експозиції мертвих тіл – А. Савадов «вмонтовує» їх в рамки картин старих майстрів, тим самим не відпускаючи «класичне мистецтво» із кола сприйняття глядача. Робиться акцент на відмінності мистецтва й реальності, але мертві тіла і створюють своєю присутністю ту паузу, зупинку переходу між світом мистецтва та світом фізичним. Отже, зупинити смерть самотужки художник не може, так само як і «неможливо дивитись на старі твори невинним незаангажованим оком, споглядаючи прекрасне» [89, с. 30].

А. Савадов, використовуючи документальний підхід (реальні трупи, реальні інтер'єри, реальні зйомки), руйнує мистецькі міфи про красоту тіла та класичні канони його зображення. Те саме, але в жанрі живопису А. Савадов артикулює в знаковій та етапній для мистецтва незалежної України картині «Сум Клеопатри» (іл. 3.1.28).

Художній ефект досягається за допомогою еротизму жахів – один із принципів будь-якого декадентського висловлювання; цей художній прийом застосовували художники, письменники, режисери декадентського спрямування, аби в такий «пограничний» спосіб провокувати контрольоване, цивілізоване (буржуазне, радянське) суспільство у ХІХ чи ХХ або на початку ХХІ століття (без різниці).

Художники долучаються до цієї естетичної традиції, але не калькуючи, а вирішуючи власні питання, актуалізуючи проблему в сучасних культурних контекстах. За рахунок використання образу мертвого оголеного тіла не на своєму місці (мерці у кріслах, ембріони у пробірках) створюється ефект візуального лібертінажу («вивільнення») із повним набором характеристик

(за М. Енаффом): відмова від «ліричного» «сентиментального» тіла (лібертінаж презентує тіло, яке нічого не виражає, «нечуттєве тіло»); конструювання тіла поза трансцендентними смислами («тіло-машина») із характерними для механістичного тіла роз'єсами – неприродними шрами-розтинами; деперсоналізація тіла із позбавленням будь-якого персонального одиничного (тіло-річ, із яким можна робити все що завгодно – прикрашати, переставляти, гратись, збирати у певні композиції); оголеність в лібертінажі – антиеротична, антисексуальна, еротичний ефект в даних роботах художників досягається афектацією у сприйнятті жаху (ще Фрейд доводив щільність культурних та психічних взаємодій між Еросом та Танатосом).

**Висновок до підрозділу 3.1.** Досліджуючи формати роботи українських художників із тілом, можна у повній мірі погодитись із висновками Ольги Петрової щодо мистецтва 1990-х: в цей часовий відтинок «ствердився принцип деконструкції, цитування, хаосології та концептуальних рішень. У порівнянні з європейським, український постмодернізм був “нечистим” – межовим, тобто своєрідною мутацією типологічних рис модернізму у переході останнього до постмодерністської антиформи. Особлива зацікавленість екстраординарним, естетикою оголеності та еротикою спалахнула як реакція молоді на заборонене – табуйоване в попередні десятиріччя» [151, с. 51]. Також до узагальнень українського естетика можна додати, що цей період став необхідною ланкою «дорослішання» та «визрівання» еротичного жанру. Відштовхуючись від радянського тіла та інтегруючись у світовий мистецький процес, художники поступово відшукували власну тілесно-еротичну образність, зображальні прийоми та жанрову специфікацію.

### **3.2. Еротичний жанр у візуальному мистецтві 2000-х**

На початку 2000-х українські художники прийняли постколоніальне становище України, але прагнули знайти власну позицію на Заході. Для чого відкидали надлишковий еротизм (еротика заради еротики 1990-х) і

намагались концептуалізувати «українське тіло» як самостійне (відірване від минулого, але так само постколоніально заряджене). 2000-ні – це вектор у бік створення «шокуючого тіла» (даний концепт є відображенням позиції О. Петрової щодо «шокуючого мистецтва» 2000-х [151]). На відміну від протестних «тіл» 1990-х, художники 2000-х спрямували протест, епатаж у бік комерційної вигоди та ринкової монетизації еротичного мистецтва, нагоди, ню.

У контексті долання пострадянського та постколоніального ресентименту українське мистецтво політизується – «політична позиція» просуває ідею ліквідації бар'єрів минулого (в контексті нашого дослідження даний принцип можна назвати «політичним лібертінажем»). Також руйнація «залізної» завіси та відкриття кордонів створює утопічну ілюзію доступності та відкритості західного мистецтва та західних мистецьких ринків. Але на відміну від західного світу, в якому відверті мистецькі висловлювання стосовно еротики та сексу протягом десятиліть регулювались моральними стандартами та законодавством, незалежна Україна опинилась у становищі незахищеності та дезорієнтації щодо еротики й порнографії. Кожний художник самотужки «виставляв» моральні та естетичні «межі». Відтак саме у 1990-х українські художники були найбільш вільними та незаангажованими (що не могло не дати позитивних творчих результатів); з іншого боку – за оптимізмом вседозволеності вже у наступних 2000-х мистецьке середовище «дорослішає» та позбавляється «дитячих» ілюзій.

Саме тому наступне десятиліття стало часом долання «взірцевості» західного мистецтва та фокусування українських художників на власній унікальності. Дану трансформацію чудово узагальнив А. Савадов у інтерв'ю 2016 року виданню «Bird in Flight»: «Нам набридла західна концепція неучасті. Ми перенаситилися інтелектуалізмом, перестали дистанціюватися і пішли в реальність» [132]. Також цю тенденцію емоційно виразила в одному із інтерв'ю *Влада Ралко* (н. 1969): «Дивно очікувати інтересу до мистецтва

тільки тому, що воно “українське”. Це щось на кшталт виставки “Слони малюють”» [155].

У 2000-х тіло було замінено на гібрид, конструкт, що можна збирати, спираючись на певні шаблони (західні та національні). Відтак провокативна неприборкувана сексуальність 1990-х вже у 2000-х замінилася репресіями (самоцензура та цензура). В той самий час західний артпростір поступово займає «оборонну» позицію, тому еротизм українського мистецтва сприймався не як прогресивний (як на Заході), а як той, якому бракувало вишуканості. Було складно врівноважити такі різні радикальні індивідуалістичні погляди українських митців із захопленням Заходу. Натомість художній ринок у 2000-х починає обирати тих митців, які відповідають його власним наративам.

Українських митців продовжують відкидати і ставлять у позицію інших постколоніальних держав. Це суперечило оптимізму 1990-х з його поглядом на полікультурний контекст. Також реалістичні «прозріння» щодо власної професійної ідентифікації у молодих художників пов’язані з тим, що пострадянські уряди та бізнес майже не цікавляться культурними ініціативами та галузями, що пов’язані із напрацюванням символічного капіталу. Хоча еротичний жанр, як було показано в розділі 2, і працює на свободу творчості, але в той самий час діє проти інституту консервативного мистецтва Європи та Америки – тобто позиціонується як неліквідний символічний капітал. І вже наприкінці 2000-х особливо молоді художники починають відчувати м’яку цензуру – художник не отримує підтримки мистецтва, створеного в еротичному жанрі. Крім того, у 2000-х поступово змінюється культурне середовище в аспекті свободи вираження та рівності сексуальних меншин.

Глобалізований артринок, як виявилось, багато в чому не створений для просування українського мистецтва, еротичного чи іншого: «Він створений для обслуговування Західної Європи та Америки, із налагодженою системою побудови та підтримкою відносин влади» [16, с. 23]. Незважаючи



на свободу вираження поглядів, на кожного художника впливало бажання та потреба у фінансовій підтримці. Іноземні культурні установи, такі як Фонд «Відкрите суспільство» Дж. Сороса, мали змогу фінансувати виставки та культурні обміни, але вони вибрали невелику спільноту лояльних художників, які могли відповідати всім критеріям сучасної політкоректності.

У свій час із проєкту «Донбас-Шоколад» А. Савадова народжується проєкт «Книга мертвих», яким художник прагне упередити процеси запозичення на Заході та спрощення, аби українське мистецтво у зверненні до надто екстравагантних тем не загубило естетику та смак. На цих самих сентенціях і розпочинаються зміни у формуванні еротичного жанру у наступних 2000-х.

Відштовхуючись від розподілу на десятиріччя, можна констатувати, що, на відміну від 1990-х, у 2000-х художники починають шукати комерційну ліквідність на національному та міжнародному артринках. На цю зміну вказує український художник і мистецтвознавець Олександр Клименко: «Сучасне образотворче мистецтво з його надлишковою апологетикою негативного вочевидь не відповідає і навіть суперечить уподобанням фінансової еліти з їх життєствердним бажанням споживати та насолоджуватись всім красивим та кращим, що є в цьому кращому із світів» [134, с. 113].

У 2000-х українські художники починають активно працювати на власну суб'єктність в інституціональних відносинах як в межах країни, так і за кордоном: «Цьому сприяє голод Західної Європи щодо нових ринків, але водночас стає доволі помітною і відразу від інтеграції з країнами цих ринків» [41, с. 65].

Також починаючи із 2010-х зростає підозра до влади й особливо до експертів. Це стає відправною точкою для формування нових мистецьких об'єднань, які своєю згуртованістю можуть протистояти несприятливій для молодого художника соціокультурній та політичній кон'юктурі: «Активісти (художники-активісти) використовують перформанс для втручання у

політичний контекст, боротьбу та дебати. Для деяких політиків, навпаки, акціонізм стає продовженням політики іншими способами» [97, с. 147]. У даному контексті можна пригадати активні дії політичного лібертінажу групи «Femen» – активістки використовували жіноче тіло як інструмент політичної боротьби.

Ми неодноразово наголошували на тотальному акціонізмі митців у 1990-х – у даному жанрі ідеально взаємодіяли між собою ідея твору, його виконання та постать самого виконавця-художника. З поколінням молодих у 2000-х цей «романтизований» образ митця-артиста було дещо нівельовано, «творчий порив» замінився теоретичними узагальненнями та концептуальними рефлексіями (художніми, політичними, просвітницькими тощо). Художник-артист поступається художнику-теоретику. Відтак найбільш «вразливі» сегменти творчої емотивності, а до них, безперечно, належить еротичний жанр, відходять на другий план, тим більше й тіло художника знову займає власне класичне місце перед мольбертом, за фото-, відеокамерою. Еротичне мистецтво, виявляючи емотивне відчуття захоплення життям, дисонує із раціональним концептуалізмом. На такого типу концепціях «працюють» і «всі сучасні толерантні моделі соціальних цінностей, які позиціонуються як плюралістичні» [26, с. 4]. Так само й активізм в більшій мірі політизується, але, як це не парадоксально, водночас позбавляється фактичного протестного незаангажованого статусу та патетики незалежності та свободи.

Якщо в 1990-х художник «пропускав» світ через власне світобачення, в якому навіть політичні наративи були похідними від творчої самореалізації, то молоді художники беруться критикувати «старих», заявляючи про політичну претензію мистецтва на точку зору та позицію.

Даний прагматизм починає формувати і модель взаємодії на артринку. Якщо в 1990-ті «підкорення» західних галерей і ринків продажу сучасного мистецтва мало ситуативний характер та в багатьох випадках було «зав'язане» на особистісних стосунках і зобов'язаннях (наприклад,

кураторська робота американки Марти Кузьми із Іллею Чичканом), то у 2000-х ситуація змінюється, художники прагматично та раціонально починають шукати виходи на світові артринки.

Саме у 2000-х Україна вперше починає брати участь у Венеційській бієнале (2001), створюється Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, ініціатором і директором якого стає художник Віктор Сидоренко (2001). У даний проміжок часу запроваджується діяльність першого в Україні Центру сучасного мистецтва – PinchukArtCentre (2006) як необхідної інституції презентації, дослідження та популяризації сучасного мистецтва України та світу.

Так само і мистецький радикалізм та акціонізм поступаються більш поміркованому, інтегрованому у світовий контекст мультикультурному мистецтву. Скажімо, О. Кулик свідомо відмовляється від зооцентристських перформансів, які стали його «візитівкою» в 1990-х, переключається на фотографію і, пізніше, скульптуру. Б. Михайлов переїжджає на Захід (Америка, Німеччина) та фокусується на дослідженнях інтернаціонального мистецтва, інших культур. Дане спрямування втілюється у циклах фоторобіт із промовистими назвами: «Футбол Берлін» (2000), «Майорка» (2003), «Брайтон, Англія» (2003), «Японія» (2006–2007), «Німецький портрет» (2007).

Відповідно, від програми тіла-епатажу, тіла-руїни художники відходять та починають працювати із тілом-знаком, тілом-філософією.

Як було показано в попередніх розділах, феміністичний дискурс завжди був скерований на емансипацію жіночого тіла як в повсякденних практиках, так і в його позиціонуванні в візуальному мистецтві.

Феміністичні принципи презентації тіла західними художницями стали засадничими і для формування «українського тіла» – даний досвід мав поодинокі прихильниць ще у 1990-х, але як осмислена та послідовна програма починає впроваджуватись в український мистецький контекст у 2000-ні. 1990-ті, скоріше, презентували позиції жінок, які захоплюються

грою в еротичні презентації та автонаративи. Наприклад, ранні роботи Т. Гершуні й є прикладом репрезентації еротичного жанру та уявляються способом «розкопки» людських емоцій.

Розпочавши дослідження жіночого висловлювання, художниці послідовно вибудовують власну програму художніх репрезентацій через тіло жінки. Тим більше, що у західному арт-фемінізмі ще з початку 1960-х створювались взірцеві твори, які українки мали осмислити, пропустити через українські культурні контексти й актуалізувати в сучасних реаліях.

Також феміністично орієнтовані роботи українських художниць із спробою сконструювати жіноче тіло виникають і як реакція на зміни гендерних ролей: як відомо, дані зміни приносять користь жінкам, на відміну від чоловіків, які в антимаскулінному світі втрачають свої позиції [67, с. 45].

Парадоксальність ситуації полягала у тому, що українське суспільство періоду кардинальних трансформацій початку 1990-х сприймало все, крім еротики, що створювалась жінками. Тому народження еротичного жанру феміністичного кшталту відбувалось із запізненням (у 2000-х), а в період перших років Незалежності жінки мали змогу провокувати та експериментувати із тілом, власним тілом, лише під «пильним» патронатом чоловіків-художників. Напевно, єдиним виключенням з даного табу була світоглядна позиція та творча діяльність *Оксани Чепелик* (н. 1961). Але такий перебіг мав і позитивний сенс – феміністичне зображення тіла призвело до того, що презентується жіночий погляд на чоловіче тіло – з'являється «жіноча» версія зображення чоловічого тіла, чоловічої еротики.

Як і для багатьох художниць, відліком зацікавленості щодо проблеми жіночого дискурсу в культурі із пошуком ідентифікуючих маркерів української жінки стали літературна та публіцистична творчість *Оксани Забужко* (н. 1960), літературознавчі дослідження *Соломії Павличко* (1958–1999). Так, приміром, основою для фільму-перформансу «Хроніки від Фортінбраса» (2001) О. Чепелик послугував однойменний есей О. Забужко. Як і у багатьох жінок-художниць (і в Україні, і у світі), що свідомо творили

феміністично орієнтоване мистецтво, в центрі образної системи викарбовувались теми, пов'язані із чоловічими (отже культурними) стереотипами. Але головною ознакою народження феміністичної теми в українському мистецтві стало право жінки на власну сексуальність та її вираження. І, звісно, візуальним втіленням лібертінажу жіночої сексуальності, як завжди, стало жіноче тіло. Але, на відміну від західної традиції, український феміністичний текст на початку 1990-х мав чітко артикульовану програмну концепцію, в якій на одній площині «зустрічаються» концепти-образи: «Україна» – «жінка» – «тіло». Дійсно, складно уявити щось подібне в творчості художників США, Франції, Польщі тощо.

Даний принцип багато в чому мав світоглядне першоджерело – творчість Тараса Шевченка (концепція тілесного візуального лібертінажу в його літературній та живописній творчості була окреслена у п. 2.1). «Жінка Україна» в його літературній та живописній поетиці лише промальовувалась, набуваючи художньої відчутності. Можна наголосити, що тіло, ба більше, сексуальне тіло «Україна-жінка» так само, як і Незалежність, здобуває на початку 1990-х. У такому саме ракурсі О. Чепелик презентує у своїх відео, фото та живописних роботах жіноче тіло: через нього «прослідковуються» всі важливі події України.

В мультимедійному проєкті «Генезис» (2004) О. Чепелик продовжує досліджувати жіноче тіло: жіноча фізіологія, пов'язана із виношуванням та народженням дитини (медикалізоване тіло жінки), стає тлом для накладання на неї культурно значущих подій. Акт народження, який документує художниця, має символізувати всю палітру почуттів – від надії і до безпорадності перед викликами долі, історії, теперішнього, майбутнього. Медикалізоване та картографоване тіло в «Генезисі» – антиеротичне, що в повній мірі відповідає феміністичним принципам роботи із жіночим тілом (іл. 3.2.1).

Якщо, скажімо, у Ю. Соломка тлом для жіночого тіла є географічна карта, то в О. Чепелик саме жіноче тіло картографується, на тілі вагітної жінки промальовуються карти та схеми, ще не народжена дитина в утробі стає об'єктом суспільного привласнення (іл. 3.2.2).

Соціальні конотації проєкту «Генезис» позиціонують тіло жінки як тіло України, що долає різні буттєві перипетії та трагічні обставини. Але із медикалізованого природного тіла має народитись (і народжується) суб'єктність України-жінки. Дана тема стає магістральною у творчості Чепелик: наприклад, знаходить продовження у мультимедійному проєкті «Origin / Початок», 2007 (іл. 3.2.3). У ньому тіло жінки майже «урбанізується»: художниця розвиває тему «жінки-домівки» як ієротопічного місця, в якому народжується майбутнє.

Отже, в творчості О. Чепелик тіло жінки виступає ідеальним конструктором творення нових ідей, фізіологія щільно поєднується із поетикою, немає жодного натяку на фігуративний поезис зображення жіночого тіла. Як зазначає сама художниця, «в феміністичному мистецтві реалізується прагнення де-колонізації, де-еротизації і навіть де-естетизації жіночого тіла – звідси теми болю, фертильної функціональності жіночого тіла і таке інше, тобто спроби представити проблему жіночої тілесності в абсолютно іншому ракурсі» [178, с. 48].

Тут необхідно відмітити багатоаспектний таланти О. Чепелик – художниця так само володіє науково-мистецтвознавчою рефлексією, що дозволяє ознайомитись із прямою мовою митця не тільки щодо власних творів, але й дізнатися його ставлення до актуальних проблем сучасного мистецького процесу. Розпочинаючи конструювання «тіла-України» із жанру кіноперформансу (що є вельми симптоматично для всього експериментального мистецтва 1990-х), О. Чепелик задає програму представлення жіночого тіла на десятиліття вперед. Що важливо, дана тема поєднає і художників-чоловіків, і художниць-жінок та стане однією із цеглинок формування символіки сучасної національної ідеї.

Якщо О. Чепелик у справі конструювання жіночого тіла презентує аспект соціальний, спрямований на зовнішнє, на реалізацію, на зміни, то Влада Ралко, навпаки, занурює жіноче (та чоловіче) тіло в екзистенційну площину – тіло на межі та тіло за межею.

Якщо із словника лібертінажу обрати наскрізну характеристику для тіл Ралко, то це, безперечно, буде *тіло-розтин*. Художниця відкриває власний образний світ через понівечені тіла, в яких промовляє не «оболонка» (зовнішнє), а плоть, яку автор немов вивертає назовні. Оголена плоть оголених тіл – це останній аргумент достеменності, на якому неможливо зіграти, над яким неможливо глузувати та навіть іронізувати. Така внутрішня правда дозволяє, можливо, вперше в українському сучасному мистецтві віддалити минуле («радянське», «колоніальне», «ностальгічне», «маскулінне» тощо) та представити травму вже за межами безпосередньої пам'яті-пригадування конкретних носіїв-свідків, представників покоління. Іншими словами, те, що болить, художниця ампутує і працює, так би мовити, із фантомним болем, болем того, чого вже немає.

Лейтмотивом тілесної образності В. Ралко є травмовані фігури, і чоловічі, і жіночі. Хоча власну творчість художниця не позиціонує як феміністичну, але в численних своїх роботах автор репрезентує відверті міркування стосовно ролі жінки, її тілесності та меж її позиціонування як особистості, громадянки, жінки-матері, жінки-коханки тощо. Саме «жіноча» лінія (жіноче тіло, жіночий простір) стає основною в творчості В. Ралко у 2000-х. Наступне десятиріччя, на наш погляд, визначається осмисленням подій 2014 року як межової для України ситуації. Відтак чистий суб'єкт І. Канта<sup>1</sup> художниця поміщає у реальність соціальних трансформацій, від чого традиційна позачасова та позапросторова образність у картинах Ралко апробується «зовнішніми» подразниками.

---

<sup>1</sup> В інтерв'ю художниця неодноразово розповідала, що під час Майдану активно студіювала твори І. Канта: «Я цікавлюсь людським – у ті моменти, коли воно полишає людину, або повертається до неї» [186].

Показовою щодо тематики, але не симптоматичною (а, скоріше, винятковою) є відома картина В. Ралко «Хлопчики» (іл. 3.2.4), яку було відібрано експертами для продажу на аукціоні «Sotheby's». Образи хлопчиків – це майбутнє, молоде, що тільки-но становиться, визріває, але на цьому тілі є розтини, яскраві, помітні, в центрі уваги глядачів. І якщо для українського культурного контексту було дещо нелогічним, чому саме дану картину було обрано для представлення українського сучасного мистецтва на світовій комерційній артплатформі, то в контексті нашого дослідження зображально-тілесного цей вибір можна аргументувати наступним чином – «Хлопчики» знімають останню надію на відшукування тіла болю, це чистий біль, що не болить, це чистий розтин, який відкриває доступ до «чистих сенсів». Тому ми не погоджуємося із тими критиками творчості В. Ралко, які відшукують в її травматичних образах «шлейф» М. Фуко з його концепцією влади та тілесності. Нам видається, навпаки, художниця прагне відійти від будь-яких культурно-історичних реалій та дискурсивних практик влади та знання (влади знання). Для В. Ралко влада, політична влада – це і є той фантомний подразник, на якому немає сенсу фокусуватись, описувати, прописувати, дискутувати та переводити за допомогою мистецтва у режим вічності. Для митця є важливими саме наслідки влади, із обов'язковим витриманням історичної дистанції. Тому картини В. Ралко – це чисті, якщо так можна виразитись, «загальнолюдські» травми, травми поза простором та часом.

Але даний принцип не є визначальним для всієї творчості художниці, цей приклад лише свідчить, наскільки сильно події 2013–2014 років вплинули на мистецьку спільноту.

Для нашого дослідження ми обрали цикли робіт 2000-х, в яких програма тілесного лібертінажу (тіло-розтин, тіло-травма) набуває сталої образності, а зображення – впізнаваної виразності та стилістики. Також В. Ралко – це один із митців свого покоління, що не зраджує живопису та не експериментує із сучасними медіаформами, що також свідчить про свідомий вибір «чистоти» зображення. Навпаки, її творче кредо – писати так, аби не



відчувати жодного протиріччя із старими майстрами. Тобто Дієго Веласкес (1599–1660) та Френсіс Бекон (1909–1992) – це ті художники, які знаходяться на одній лінії як в історії мистецтва, так і в сприйнятті сучасників. Саме до такого ідеалу «класичності» і скеровує власний творчий метод роботи із образами та темами В. Ралко (дана авторська позиція представлена в інтерв'ю виданню «МІТЕЦЬ» [120]).

Серія малюнків В. Ралко «Китайський еротичний щоденник» (2002) – це майстерня з препарування всіх відомих культурних феноменів, що виступають медіумами щодо внутрішніх сенсів людини: інтимніше щоденника може бути лише еротичний щоденник. Що показово, глядач стикається із невідповідністю між проголошеною «програмою» твору (тобто назвою) і тим, що бачить на площині. Очікування стилізації традиційної китайської естетики не виправдовується, натомість глядач спостерігає за кадрами-малюнками, за динамікою яких (як у кіно) розгортається драматизм справжнього сучасного глобального китайського ринку. Відбувається перетинання інтимного-еротичного-сповідального та глобального-продажного-масового – і від такого потужного зіткнення утворюються тіла-уламки, тіла-травми (іл. 3.2.5).

В серії «Китайський еротичний щоденник» еротичне представлено як тілесне – а це і є одна із програм візуального лібертінажу: нееротичне тіло (тіло-розтин) у своєму чистому (майже нефігуративному, очищеному) варіанті у В. Ралко перетворюється на еротичний об'єкт. Це такий собі надеротичний принцип зображення тіла. «Чисте» мистецтво передбачає «чисту» еротику, яка не може предикативно апелювати до «красивого» або «некрасивого», «прекрасного» або «потворного». Художниця фокусує погляд на окремих частинах тіла, навіть частинах частин тіла, конструюючи образ через зображення тілесних уламків, але не руїн (на відміну від митців, які виступали із такою ж самою програмою конструювання тіл-травм, але отримували тілесні меморіали (І. Подольчак) або тіла-фантоми (Б. Михайлов)). Тобто еротика виникає як неусвідомлена концентрація на тих

частинах тіла, які можна виокремити як еротичні (і, знов-таки, це феноменологічна редукція, внаслідок якої еротика позбавляється посилянь на реальні тіла, органи).

Також площина внутрішнього-інтимного прекрасно та концептуально артикульована художницею у циклі робіт виставки «Власний простір». Знов-таки, це впізнавана програма жіночого нарративу Вірджинії Вулф в художньо-виразній площині малюнків В. Ралко. Тому і тіла – це тіла без чіткої приналежності до культурного контексту, тіла як такі. Така художня редукція дозволяє наблизитись до чистих феноменів, візуалізувати їх такими, які вони є. Це та програма, яка приводить до «чистого» мистецтва чистих форм.

«Чисте» мистецтво рафінованих тіл позначає живописні роботи О. Ройтбурда, який з кінця 1990-х починає досліджувати тіло крізь призму класичних сюжетів класичних авторів. Лібертінаж будується на постмодерністському конструюванні тіла із цитат митців інших епох (Босх, Веласкес, Караваджо). Сюрреалістичний фон додає тілам абсурдистської рафінованості, а спосіб їх конструювання можна умовно назвати «естетським вандалізмом» (іл. 3.2.6, 3.2.7).

Підходи О. Ройтбурда є схожими на підходи до роботи із тілом Девіда Салле (н. 1952) – відвертість та іронія створюють основну канву будь-якого твору у жанрі ню. Художник «фланує» на тонкій межі між серйозним та смішним: як відомо, саме емотивність тіла є фундаментальною жанроутворюючою характеристикою для еротичного мистецтва.

У такий спосіб О. Ройтбурд експериментує із власним тілом, постійно відтворюючи його в автопортретах (іл. 3.2.8). Дані емоційні експерименти художник проводить із тілами історичних постатей та політичних діячів, медійних фігур сучасності. Найвідомішим в цьому ряду є твір «Ленін» (2009) – на полотні даний історичний та маскультовий персонаж (поняття «маскультовий» в даному контексті вживається з огляду на тиражування образу в СРСР) репрезентується в образі культуриста-нарциса. «Красиве» тіло мало відповідати величі вождя, на культі якого формувався світогляд

декількох поколінь радянських людей (іл. 3.2.9). В такій само трансгресивній стилістиці виконано твір «Мао Цзедун».

Але найчастіше у 2000-х О. Ройтбурд працює над концепцією фрагментованих тіл, в яких із фотографічною точністю «промальовує» тілесні конфігурації. Постмодерністська деконструкція проявляється на стадії складання тіл, коли художник їх поєднує у різних конфігураціях, але із чітко прописаними (часто в самій назві твору) програмами та сюжетами (іл. 3.2.10).

Також тема «класичного» тіла деформується його фрагментуванням. У даному контексті вельми показовим є твір художника "Розставання Гектора з Андромахою" (іл. 3.2.10). Це «чоловіча» версія знаменитої картини Курбе "Походження світу". На її протиставленні художник і грає із сенсами: якщо в ХІХ столітті всі провокації зображення ню точились навколо жіночого тіла, то наразі ми стикаємось із іншою ситуацією – реалізм зображення оголеного чоловічого тіла не провокує, тому що й саме реалістичне відтворення безнадійно застаріло.

**Висновок до підрозділу 3.2.** 2000-ні у формуванні еротичного жанру виконали роль «заземлення» крайніх експериментів та провокацій, які в 1990-ті грали не тільки ідеологічну, а й формотворчу роль.

Недаремно майже всі молоді художники пробували себе в полі різних видів мистецтв – традиційний живопис та графіка синтезувались у візуальні експерименти медіаарту, кіно, фотографій, інсталяцій. Результатами даних експериментів стали набуті ідеї, взірці, художні принципи, які в наступний період виглядали як платформа для подальших реалізацій та наробок.

Відтак у художників оформлюється система постійних тем, образів, символів: шахтарі у балетних пачках, тіла-руїни, тіло жінки – тіло України тощо. Також у 2000-ні з'являється своя система класиків, мистецьких «кланів» із інструментом, який їх інституціоналізує, – численними приватними галереями, виставками та кураторами. Така інституціональна підтримка переводить еротичний жанр та жанр ню із маргінально-епатажного

сегмента творчих експериментів та нонконформістських практик у цілком мейнстримне русло офіційного мистецтва.

### **3.3. Ідентифікація тіла: еротичний жанр в українському мистецтві 2010-х**

У розділі 2 ми з'ясували, що процес народження української еротики неможливо усвідомити без розуміння засад зображення «радянського тіла». На даних перетинах працюють, наприклад, І. Кабаков, В. Сидоренко, Б. Михайлов.

Борис Михайлов розкопує «руїни» Радянського Союзу і на них «накладає» оголене тіло, яке на звалищі із зображальних канонів десакралізує сенси минулого. Також засадничою стала творчість українських художників-нонконформістів: «Відтак не можна говорити про нонконформізм лише як про мистецьке явище, – це явище, котре якщо не безпосередньо мало вплив на творення національних засад майбутнього (тобто нашого з вами сьогодення), то в латентний спосіб робило це прийдешнє невідворотним» [170, с. 19].

Еротичне, позитивне оцінювання людського тіла та його життя відкидається на початку сучасного українського мистецтва, оскільки воно зменшує важливість і потребу описувати та осмислювати незалежність та постколоніалізм.

Еротика маркується як вираження ідентичності (національної, особистісної, сексуальної, вікової тощо), інтимізація лібертінажу. Полікультурність мистецтва та можливість набуття досвіду спілкування із мистецтвом та митцями всього світу (грантові програми, участь у бієнале, міжнародних виставках тощо) завершили процеси, розпочаті до 2010-х.

До 2010-х вплив Інтернету полегшив художникам пошук улюблених західних художників, яких можна наслідувати, у яких можна вчитися. Перевантаженість доступних засобів масової інформації дозволила митцям використовувати фільми, фотографії та особисту інформацію для створення

засад власної ідентичності, що потім широко досліджувались. Близькість стала головним еротичним критерієм, коли біль від життя, страх бути бідним чи стати жертвою нападів створювали зв'язки між художниками та публікою.

Еротизм став прийнятним і нормальним. Протягом 2010-х молодші художники почали робити твори мистецтва, в яких еротика не була основною проблемою, але вона була доступною та очевидною як другорядний елемент.

Несподівано медіальність та живописність поєднав у своїй творчості *Микола Білоус* (н. 1956). Площина еротичного жанру, як було узагальнено вище, формується через поєднання біологічного та культурного або редукцію біологічного до культурного (на відміну від порнографії, яка «біологізує» людину, від чого замість зображень самої людини створюються зображення людських органів). М. Білоус приймає еротизм кінообразів і вводить їх у живопис. Хоча це загальна стратегія в постмодернізмі, але в українському виконанні дана програма художника означає, що його еротика набуває український присмак (іл. 3.3.1). Що важливо, ці візуальні кіноцитати використовуються не механічно (як, наприклад, це робив Д. Салле), натомість завдяки їм художник формує український контекст, в який і вбудовує кіноцитати. Таке цитування дозволяє сучасно та творчо перекладати та адаптувати світові мультикультурні наративи. Недаремно саме українські переклади сформували живий простір побутування та розвитку нової розмовної мови, якою можна перекладати сучасні тексти та контексти (згадаємо хоча б неперевершену роботу із американським першоджерелом авторів української версії мультфільму «Сімпсони»).

М. Білоус відмовляється від оригінальності тем та образів, натомість пропонує гру із формами – живопис виконує роль препарування кіно- та фотовізуальності, перенесення її на площину полотна. Художника не цікавлять сучасні фільми, він працює із образами із минулого, із кінокласики, яка вже дала взірць, канон, особливо в зображенні жінок. У сучасному дискурсі образ жінки є багаторівневим, складним, провокативним; натомість знакові впізнавані образи екзотичних жінок з класичних фільмів дозволяють

Білоусу робити еротизовані картини, показуючи фігури, які викликають бажання. Замість концепцій та маніфестів М. Білоус бере жіночу фігуру і «робить її сексуальною, але водночас надзвичайно барвистою та сильною» [8, с. 3]. Кіностилістика зображення досягається технікою нанесення фарби – мелірувальні мазки та плоскі яскраві неглибокі кольори підкреслюють штучність сцен (іл. 3.3.2, 3.3.3). Художник виробляє «чисте» повідомлення, а грою кольорів досягається ефект фотонегатива – непроявленої плівки. М. Білоус створює прямі та чіткі зображення жінки, жіноча краса стає центральною темою його картин-цитат.

Як було зазначено вище, з розпадом СРСР в Україну проник капіталізм та українським художникам довелося швидко модернізуватись, аби мати можливість конкурувати в глобальному артсвіті. Але часто українські митці «були беззахисними перед негативними впливами» [56, с. 417]. І це не виняток, інші постколоніальні культури, африканські або азійські, також борються за міжнародне визнання та економічну конкуренцію із Заходом. На прикладі творів М. Білоуса, який, використовуючи техніку колажу та монтажу, орієнтував західні взірці на сучасні українські реалії, можна говорити про намічену тенденцію до пошуку української автентики, що спрямована на місцеву аудиторію.

Особливо цей рух є помітним на прикладі художників молодого покоління – в даному контексті доречним буде приклад творчості *Артема Волокітіна* (н. 1981). Але замість кіностилістики А. Волокітін використовує рекламу. Еротика його зображень втілюється через посилання на відомі рекламні образи (іл. 3.3.4). Картини стерилізовані ефектом колажу, який обмежує візуальний простір. Гламур та блиск символізує гроші та матеріальні цінності. Жіноча краса – це така ж штучна величина, як і все у рекламі, все, що висувається на продаж. Кліше – це його захоплення, проте художник, не заперечуючи його, намагається розібратись, як це працює. Але в такому підході є небезпека стати заручником штампів, образів. А. Волокітін використовує силу своєї аудиторії, щоб дослідити можливості живопису. Він

схожий на М. Білоуса естетизацією відеоштів ЗМІ, реклами, кіно. Вони працюють з тим, чому неможливо протистояти: метод їх дослідження еротики – це представлення її комерційної версії, але опосередкованої концептуальним баченням споживацтва як філософії: ідеально-штучне життя можна придбати, а кітч дуже легко продати за будь-яку ціну, оскільки він подобається більшості людей і «культивує неглибокість, посередність і кліше, а все це стримує емпатію» [27, с. 45].

Отже, по мірі того як українські художники ставали більш освіченими щодо новітніх західних творів мистецтва, вони теж відкидали вплив засобів масової інформації, сприймаючи їх фрагментацію, використовуючи колажність та цитатність.

У 2000-х художники активно проводили самоцензуру у своїх творах мистецтва, вибираючи розум та абстракцію замість емоцій та пристрасті. Відсторонення молодого покоління від пострадянської настанови «старих» художників дозволило їм у 2000–2010-х неначе з чистої дошки розпочати власні мистецькі пошуки.

Творчість А. Волокітіна – приклад цього «перетравлення» реклами: він представляє артоб'єкти як постмодерністські банальності, що демонструють порожнечу та продажність сучасної еротики та обмежують творчу особистість (як це позиціонував, наприклад, і Е. Воргол). Постмодернізм хоча і здається хаотичним через контраст із чистотою модернізму, але спрацьовує у режимі «знаходження відомого», того, що «заземлить» у часи швидких змін та трансформацій «перехідного» періоду 2000-х.

Як було зазначено у п. 3.1, тілесна гібридність характеризує не лише симбіоз чоловічого та жіночого: лібертінаж початку 1990-х включає у коло зацікавленості художників і тіла, раніше не артикульовані в офіційному дискурсі, що конструюються, збираються із уламків або вигадуються.

Можна в даному контексті пригадати цикл робіт *Василя Цаголова* (н. 1957) «Українські X-файли», в яких українські ландшафти «обживають» оголені гуманоїди (іл. 3.3.5); відтак художник створює іронічні картини-

пасторалі, в яких замість пастухів та пастушок, міфологічних фавнів та наяд представлено дивних інопланетних істот із майже людськими тілами. Або образи, створені *Віктором Сидоренком* (н. 1953) в серії «Деперсоналізація» (2005) (іл. 3.3.6), – в даній серії скульптур, що виконані із склопластика, майстер презентує тіло-симулякр, тіло без натяку на оригінал творіння Божого, хоча із явними маскулініними ознаками. Але така маскулініність лише підкреслює фантомність самого тіла, оскільки є «типовою» оболонкою «людини без якостей».

Можна вважати такі експерименти із тілом поза усталеними сексуальними ознаками чоловічого та жіночого прообразом концепції квіру, яка стане популярною у 2010-ті та наступні роки. Даний тренд визначає і різні програми «гри» з тілом, візуалізацію «іншого» тіла, «неправильного» тіла, «неслухняного» тіла, збирання тіла на межі антропного. В цьому і виражається постмодерністське конструювання та реконструювання тіла: якщо модерністи працювали в режимі «правильне»/«неправильне» тіло, «прекрасне» тіло / «потворне» тіло, то постмодерністська чуттєвість ініціювала вихід за межі структурованої дуальності, розширення параметрів тіла у різновекторний деієрархічний спосіб.

У даному контексті є показовою вже згадувана експозиція «Неслухняні тіла» (2019) *Микити Кадана* (н. 1982). Дана виставка нам цікава з кількох причин, які відбивають концепцію формування еротичного жанру у сучасному українському мистецтві.

По-перше, кураторський задум даної експозиції «обрамлявся» місцем її проведення – Кмитівським музеєм образотворчого мистецтва імені Й. Д. Буханчука. Цей музей в сучасному мистецькому просторі України виконує функцію неформального майданчика, який дає митцям та глядачам можливість осмислити радянське образотворче мистецтво, актуалізувати його. Отже, експозиція «Неслухняні тіла» і мала створити контраст між цнотливим тілом радянського мистецтва та тілом, якому в сучасній ситуації дозволене все. І подивитись, що із цього «накладення» вийде.



По-друге, програмою експозиції стала концепція М. Фуко про дисциплінарне тіло (див. кураторський текст до виставки М. Кадана [146]). Значення цієї теорії для сучасної філософії тіла складно переоцінити: ідеї французького постструктураліста продовжують формувати не одне покоління митців, що в той або інший спосіб долучаються до дискурсу лібертінажу – філософського, візуального, літературного, аби зайвий раз «подолати старого Адама» [146].

По-третє, цей проект позиціонується як протиставлення відомим художнім провокаціям митців доби Перебудови (1985–1991 роки) та пострадянського лібертінажу з огляду на їх фокусування на «радянському тілі», яке позбавлялось будь-якого еротичного та сексуального означення. Кадан об'єднує роботи тих митців, які працюють з тілом, якому можна все, навіть трошки більше, оскільки воно «подолало своє колишнє розділення з інтелектом, чуттєвістю та політичною суб'єктністю, і яке відмовляється коритись нормативам конвенційної зовнішності та гендерного розподілу характеристик. Водночас, це тіло є вразливим й таким, що не соромиться показувати вразливість та не приховує біль. Ще це тіло є відкритим до кібернетичного розширення можливостей та фармакологічного монтажу» [146].

І, що є найбільш показовим, роботи 1990-х створили ядро того, що М. Кадан як куратор проекту назвав новим тілом, тілом «нового авангарду», сутнісною ознакою якого є квір. Досить несподівано в даному контексті, під таким кутом зору «зіграли» твори представника Харківської школи фотографії Сергія Солонського «Бестіарії» (іл. 3.3.7).

Тіло людини стало розділеним, розбитим на окремі частини, а потім зібраним наново протягом ХХ століття, найчастіше за участі чоловіків-художників. У світовому мистецтві фрагментоване тіло «збирали» такі знакові художники, скульптори, як К. Бранкузі, Ф. Бекон, Р. Гобер, Густав та Джина Боберс. В українському мистецтві конструювати тіла із фрагментів є характерним творчим методом Влади Ралко, Марії Куліковської та Анастасії

Усенко. Але, за загальною тенденцією тіла-конструктора, вищезгадані світові митці зосереджуються на втраті цілісності – на уламках, в збірці має бути сконструйована нова рівновага. В той час як українські художниці хоча й фокусуються на тих же аспектах, але результатом збірки є менш дефрагментовані тіла, в яких можна віднайти цілісність та сексуальну привабливість.

Фрагментація тіла – це один із знакових принципів організації нової тілесності (на цьому підході формується ціла магістральна лінія в мистецтві, починаючи із модерністського візуального лібертінажу). Напевно, таке програмне дослідження тіла найбільш виразно спрацьовує у скульптурі. В сучасній скульптурі, що надихається ідеями модерністів, крім самого матеріалу використовується також світло, що створює динаміку та живописну ілюзію на твердому матеріалі. Також сучасна скульптура стає одним із компонентів синтетичного мистецького твору: медіапроекції, звуковий супровід експозиції, колажність, гра із різними матеріалами крім зорового сприйняття активізують всю палітру людських відчуттів – слух, дотик, смак, що робить скульптурну фігуру більш відчутною, отже, еротичною. Еротика в скульптурі спирається на ритм візуальних елементів: дотик, дотичність як елемент присутності та взаємодії між твором мистецтва та реципієнтом переносять внутрішній світ однієї людини у зовнішній світ суспільства.

Також необхідно відмітити, що сучасне українське мистецтво орієнтоване на індивіда, що розміщається у просторі близьких чуттєвих предметів (вітається особистий наратив із ознаками сентименталізму, емотивний та чуттєвий). У скульптурі також вже подолано розрив між реципієнтом та об'єктом: виставка в галереї «Митець» якраз і ставить питання щодо взаємодії фізичної реальності та віртуального зображення. Ідея експозиції «Умовний спосіб» (2018) полягала у представленні нових можливостей «споживання» сучасних скульптур. На цій виставці українські скульптори «вдихнули» нове життя не тільки в людське тіло, але й в

модерністські традиції скульптури, які вони використали для закріплення людських уявлень у фізичному світі, а не для перекладу та опосередкування через екран. Дане інтерактивне наближення суб'єкта та об'єкта дозволяє по-новому застосувати тактильні відчуття, створити нові тілесні ілюзії, аби позбавити людей «стереотипів сприйняття». Також виставка виконувала ще одну функцію – демонструвала нові інституціональні можливості для художників представляти своє мистецтво. Якщо раніше українська скульптура фінансувалася державою, то наразі в контексті нових технічних можливостей прагне стати притулком від візуального перевантаження сучасної культури, а натомість заохочувати до роздумів над великими життєвими питаннями. Таким чином, сучасна скульптура демонструє багатовекторність розвитку та включення в актуальний артпростір.

Несподіваним продовженням «скульптурної теми» в сучасному мистецтві став недавній проєкт О. Ройтбурда «Скульптура» (2020). Автор здійснив живописну реконструкцію (деконструкцію) знаменитих класичних монументальних скульптурних образів («Дискобол», «Давид», «Венера»), але інтегрував їх у живописну зображальність та поглизував над невідповідністю зображальної мови у реплікації відомих в історії мистецтва образів (іл. 3.3.8, 3.3.9, 3.3.10).

Продовжуючи тему скульптурної зображальності тіла, є доцільним проаналізувати цікаві експерименти *Поліни Вербицької* (н. 1989), яка досліджує сучасне життя людей за допомогою образних, гіперреальних творів, які гротескно передають людську тілесність. Наприклад, техніка виконання надреалістичного тіла із силікону та воску дозволяє не тільки побачити його, а й навіть відчутти запах, відчутти на дотик, адже «подібні реакції можуть викликати ті скульптури, що виконано у фотореалістичній манері» [43, с. 177].

Художниця «грається» із непомітною в мистецтві межею переходу тіла від «живого» до «мертвого», «зображального» та «реального». Така

гротескна трансгресія в скульптурах П. Вербицької маркує сучасні експерименти із тілом, що не обтяжені моралізмом 1990-х і 2000-х.

У деяких творах можна «зчитати» цитати із робіт І. Чичкана та А. Савадова, але, на відміну від їх екстремальних та масштабних експериментів, молода скульпторка свідомо приймає свою позицію художника як вільного від критики дослідника, якому цікаво експериментувати із можливостями скульптури в сучасний час, в сучасному культурному контексті, за допомогою сучасних матеріалів та технік (іл. 3.3.11). Гіперреалізм тіл-скульптур П. Вербицької має виражену емотивність, ставлення до творів емпатичне. Що показово, скульпторка не створює автопортретів, як це роблять багато художників, але одержима портретами сучасного світу, наповненого різними людьми. Недаремно кожна її виставка – це зібрання певної кількості фігур, виготовлених в одній стилістиці та в одній тематиці. Тобто симптоматика станів досліджується «зібранням» різних фігур – це як «теракотова армія», але з індивідуальними гіперреалістичними параметрами кожної фігури.

Дану гіперреалістичну стилістику художниця використовує і у виготовленні прикрас – її бренд «Weird Sculpture» характеризується парадоксальним поєднанням смішного та еротичного. Основна тема – це надреалістично виконані фрагменти тіла, в яких ефект несподіваного смішного досягається невідповідністю між філігранно точно виконаними окремими частинами (а це стопи, губи, пальці тощо) та їх функцією «прикраси» (іл. 3.3.12).

Даний принцип гротескно-смішного П. Вербицька апробує, наслідуючи творчий метод австралійського скульптора Рона Мьюєка (Ron Mueck, н. 1958). Р. Мьюек збільшує тіло до гігантських розмірів, але підкреслює абсурдні, клоунські аспекти, тому смішне стає гротескно-еротичним. Величне смішне тіло гротескно дисонує із класичною ідеалізованою версією людини, скажімо, у монументальній скульптурі. Інтимні емоції та переживання збільшуються, перетворюються на гіперреалістичні. Цей

художній прийом Р. Мьюєка змушує людей реагувати емоційно: дані емоції будуються на вдячності не за майстерність, а за можливість зануритись у гіперреалістичний простір, який перевищує звичайне життя.

Вербицька приймає пропозицію Р. Мьюєка і концентрується далі на подробицях, повторюючи ті, які їй здаються цікавими, адже «шляхом копіювання засвоюються прості стереотипи тілесної ідеографії, що вдосконалюються при подальшій роботі» [21, с. 203].

П. Вербицька залучає живописне використання Ф. Беконом і Л. Фрейдом світлої шкіри та поєднує цей метод із концепцією Мьюєка про сучасну людину як про «іншу» людину, людину на межі між людським та нелюдським тілом. У своїх скульптурах П. Вербицька сприймає порожнечу та відособленість світу як належне – це зображення сучасного світу – і відкидає їх, щоб зосередитись на реакції людини. Недаремно один із улюблених методів художниці – розміщувати артоб'єкти в скляних вазах, колбах, контейнерах (іл. 3.3.13). Як і Р. Мьюєк, П. Вербицька демонструє травму, яка перейшла від фізичної шкоди до самотності, незахищеності, розпорошеності, всього того психологічного досвіду, який зазнає сучасна людина у всьому світі. Саме тому українські художники використовують еротизм у його емотивній формі: відчуття еротично-близького компенсують потребу почуватися в безпеці та бажати щастя.

Відтак тіло в скульптурі крім традиційної виражальності стає відповіддю на нівелювання праці в постіндустріальному суспільстві, «оскільки виникає занепокоєння щодо непотрібності людського тіла» [10, с. 74].

Протилежним у стилістиці виконання, але надлишковим у програмі конструювання «українського тіла» можна відзначити метод скульптора *Василя Корчового* (н. 1962). Залишаючись найбільш консервативним видом мистецтв, скульптура протягом усіх трьох десятиліть розвитку сучасного українського мистецтва зберігає практичну впевненість у створенні фігур, що демонструють сучасне розуміння людського життя. Створюючи

гіпертрофовані версії класичних богинь, В. Корчовий потурає спільному розумінню кліше, які вже не відкидаються, а сприймаються як неоригінальні, які також модифікуються та перебільшуються, щоб забезпечити більш широкий спектр форм тіла. Жіночі тіла водночас можуть сприйматись і потворними, далекими від класичного ідеалу, і надзвичайно красивими. В тому і полягає основна програма В. Корчового. Скульптор у виставці «Інша краса» (2019) демонструє серію оголених давніх богинь, використовуючи прийом гіперболізації жіночих грудей, живота та стегон. Він поєднує класичну взірцевість скульптурного тіла античного канону та примітивну палеолітичну скульптуру, яка «перенасичена» образністю родючості та жіночності. Як відомо, в античності повнота – це завжди відхилення від ідеалу й героїки. Натомість і в античних богинь родючості неканонічні «тілеса» «свідчили про відмову від чесноти через надмірність» [12, с. 8].

Досліджуючи класичний акт ліплення фігур міфологічних богинь, В. Корчовий застосовує постмодерністське переосмислення цих взірців як канону, видаляючи їх із звичного контексту і навмисно наділяючи сексуальністю та експресією нової чуттєвості (іл. 3.3.14). Еротична відвертість досягається стилізованими та навіть хореографічними постановками, які можуть бути іронічними, але можуть передавати насолоду і щастя завдяки своїм академічним пропорціям і чіткій скульптурній пластиці. В еротичних жанрах мистецтва еротика дозволяє зосередити увагу на людському тілі як на первинному матеріалі, який досліджується не лише за допомогою зору та дотику, а й за допомогою такої діяльності, як спів, танці, розмова, розповідь історій та взаємодія. В центрі такої міжвидової комунікації опиняється і художник. Еротичне мистецтво презентує тіло на межі природного (тваринного) та культурного, еротика – це складний паритет між інстинктами та альтруїзмом, турботою. В. Корчовий досліджує процес лібертінажу античної тілесної пластики в природну чуттєвість, що вкорінена у народній традиції. Причому у розкутих тілах богинь «проступає»

українська образність жіночого ідеалу та природний гумор у артикуляції теми «про це».

Постмодерністське відтворення В. Корчовим класики у сучасній скульптурі із елементами модифікації стилів минулого створює взірцевий художній еротизм. Ознакою взірцевості, на наш погляд, є поєднання еротики із пародією та гумором, із народною сміховою традицією, яка притаманна українському національному характеру. Принаймні, для підтвердження даної тези можна пригадати програмний твір Дмитра Чижевського «До характерології слов'ян: Українці» [179], в якому він дає наступний опис українського характеру: «Виявом емоційності є і своєрідний український гумор, що досить глибоко заторкує “вісь художності” української душі» [179, с. 39–40]. Такого типу глибинний, навіть сакральний еротизм (який в свій час досліджували релігійні філософи) дозволяє відновити та налагодити зв'язок між сферами сакрального та профанного. Сучасна еротика напрочуд серйозна; так само як і кітч, який, власне, серйозністю «перетворює» все, чого він торкається, на порнографію, замінює «прекрасне тіло» на фетиш, кітчасту іграшку, а красу на симулякр: «Фетишизація жінок дегуманізує їх, щоб еротично стимулювати чоловіків, і навпаки» [93, с. 70]. Відтак В. Корчовий формально перетворює гіперболізовані жіночі принади на фетиш, але в той самий час «приєднує» їх до тіла класичних богинь. Така гібридність і створює еротичний образ, впізнаваний та новий водночас.

Отже, український скульптор, повертаючись до архаїчних мотивів, включає класичні тілесні образи минулого в простір сучасного актуального мистецтва і в такий спосіб «реабілітує» те, що не увійшло у класичну академічну традицію репрезентації оголеного тіла, жіночого оголеного тіла. В. Корчовий адаптує дану класичну традицію методом залучення народної образності в зображенні тілесної жіночої краси. Тобто маркування даних зразків фігур мають відповідати бажанню аудиторії та максимально суголосні сучасним тілесним практикам під загальною назвою «боді-позитив». Це не ідеальні класичні тіла, що є недосяжними для наслідування

(іл. 3.3.15). А «класичність» еротики досягається самим жанром монументальної скульптури, яку він створює із технічною гладкістю соцреалізму та академізму. На відміну від робіт багатьох українських митців у жанрі ню із чітко артикульованим незручним політичним або соціальним контекстом, еротичні скульптури В. Корчового створюють «нову» академічну класичну українську скульптуру із унікальною образною мовою вираження тілесної краси, еротики. Також даний підхід майстра дозволяє залишити у полі національного мистецтва стандарт класичної скульптури.

Подібний діалог академічного та нового тіла представлено у цікавому проєкті «Подвійна оголена натура» (2012). Експеримент із академічним малюнком оголеного тіла реалізував художник *Олександр Бабак* (н. 1957).

Він здійснив, на наш погляд, трансгресію «назад» – до класичного малюнка класичного тіла, але виконуючи власне концептуальне завдання: презентувати спадкоємність поглядів на класичне тіло крізь сучасні реалії (звідси й ідея «подвійності»). Автор в академічній манері виконав малюнки, основною темою яких стало оголене чоловіче та жіноче тіло. На виставці в Київському національному музеї російського мистецтва (нині Національний музей «Київська картинна галерея») також було експоновано малюнки студентів НАОМА, аби поставити в один ряд із ними власні роботи і в такий спосіб створити отой ключовий для задуму художника «подвійний» погляд на оголеність: від сьогодення до класичного канону.

Чому цей погляд митця ми називаємо трансгресією у зворотний бік? – через те що О. Бабак подивився на учбовий малюнок не як на початковий етап набуття професійної майстерності, а як на результат переходу, перетину межі майстерності в бік постійного, перманентного учнівства, розвитку, потенційності. Тобто трансгресія замикає на собі альфу й омегу професійності, предметом якої є малювання оголеного тіла, що може реалізуватись у будь-який твір – від академічного малюнка натури через соцреалістичну ідеологічно коректну оголеність до необмежених варіантів



візуального лібертінажу в образотворчому мистецтві, скульптурі, перформансі.

Чіткий український контекст можна віднайти у живописних роботах *Ярослава Деркача* (н. 1977), репрезентованих у циклі «Країна У» (2011). На відміну від скульптурної пластики та фігуративності, митець концептуалізує тіло, досліджує перетворення його на знак у ряду інших знаків, створених культурою. Художник зображує тіло, що символізує Україну (Україна – жіночого роду), у майже нефігуративній манері, схематично. На думку самого художника, зображення тіл-схем, тіл-знаків є викликом мейнстриму, ідеологічною програмою, аби сконструювати «нове» тіло нової країни «У» (України) [137]. Мінімалізм у зображальних засобах (проста та скудна палітра кольорів, графічна точність та лаконічність ліній) створює ефект «нульового» тіла, тіла без якостей, тіла-концепції (іл. 3.3.16). Оголене тіло художник розміщує на одній площині із літерами: даний прийом автор використовує як програму конструювання тіла-концепту. Плакатна естетика перетворює зображення на повідомлення, що має бути оприлюднене – це свідомий акт звернення художника до публіки із анонсом події (іл. 3.3.17). Недаремно через плакат завжди проголошувалась якась однозначна й ясна громадянська або естетична позиція. Позиція автора – це створення концепції нової країни, країни молоді, енергійної, красивої, оптимістичної, що підкреслено виконаними в такому ж настрої жіночими тілами. Сентенцію очікування щастя та радості автор прописує у слоганах, які виконані авторськими літерами. Шрифт – це стилізація літер авангардистської естетики (іл. 3.3.18, 3.3.19), що в свою чергу підсилює реплікацію революційних перетворень у житті засобами мистецтва (слова та зображення).

Даний цикл Я. Деркача є вельми показовим у розумінні основних тенденцій, що вплинули на формування зображальних прийомів тілесності. Такого типу концептуальні програми слугували створенню нового

«українського тіла», пропонуючи новий режим його відліку в історії українського мистецтва часів Незалежності.

Такого типу «нульові» тіла-без-якостей є поштовхом для створення нових ідей. Будь-які фігуративні зображення тіла можуть бути незадовільними, невиправданими. Ідеальна конструкція фігури, чоловічої та жіночої, також може бути українською. Травмовані тіла В. Ралко, О. Ройтбурда або Л. Подерв'янського – лише частина такого досвіду. Якраз молоді художники і здійснили те зрушення, що дозволило їм нарешті відокремитись від образу «благородного дикуна» постколоніалізму.

Отже, вщент заповнене «кладовище» травмованих тіл минулого нарешті (на межі 2020-х) закривається, а мистецькі спогади про них перетворюються на коментарі-в-артефактах про минуле.

Несподівано проблема тілесного лібертінажу як конструювання тіла актуалізується у зв'язку із початком воєнних дій на сході України (з 2014-го): тема травми, не метафоричної, не метафізичної, набуває нового осмислення. Прецедентів для цього – маса. Актуальне мистецтво, куратори швидко відреагували у представленні тілесної проблеми в такому досить трагічному та «неестетичному» контексті. Також військова тематика в душі 2010-х отримує і ревізію з боку концепції квіру.

Отже, розширення уявлень щодо зображення тілесності стає необхідною складовою сьогодення. Неабиякий розголос мала виставка Антона Шебетка «Ми були тут» (2018) в «Ізоляції». Фотороботи художника – це зображення солдатів, приналежних до ЛГБТ-спільноти (іл. 3.3.20). Провокація полягала у тому, що традиційна тема мужності на війні із зображенням солдат-воїнів деконструюється наявністю на війні представників «іншої» ідентичності, яка традиційно жодним чином не корелює із воєнною героїкою. А. Шебетко візуалізує інше лице та тіло війни (іл. 3.3.21). І головний дисонанс має виникнути не від того, що ми бачимо на фото, а від розуміння, наскільки складно бути мужнім у мирному житті, аби

виставити своє зображення та публічно заявити про свою сексуальну приналежність.

Не менш новаторським стає представлення тіла, травмованого війною, на виставці фоторобіт Тараса Полатайка «Війна. 11 портретів» (іл. 3.3.22). Цей проєкт в аспекті постановки проблеми та її вирішення є суголосним проєкту американського фотохудожника А. Серрано «Частини тіла» (2012) (іл. 3.3.23), в якому ставиться проблема протезів та нової механіки людського тіла. Необхідно підкреслити, що репортажний стиль у репрезентації тіла в даний період знову актуалізується: політичні події в Україні підштовхують художників до «швидких реагувань», ставлячи в ситуацію, коли «неможливо» або «нема часу» писати та творити, настільки швидко змінюються обставини та оцінки.

І якщо, як ми зазначали у п. 3.1, фото та медіамистецтво у 1990-х виконувало функцію здебільшого експериментально-провокативну або було інструментом фіксації акціонізму, то звернення до «технічних» видів у 2010-ті – це репортажність. Цікавий приклад осмислення репортажної стилістики відмічається у проєкті А. Савадова «Голоси любові» (2018), долучаючи до проблеми війни на сході еротичну тему (війна та еротика, танатос та ерос).

Основою для його проєкту став історичний візит Мерілін Монро, світового секс-символу, у військову частину військ Сполучених Штатів із місією підтримати бойовий дух бійців. А. Савадов реконструював дану подію вже в реаліях сучасних подій на сході України. Образ М. Монро «примірила» на себе російська оперна вокалістка Марія Максакова (іл. 3.3.24): презентувала чистий, перевірений роками візуальний взірць еротичної, красивої, бажаної всіма чоловіками жінки, актуалізуючи його серед реальних військових (і чоловіків, і жінок) в реальних сучасних польових умовах бойової дислокації частин.

А. Савадов застосовує давній апробований метод (як, наприклад, в шахтарях з «Донбас-Шоколад»), коли художність досягається поєднанням реальних буттєвих обставин (тлом для перформансу виступає не вигадана

художником сцена, не костюмований театр, а реальний полігон та реальна лінія роз'єднання) із маскультовим ерзацем «чистої еротики» М. Монро. Фіксація даного дійства відбувається в онлайн-режимі (без дублів, без постановок). Ідея – продемонструвати затребуваність і необхідність еротики, яка завжди поруч із війною, та визначити соціальні маркери еротичного (лібертінаж – це також і «визволення» тіла політичного).

Що цікаво, десятиліття 2010-х можна репрезентувати і як час відродження цензури щодо еротичного мистецтва та мистецької репрезентації тіла, оголеного тіла. Якщо в попередні періоди ми констатували народження феномену самоцензури (така необхідність стала реакцією на пострадянський лібертінаж 1990-х – початку 2000-х), то наступний період рясніє прикладами моралізації щодо художніх провокацій митців в еротичному жанрі.

Також симптоматичною щодо проблеми цензурування творчості художника стала ще одна експозиція 2018 року «Свіжи На» *Владислава Шерешевського* (н. 1964). Приводом для скандалу став плакат-афіша виставки на фасаді будівлі. «Обурена» спільнота (куди входили і художники) написала лист в офіційні інстанції (зокрема, у Спілку художників України) із метою надати розголос «неправильній» поведінці художника та організаторів. Звинувачення були спрямовані на сексизм у зображенні жінки на фоні назви-сентенції експозиції «Свіжи На» (іл. 3.3.25, 3.3.26); іншими словами, така «об'єктивація» жіночої сексуальності розлютила групу. Ситуація виглядає парадоксальною, але й симптоматичною водночас. З одного боку, пострадянський лібертінаж та позиціонування західних цінностей щодо мистецтва розпочали формувати моделі плюралістичності думок, з іншого – недостатність традицій та некоріненість даних цінностей і породжує подібні «рухи». І як завжди, ніщо так не дратує та не викликає більшої уваги, ніж тіло, оголене тіло. Його зображення – це міра свободи та права художника на творчий акт. І це право потрібно не тільки виборювати, а і підтримувати, інституціонально стверджувати тощо. І те, що на початку

1990-х виглядало як досягнення свободи (фото шахтарів у балетних пачках, голих безхатченків Б. Михайлова), наразі запорошено шаром «патини» із статусом недоторканності як «класики жанру». А всі наступні сучасні мистецькі еротичні наративи не застраховані від цензури та «морального» погляду експертів та громадськості. І «нова серйозність» тут ні до чого.

Показовою і навіть символічною ми вважаємо заборону виставки із красномовною назвою «Українське тіло» (2012) в Центрі візуальної культури Києво-Могилянської академії. Цензурування творчості молодих художників відбулося з боку президента НаУКМА С. Квіта, який визнав окремі роботи авторів «порнографічними», а порнографії, як відомо, не місце в стінах поважного навчального закладу «з традиціями». Якщо б не реальність звинувачень із подальшим закриттям виставки, то можна було б вважати дану заяву адміністрації в особі президента академії продовженням заданої організаторами «провокації» з включенням в публічне поле обговорень та суперечок глядачів різних груп. Але, на жаль, таке міркування – плід нашої фантазії та розмисли в дусі моделювання сценаріїв класичних акціоністських провокацій, спрямованих на втягнення публіки в інтерактивну взаємодію із артоб'єктами, за допомогою якої відбувається неформальна «зустріч» із художніми сенсами.

Що так обурило керівництво і чому Центр візуальної культури НаУКМА, який позиціонувався як прогресивна, відкрита до дискусій культурно-мистецька локація, не зміг «встояти» перед аргументами обурених моралістів? Основні дискусії точилися в регістрах смак / несмак, еротика / порнографія, тобто включали досить тривіальні для даної теми (провокація навколо проблеми тілесності) сюжети. Незрозуміло, в який би спосіб керівництво академії реагувало, наприклад, на експозицію «принців» І. Чичкана?

Для нашого дослідження є надважливим той факт, що експозиція «Українське тіло» зібрала роботи близько двох десятків насправді молодих художників, які про «вольницю» 1990-х хіба що знали із розповідей старших

колег. Молоді художники не обтяжені пострадянським ресентиментом, на уламках якого і народжувались насправді естетичні висловлювання щодо еротики та зображення відвертої провокативної (на межі) тілесності. Тобто С. Квіта «влаштувало» б все те саме, але із контекстно-історичною передумовою – традицією. Втім, як нам видається, якраз даний розрив і прагнення віднайти, сконструювати, зібрати нову традицію зображення та вираження української тілесності і є тим суттєвим, чим відмічена експозиція «Українське тіло».

Проблему зображення ню поколінням молодих можна проілюструвати назвою роботи, що була представлена в НаУКМА: «Моє порно – моє право!» Анатолія Белова (іл. 3.3.27). І якщо врахувати, що у представлених роботах «оголеність» не була тотальною, а «українське тіло» зусиллями молодих було вбудоване в низку гострих соціальних, політичних, маркетингових, гендерних, вікових, естетичних, художніх контекстів, то можна констатувати, що 2010-ті розпочали відлік можливості визначення цивілізаційної сутності «українського тіла».

У даній тенденції нас цікавить аспект її візуалізації й естетизації. Українські художники відкидали обіцянки Заходу, але натомість прагнули побудувати власні невеликі сфери впливу. Українські художники ставали більш критичними до глобальної культури, працюючи із сучасними смаками. Нове покоління художників схиляється до більш м'якого еротизму, де почуття та близькість настільки ж важливі, як фізичні бажання або успіх.

Позитивним результатом заборони виставки «Українське тіло» стало розширення кола залучених у дискусію щодо українського тіла та можливість вже не на артмайданчику, а в реальному соціумі поставити питання: так що наразі відбувається із нашими тілами, що це – «українське тіло», якими дискурсивними моделями ми можемо / не можемо його репрезентувати?

В останнє десятиліття, коли українські художники будують свою власну культуру як частину багатьох можливих альтернатив у XXI столітті,

вони вибирають еротику, що є унікальною «українською мовою», зосереджуючись на почуттях, а не на зовнішньому вигляді, але водночас ця мова схожа і на інші країни з колоніальним минулим.

Секс і нагота вже не шокують, не є свідченням свободи слова, але є частиною рівних прав людей. Жорстка цензура минулого пом'якшилась щодо багатьох альтернативних способів життя, особливо з більшим прийняттям гомосексуальних стосунків по всьому світу, включаючи їхні версії еротичного, але її все ще суворо дотримуються, коли йдеться про дітей чи сексуальні домагання. Світ змінюється, й українські художники пристосовуються до змін, але також починають знаходити власну мову, вільну від примусу західних культурних установ чи настанов постколоніалізму.

У 2010-х в середовищі українських художників і кураторів остаточно оформлюється феміністичний рух. Можна погодитись із думкою української дослідниці Тамари Злобіної, що свідомий фемінізм в колі українських художниць з'являється у 2000-ні, зокрема в творчості А. Кахідзе та М. Шубіної. Наведемо цитату-аргумент теоретика: «Виставки “Ніжність” (куратор Олеся Островська, Центр сучасного мистецтва, 2003), “Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ: право на самоконструювання в умовах патріархату” (куратор Олена Олександра Червоник, Фонд ІЗОЛЯЦІЯ, 2012), “Що в мене є від жінки?” (куратор Оксана Брюховецька, 2015), “Материнство” (куратор Оксана Брюховецька, 2015), “TEXTUS. вишивка, текстиль, фемінізм” (куратор Оксана Брюховецька, 2017), “Свій простір” (куратори Тетяна Кочубінська та Тетяна Жмурко, PinchukArtCentre, 2018) та ін. творять нову дискусію навколо нової історії феміністичного мистецтва в Україні» [181, с. 37]. Але як рух з усіма характеристиками самоідентифікації й саморепрезентації (маніфести, постійні проектні програми, теоретичні дослідження, артоб'єднання) фемінізм оформився саме наприкінці 2000-х – на початку 2010-х.

Продукування «жіночого» висловлювання в сучасному українському мистецтві – це перманентний процес, який досить умовно можна розподілити по роках-десятиріччях. Але ми прагнемо здійснити певні узагальнення та максимально укрупнити дослідницьку оптику, аби створити належну для дослідження доказову базу.

Тому є доречним продемонструвати, в який спосіб відбувалась зміна пріоритетів у феміністично орієнтованому мистецтві, як разом із культурними контекстами змінювались пріоритети та уподобання жінок-митців у справі створення «українського тіла», зберігаючи лінію наступності.

У 2010-х художниця Т. Гершуні від медіамистецтва (як і багато художників із 1990-х) повертається до живопису, але зберігаючи тему подвійного сприйняття жінки. Для реалізації даної ідеї художниця обирає принцип візуальних ілюзій, які впливають на сприйняття об'єкта. 3D-ефект працює у зворотному режимі – художниці важливо артикулювати саму подвійність, накладення, коли на одній площині, в одному тілі дисонують два образи (іл. 3.3.28). Гру Т. Гершуні із тривимірними ілюзіями можна інтерпретувати і як демонстрацію презирства та розчарування своїми ранніми автоеротичними роботами. В даному циклі живописних робіт еротика (на відміну від творів 1990-х) відкидається. Але натомість художниця пропонує глядачеві співпереживання та розуміння, які підходять до живопису, а не до фотореалізму, відео чи інсталяції. Не відкидаючи гендерні проблеми, які завжди були в центрі уваги творів Т. Гершуні, художниця зосереджується не на тілі, а на обличчі, що має презентувати сутності. Відповідно, на зміну провокації як творчому методу ранніх робіт художниці приходить моралізм та, більше, ескапізм. І це симптоматична лінія генези художників, які від епатажу 1990-х звертаються до філософського самозаглиблення. Тіло в даній динаміці трансформується: еротичне висловлювання опосередковується філософськими сенсами, провокація відвертих прямих зображень ню вуалюється, або художники просто відмовляються від еротичного жанру як такого.



Поки Т. Гершуні стикається зі змінами в ідентичності через вік, творчий метод *Марії Куліковської* (н. 1988) полягає в тиражуванні власного тіла (кожного року художниця робить по одному його зліпку, часто використовуючи гіпсову або силіконову форми). Для художниці це спосіб дослідження змін, що відбуваються з її тілом (іл. 3.3.29). Але в даному процесі найважливішою є експозиція тіла – М. Куліковська розміщує власні сконструйовані тіла в різних умовах, залежно від концепції та задуму. Можна назвати такий підхід опосередкованим акціонізмом. Недаремно для М. Куліковської зразком для наслідування в сучасному мистецтві є творчість М. Абрамович, але на відміну від неї українська художниця працює із опосередкованим тілом – її присутність підкреслюється в міру зменшення її індивідуальності. Власне тіло-зліпок і створює необхідні умови для абсолютного володіння матеріалом, створення його, контролю над ним. У такий спосіб автор досліджує паритет між тілом-суб'єктом та тілом-об'єктом. Об'єктність досягається серійністю фігур – автор часто в експозиціях виставляє скульптурну групу з однакових тіл. Суб'єктність детермінується особистим поглядом самої художниці на теми (політичні, екзистенційні), у яких чітко проглядає зв'язок із власним життям, особистими історіями, але із узагальненнями. Також суб'єктність артикулюється і способом виготовлення та представлення тіл. Авторка використовує різні матеріали – від гіпсу до воску, розміщує тіла в різних просторах – музейних, виставкових, просто неба. Також М. Куліковська активно залучає мультимедіа: підсвічування, відеопроєкції.

Поеднуючи власну саморепрезентацію (красиве тіло) з напівпрозорими матеріалами (іл. 3.3.30), включаючи квіти або ланцюжки, М. Куліковська створює колаж жінки, яка є ідеалізована зовні (за стилістикою фігура-зліпок нагадує уламок античної скульптури, а метод точного виливання форми можна інтерпретувати як фотографічний тип зображення), але насправді такою статурністю та серійністю тіло має «кричати» про всю палітру

відчуттів – відчуття щастя та болю. Простота та навіть банальність, знову ж таки, нагадує мову реклами, якою сучасний художник має володіти.

Оголене тіло композиційно схоже на колаж, що прекрасно вбудовується в будь-яке феміністичне кліше: зліпок – це певна заготовка, конструкт для подальшого використання. Ці типи скульптур поєднують фізичний предмет мистецтва (фігура, тіло) та нематеріальне посилення на політику, яке, наприклад, художниця використала для артикуляції «кримського питання».

Можна зазначити, що фігури М. Куліковської є похідними від травматичних тіл 1990-х, повторюючи образи О. Ройтбурда, І. Подольчака, О. Чепелик. Але у своєму підході та акціонізмі художниця пропонує ідентифікувати себе через феміністичне мистецтво, для цільової аудиторії, яка сповідує фемінізм (доречно зазначити, що М. Куліковська є активним лектором, що прагне вербально донести власні світоглядні позиції). Відтак її ідейними натхненницями є західні феміністичні художниці (Х. Вілке, К. Шніман): вона представляє власне тіло як класичну скульптуру, але таку, що можна тиражувати, експонувати, її еротика не провокативна, що також свідчить про належність її робіт до 2010-х.

Використання активізму як особистої презентації власного тіла (іл. 3.3.31) створює комунікацію, в якій тіло (його зображення, зліпок, експозиція) перетворюється на маніфест ідей. Але М. Куліковська бере на себе роль цензора, вона немов «дезінфікує» свої скульптури, роблячи їх безпечними для дітей, більш комерційними, завдяки банальності та феміністичній презентації, проте художній еротизм повністю знімається і, отже, нівелюється. Це скасування еротики тіла на користь контролю у його презентації компенсується акціонізмом – друком футболок із зображенням вагін, розбиттям власних скульптур тощо, що дозволяє звернути увагу на дискусійні соціальні практики ставлення до тіла і через нього до людини (чоловіка, жінки, трансгендера).

Як зазначалось раніше, починаючи із 2000-х українські художники ведуть активну комунікацію із кураторами, які виступають посередниками між чистим актом творіння артоб'єктів та галереями, артринками, в яких мистецькі наративи авторів інституалізуються, маркуються, «загортаються» у сенси ринкової вартості. Кураторські програми починають існувати і як дослідницький ресурс, що узагальнює певні культурно-мистецькі тенденції, обирає та презентує актуальні теми, звертає увагу на те, на що потрібно звернути увагу громадськості, мистецькій спільноті тощо; створюючи проєкти, куратори «висувають перед собою чітку ідеологічну мету у виборі концептуального періоду і найбільш яскравих особистостей, що цей період репрезентують» [158, с. 161].

У даний період самі художники активно поєднують власну творчу мистецьку діяльність з кураторством, що також відкриває новий ресурс для розвитку як для них самих, так і для інших митців. Можна в даному контексті пригадати кураторську діяльність О. Ройтбурда, А. Кахідзе, М. Кадана.

Як зазначено вище, ракурс аналізу українського мистецтва відтинком у тридцять років – від перших років Незалежності і дотепер – це та дистанція, яка, з одного боку, не дозволяє ставити остаточні крапки (багато із митців, що розпочинали процеси формування еротичного жанру та створення сучасного «українського тіла», і наразі залишаються активними суб'єктами культуротворення); з іншого – процес теоретичного осягнення мистецьких феноменів передбачає дослідницьку дистанцію, але за відсутності такої узагальнення можна здійснювати, дивлячись не тільки на твори, а і на ідеї, які ці твори об'єднують або артикулюють.

Отже, у 2010-х намічається сталий інтерес до недавньої історії українського мистецтва, відтак кураторські програми зводять на одній виставковій площині художників різних поколінь (що також є одним із принципів нашого дослідження), але поєднаних проблемою «українського тіла».

Як приклад можна навести діяльність куратора, мистецтвознавця Т. Кочубінської, яка в PinchukArtCentre організувала декілька важливих проєктів. Також дана діяльність куратора суголосна дослідницькій програмі, яка 2016 року стала провідною у діяльності PinchukArtCentre – це архівація сучасного українського мистецтва. На офіційному сайті Центру йдеться про створення живого архіву «сучасного українського мистецтва від 1980-х років до наших днів» [128].

У контексті нашого дослідження показовими є проєкти Т. Кочубінської «На межі: Українське мистецтво 1985–2004» (2015), здійснений у співтворчості із Бйорном Гельдхофом, «Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище» (2016), «Провина» (2016), «Свій простір» (2018).

Дані проєкти надають глядачу строкатий та часто малодосліджений матеріал для розуміння історичної тяглості художнього процесу часів Незалежності (від радянських часів до сьогодення), перманентності оформлення вітчизняного культурно-мистецького простору через авторів (мистецькі об'єднання), тематику робіт (гендер, провина, історія тощо). Куратор вдало знаходить основні історичні віхи, які також багато в чому формулюють і принципи народження та конструювання «українського тіла»: 1) перехід від радянського до пострадянського буття (Перебудова та Незалежність), 2) пошук власної ідентичності при «втраті моральних орієнтирів». Саме ці межові зміни і трансформації є програмними у згаданих експозиціях. Для нашого дослідження даний приклад проєктної діяльності куратора в PinchukArtCentre є красномовним свідомством того, як у 2010-х (інституційно та за допомогою формування інтересу публіки) оформлюється сталий інтерес до недавньої минувшини українського мистецтва, формується його історія (тематика, методологія погляду та репрезентації).

У цей порубіжний період, завдячуючи дистанції погляду на недалеке минуле та вже в історичній проєкції дивлячись на твори живих класиків, можна осмислити феномен «українського тіла» як цілісність, що має спільні витоки, образні закономірності втілення, стрижневі теми та провідні жанри.

Емотивний чинник еротизму – це генеральний концепт нашого дослідження, а отже, репрезентація емотивності – це спосіб вираження емоцій в мистецтві; відповідно, емотивний чинник еротизму – це вираження емоцій, викликаних зображенням еротики, оголеного тіла, ню. Тобто це мистецтво вираження; вужче – це експресивні чинники зображення тіла в творах візуальних мистецтв (живопис і рисунок, скульптура, графіка, перформанс, відеоарт, фотографія тощо). Мистецька візуалізація тілесності, крім того що супроводжується вираженням певних емоцій, обов'язково реплікується культурними контекстами, відкриваючи або, навпаки, приховуючи їх від глядача.

### **Висновки до підрозділу 3.3.**

Досліджено наскрізні теми та образи, які репрезентують еротичний жанр у візуальному мистецтві 2010-х. Емотивність еротики у всі часи використовувалась митцями як засіб радикалізації та відвертості художнього висловлювання. В дане десятиріччя, на відміну від попередніх 1990-х та 2000-х, візуалізація еротики стає менш провокативною і більшою мірою через еротичку художники реалізують внутрішні переживання, метафорично оголюючи їх через оголені тіла. Дана тенденція закріплюється тим, що часто художник використовує для зображень власне тіло, або відтворюючи його у жанрі автопортрету, скульптурі, або тиражуючи його (Ройтбурд, Куліковська). Відтак можна констатувати запит на новий академізм в зображенні оголеного тіла, але пропущений через особистий образно-стильовий ресурс (Ралко, Сидоренко, Соломко) або впроваджений як чинник постмодерністського колажування відомих еротичних образів старих-нових класиків (Ройтбурд, Білоус, Корчовий, Волокітін, Гершуні).

У даний період в українському мистецтві остаточно оформлюється тема візуалізації «іншого» тіла, що розширює образний «словник» еротичного жанру: до «тіла-жертви», «карнавально-низового тіла», «тіла-бунту», «тіла-симулякру» додається «тіло-квір». Така тенденція була

розглянута як інструмент конструювання тіла. На відміну від західних концепцій квіру, які є ознакою приналежності митця до відповідного ком'юніті, тема «іншого» тіла стає трендом для різних програм «гри» із тілом, візуалізуючи «неправильні тіла» (Корчовой), «неслухняні тіла» (Кадан), «антитіла», «неантропоморфні тіла» (Цаголов).

Також в даний період продовжується політизація «українського тіла» («тіла України»), що, знов-таки, актуалізує тему еротичного висловлювання як свободи: еротика та ню як політична свобода підтверджує принципи візуального лібертінажу даного періоду (Савадов, Шебетко, Деркач, Соломко, Полатайко). Еротичне мистецтво в Україні неодмінно змінює не лише уявлення про мистецтво, а й уявлення про українців. Їхні власні тіла-конструкти стають видимими для всього «цивілізованого» світу.

### **Висновки до третього розділу.**

Використовуючи методологію постмодерністського візуального лібертінажу, у розділі третьому було досліджено принципи та теми еротичного жанру в українському мистецтві доби Незалежності.

Аби структурувати досліджуваний матеріал, нами було обґрунтовано та запропоновано авторську періодизацію розвитку еротичного жанру в контексті становлення незалежного українського мистецтва: перший період – це перше десятиріччя Незалежності (так звані 1990-ті), другий – 2000-ні роки та третій – 2010-ті роки. Причому дана періодизація становлення сучасного українського еротичного мистецтва обумовлена раніше накресленим методологічним принципом «вивільнення» (лібертінажу) як процесу ототожнення ідеї політичної незалежності та творчої свободи із естетикою вираження та візуалізації оголеної тілесності та еротики. Відповідно, три періоди розвитку еротичного жанру збігаються із трьома хвилями візуального/виражального лібертінажу, що вплинули й на формування жанрової специфіки еротичного мистецтва незалежної України. Вказуючи на

схематизм такої періодизації, було обґрунтовано причини: відсутність достатньої дослідницької дистанції, незавершеність самого процесу та нелінійність розвитку еротичного жанру. Концепція «фактора покоління» (Н. Булавіна), виконуючи функцію схематичного розподілу процесу на десятиріччя, дозволила узагальнити досвід формування еротичного жанру в українському сучасному мистецтві, виокремлюючи загальні тенденції, тематику, художні прийоми. Також у розділі третьому доводиться, що еротичний жанр у мистецтві періоду перших років Незалежності став виразником постколоніальної, пострадянської стратегії художнього процесу, що продукувалась українськими інтелектуалами, творчою елітою, художниками, культуртрегерами.

У першому підрозділі третього розділу доводиться, що у 1990-ті відбувається спрямування візуального лібертінажу у бік дослідження травми «радянськості», коли еротичний жанр формується антиномічно, представляючи тіло як антитіло, як «інше» тіло, «нерадянське» або понівечене тіло. Виробляється дискурс протиставлень та заперечень у візуалізації тіла. І у такій антиномічності еротизм свідомо нівелювався або переводився у режим «потворного», «відразливого». Така постколоніальна та пострадянська деконструкція «радянського тіла» першого періоду стала творчим методом, за допомогою якого українські художники намагались спрямувати творчість у загальносвітовий художній процес, позбавитись від ізоляційних нашарувань. В розділі досліджуються експерименти із «іншим тілом» та «тілом собаки» О. Кулика, «тілом-картою» Ю. Соломка, «тілом-міфом», «тілом-конструктом», «тілом-схемою» О. Ройтбурда. Представлено виражальні та візуальні параметри «нечуттєвих» та «мертвих» тіл А. Савадова та І. Чичкана. Доводиться, що однією із характерних особливостей зазначеного періоду є візуалізація «тіла-фантома», «тіла-руїни» Б. Михайлова та «тіла-меморіалу» І. Подольчака. Робиться узагальнення, що, відштовхуючись від «радянського тіла» та інтегруючись у світовий

мистецький процес, українські художники поступово відшукували власну тілесно-еротичну образність, зображальні прийоми та жанрову специфікацію.

Друга хвиля розвитку еротичного жанру як вираження візуального лібертінажу у 2000-х роках пов'язана із процесом інтеграції українського мистецтва у мистецький ринок Заходу. В еротичному жанрі відбувається «пом'якшення» надлишкового «негативного» еротизму попередньої хвилі. Також попередній потужний революційний досвід тілесної візуальної виражальності приводить до ствердження «українського тіла» із сталими авторськими моделями його зображення, із системою впізнаваних тем, образів, символів (наприклад, шахтарі у балетних пачках, жіноче тіло України тощо). На формування засад еротичного жанру впливають і соціокультурні чинники доби, а саме відбувається становлення системи українських сучасних «нових класиків», творчість яких комерціалізується в межах приватних галерей, виставковою активністю та кураторською підтримкою, політизується – через «політичне тіло» просувається ідея еротичного вивільнення, ліквідації табуєваних бар'єрів минулого, інтегруючи в даний процес й «жіноче тіло» (О. Чепелик). Також еротичний жанр стає предметом теоретизування художником-теоретиком та свідомим інструментом вираження нових непересічних ідей, тем та філософських позицій. Дані процеси приводять до того, що еротичний жанр із маргінально-епатажного сегмента некомерційного мистецтва переходить у мейнстрімне русло мистецтва офіційного.

Третя хвиля візуального лібертінажу у маркуванні еротичного жанру позначена новим трендом – еротика починає все активніше маркуватись як вираження ідентичності. Намічається сталий інтерес до недавньої історії українського мистецтва, відтак кураторські програми зводять на одній виставковій площині художників різних поколінь, поєднаних проблемою «українського тіла». Також відбуваються експерименти із пошуком ідентичності поза усталеними традиційними сексуальними ознаками чоловічого та жіночого, а у середовищі українських художників та кураторів



остаточно оформлюється феміністичний рух. В еротичному жанрі зазначеного періоду опрацьовуються художньо-естетичні програми «гри» із тілом ( «тіло-колаж» А. Волокітіна, «інші тіла» В. Цаголова, «тіло-симулякр» В. Сидоренка, «надтіло» П. Вербицької, «тіло-знак», «тіло-схема» Я. Деркача).

## ВИСНОВКИ

1. Аналіз історіографії проблеми довів, що тема еротики в мистецтві ще є недостатньо дослідженою, особливо якщо враховувати приклади еротичного жанру в актуальному мистецтві сьогодення, у синтетичних його видах. У ході реалізації першої, теоретичної, частини розвідки було констатовано, що в українському мистецтвознавстві спостерігається брак праць узагальнюючо-методологічного характеру: за окремими характеристиками творчості окремих митців в еротичному жанрі мають прослідковуватись системи, класифікації, моделі та типології, інтегровані в світовий теоретико-мистецтвознавчий простір. Тому перед нами постало завдання долучитись до теоретичного мистецтвознавства та, вивчаючи основний предмет дисертації – еротичний жанр у сучасному українському мистецтві, – запропонувати відповідний темі, але водночас універсальний підхід до аналізу еротики в мистецтві (в різних його видах).

2. Розуміючи складність поставленої задачі, ми взяли за основу полідисциплінарний підхід, комбінуючи методології та прийоми із різних сфер знання. Було зауважено, що на сучасному етапі тема еротики в мистецтві ховається за більш масштабними та системними дослідженнями в філософії, естетиці, культурології, психології, лінгвістиці, антропології, тому ми здійснили ревізію даних підходів із наступним чітко окресленим завданням – мистецтвознавчим аналізом еротичного жанру (що і було здійснено на прикладі творчості американських та українських художників).

3. Полідисциплінарна оптика дозволила вибудувати два основних методологічних ракурси:

– концепція виражальної емотивності мистецтва (Б. Кроче та Р. Дж. Коллінгвуда) проторувала шлях розуміння видової специфіки вираження еротичних емоцій (вираження емоцій за допомогою зображальності), аби підійти до проблеми зображення тіла, ню, еротики з позиції «що виражено?» (замість більш традиційного «що зображено?»). Така методологічна модель є

дієюю, скажімо, коли потрібно розрізнити еротику та порнографію, минаючи маркер «художнього», адже чи можна сьогодні так просто диференціювати такі фундаментальні сутності, як «мистецтво» та «немистецтво»? Ба більше, в сучасному мистецтві іноді складно визначити приналежність чогось до еротики: даний аспект є вельми дискусійним, отже, в дослідженні нами було здійснено узагальнення стосовно методів та принципів розрізнення еротики та порнографії, еротики та нееротики. Також, як нам видається, запропонована нами методологічна модель виражальної емотивності еротики може спрацювати і на прикладах нефігуративного зображення, коли і тіла немає, але є еротичний сенс (перспектива дослідження);

– концепція «візуального лібертінажу» як моделі некласичного зображення тіла, ню, еротики тощо. За основу була взята теорія «тіла лібертена» М. Енаффа. Дана модель дозволяє розмежувати класичний та модерністський принцип зображення тіла і також виявити універсальні моделі візуального лібертінажу, які створюють методологічне підґрунтя для аналізу сучасного мистецтва в жанрі еротики. Перелічимо дані універсальні моделі: відмова від «ліричного» «сентиментального» тіла; «тіло-машина», «механістичне тіло», що розкладається на частини, із яких можна сконструювати будь-яке інше тіло, змоделювати окремі частини тіла або зібрати цілу купу інших тіл («групове тіло», «інше тіло»); «тіло-розтин»; «тіло-площина», «безтілесне тіло», яке призводить до наготи, позбавленої еротики та сексуальності; відсутність структури та ієрархії зображення тіла.

Отже, еротичний жанр в контексті візуального лібертінажу перетворюється на руйнівника сталих художніх стереотипів та моралізаторських програм. Візуальний лібертінаж і є тією межею, за якою відбувається радикалізація представлення оголеної краси, тіла, наготи в модернізмі, постмодернізмі, в сучасних мистецьких практиках, презентуючи еротику, ню, сексуальність. Зазначається, що крім емотивної виражальності під впливом ідей лібертінажу еротика набуває сталих ознак концептуалізації сенсів – політичних, світоглядних, художньо-естетичних тощо.

4. Постмодерністське втілення лібертінажу в сучасному американському мистецтві характеризується оригінальністю та радикальністю. На прикладі постмодерністської візуальності еротичного жанру було досліджено основні художньо-естетичні вектори виражального тіла. Це дозволило зробити висновок, що постмодерністська реконструкція завершила програму лібертінажу щодо конструювання тіла: принцип «тіло-конструкт» дозволив розширити межі класичного еротичного жанру та застосувати його для актуальних наративів – свобода та пуританство, свобода та масова культура (Вессерман, Яскавейдж), гендерні стереотипи (Шніман, Чикаго, Вілке, Сепуя), тіло та релігія (Вайола, Серрано), чуттєве тіло (Керрін, Барні, Ніл), «інше тіло» (Меплторп, Серрано). Також на форми та зміст презентації оголеної тілесності вплинули нові технології (фотографія, кіно, медіа, Інтернет), що призвело до превалювання принципу вираження над принципом зображення.

5. Спираючись на творчий доробок українських художників чітко окресленого періоду (1990 – 2010-ті), було визначено риси, які специфікують твори в жанрі еротичного мистецтва по десятиліттях. Дані висновки ґрунтувались на періодизації трьох хвиль лібертінажу еротичного мистецтва незалежної України: 1) перше десятиріччя Незалежності (т. зв. 1990-ті), 2) 2000-ні та 3) 2010-ті. Вказуючи на схематизм такої періодизації, було обґрунтовано причини: відсутність достатньої дистанції, незавершеність самого процесу та нелінійність розвитку еротичного жанру. Спираючись на концепцію «фактора покоління» (Н. Булавіна), у дослідженні типологізація за десятиліттями виконала функцію схеми, що дозволила узагальнити досвід формування еротичного жанру в українському сучасному мистецтві, виокремлюючи загальні тенденції, тематику, художні прийоми.

Перше десятиріччя Незалежності (1990-ті) позначається спрямуванням візуального лібертінажу в бік дослідження травми «радянськості». Концептуально даний процес ми позначили поняттями «пострадянський лібертінаж» та «постколоніальний лібертінаж». Жанр еротичного мистецтва

формувався в антиномії антитіла, «іншого» тіла, «нерадянського» тіла, тобто в дискурсі протиставлень та заперечень. Саме тому еротизм як принцип свідомо втрачався (тіло його позбавлялось) навіть тоді, коли він був чітко зображеним в тілі-бажанні. Постколоніальна деконструкція «радянського тіла» у 1990-х стала творчим методом, за допомогою якого художники незалежної України намагались спрямувати творчість у загальносвітовий художній процес, позбавитись від ізоляційних нашарувань. Дана діяльність створювала своєрідний світоглядний та естетичний гібрид із «старого» та «нового», радянського та сучасного світового глобального. В такому розломі формувались нові тіла, які конструювали митці: «інше тіло» як «тіло-собака» (О. Кулик), площинне «тіло-карта» Ю. Соломка, концептуальне тіло-міф та «тіло-конструкт», «тіло-схема» (О. Ройтбурд), «нечуттєве тіло» (А. Савадов, І. Чичкан), тіло-гібрид (Т. Гершуні). Важливою моделлю пострадянського лібертінажу стало «тіло-фантом», «тіло-руїна» Б. Михайлова або таке ж саме «тіло-руїна», але в стилі бароко («тілесні меморіали» І. Подольчака). Зазначається, що театральність та пишність барокових конструкцій тіла є характерною рисою «українського тіла». Робиться висновок, що 1990-ті стали необхідною ланкою «дорослішання» та «визрівання» еротичного жанру. Відштовхуючись від радянського тіла та інтегруючись у світових мистецьких процесах, художники поступово відшукували власну тілесно-erotичну образність, зображальні прийоми та жанрову специфікацію.

Друга хвиля візуального лібертінажу (2000-ні) визначається тим, що українські художники прийняли постколоніальне становище України, але прагнули знайти власну позицію на Заході. Це призвело до «пом'якшення» надлишкового еротизму 1990-х («еротика заради еротики»). Також це період концептуалізації «українського тіла», відірваного від минулого, але так само постколоніально зарядженого. Нове «шокуєче тіло» (О. Петрова) почало формуватись на наробках минулого десятиліття, з'являються сталі авторські моделі із системою постійних тем, образів, символів: шахтарі у балетних пачках, тіла-руїни, тіло України тощо. Також у 2000-ні з'являється своя

система класиків, мистецьких «кланів» із інструментом, який їх інституціоналізує, – численними приватними галереями, виставками та кураторською підтримкою. Художник-артист 1990-х поступається художнику-теоретику. Це переводить еротичний жанр із маргіально-епатажного сегмента у цілком мейнстримне русло офіційного мистецтва. Також візуальний лібертінаж створює «політичне тіло» – українське мистецтво в цей період активно політизується, «політична позиція» просуває ідею вивільнення, ліквідації бар'єрів минулого. Політизується «жіноче тіло» (О. Чепелик), жінки-митці активно продукують ідеї візуального лібертінажу («тіло-розтин», «тіло-травма» В. Ралко). Лібертінаж будується на постмодерністському конструюванні тіла із цитат митців інших епох (О. Ройтбурд).

Третя хвиля візуального лібертінажу створює новий тренд – еротика починає все активніше маркуватись як вираження ідентичності: намічається сталий інтерес до недавньої історії українського мистецтва, відтак кураторські програми зводять на одній виставковій площині художників різних поколінь, поєднаних проблемою «українського тіла».

Починаються експерименти із ідентичністю поза усталеними сексуальними ознаками чоловічого та жіночого, у середовищі українських художників та кураторів остаточно оформлюється феміністичний рух. Дані зміни визначають і різні програми «гри» з тілом, візуалізацію «іншого» тіла, «неправильного» тіла, «неслухняного» тіла, збирання тіла на межі антропного: «тіло-колаж» А. Волокітіна, «інші тіла» В. Цаголова, «тіло-симулякр» В. Сидоренка, «над-тіло» П. Вербицької, «тіло-знак», «тіло-схема» Я. Деркача. Цей період активізує діалог академічного та лібертінажного тіла (В. Корчовий, О. Бабак). На основі зробленого аналізу можна констатувати, що на дане десятиліття припадає час відродження цензури.

В фіналі слід зауважити, що даним дослідженням проблема лише поставлена, а шляхи її подальшої розробки можуть бути реалізовані,

наприклад, у поглибленому вивченні видової специфіки еротичного жанру, в дослідженнях синтетичних видів мистецтв; у вивченні характеристик індивідуального стилю художників, що працюють у даному жанрі, або у зіставленні моделей національних та полікультурних особливостей.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Adler, A. (1996). What's Left?: Hate Speech, Pornography, and the Problem for Artistic Expression. *California Law Review*, 1996. № 84(6). P. 1499-1572.
2. Alexandrova, A. (2017). Images between Religion and Art. In *Breaking Resemblance: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art*. New York: Fordham University Press. doi:10.2307/j.ctt1p0vjsp.9. P. 98-126.
3. Allara, Pamela. «"Mater" of Fact: Alice Neel's Pregnant Nudes» // *American Art* 8, no. 2, Spring 1994. P6-31.
4. Bala, M. (2010). The Clown: An Archetypal Self-Journey. *Jung Journal: Culture & Psyche*, 4(1), 50-71. doi:10.1525/jung.2010.4.1.50
5. Banner, S. (2011). The End of Property? In *American Property* (pp. 276-292). Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.
6. Baron, A. (2006). Masculinity, the Embodied Male Worker, and the Historian's Gaze. *International Labor and Working-Class History*, (69), 143-160.
7. Bayles, M. (2001). The Perverse in the Popular. *The Wilson Quarterly* (1976-). № 25(3), P. 40-47.
8. Beckenstein, J. (2015). Joan Semmel: Naked Came The Nude. *Woman's Art Journal*, 36(2), 3-11.
9. Bell, J. (1997). Puppets and Performing Objects in the Twentieth Century. *Performing Arts Journal*, 19(2), 29-46. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3245861>
10. Bernes, J. (2017). Epilogue: Overflow. In *The Work of Art in the Age of Deindustrialization* (pp. 174-196). Stanford, California: Stanford University Press. doi:10.2307/j.ctvqr1dbf.10.
11. Birringer Johannes (2003). A New Europe. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 25(3), 26-41.



12. Bradley, M. (2011). Obesity, corpulence and emaciation in roman art. *Papers of the British School at Rome*, 79, 1-41.
13. Bradley, W. (2008). Former Reflections Enduring Doubt. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, (19), 72-79. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20711715>
14. Brand, P. (1999). Beauty Matters. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(1), 1-10.
15. Broad, K. (2009). Race, Reproduction, and the Failures of Feminism in Mary Bradley Lane's *Mizora*. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2009. № 28(2). P. 247-266.
16. Burney, S. (2012). CHAPTER ONE: Orientalism: The Making of the Other. *Counterpoints*, 417, 23-39.
17. Capps, D. (2008). Erik H. Erikson, Norman Rockwell, and the Therapeutic Functions of a Questionable Painting. *American Imago*, 65(2), 191-228. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/26305280>
18. Carson, F. (2000). Sculpture and installation. In Carson F. & Pajaczkowska C. (Eds.), *Feminist Visual Culture* (P. 55-74). Edinburgh: Edinburgh University Press.
19. Cokal, S. (2000). Wounds, Ruptures, and Sudden Space in the Fiction of Georges Bataille. *French Forum*, 25(1), 75-96. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40552070>
20. Doniger, W. (2007). Reading the "Kamasutra": The Strange & the Familiar. *Daedalus*, 136(2), 66-78. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20028111>.
21. Duncum, P. (1988). To Copy or Not to Copy: A Review. *Studies in Art Education*, 29(4), 203-210. doi:10.2307/1320922.
22. Elwes, C. (2015). *Installation and the Moving Image*. New York; London: Columbia University Press, 2015. 216 p.

23. Espinal, R., & Zhao, S. (2015). Gender Gaps in Civic and Political Participation in Latin America. *Latin American Politics and Society*, 57(1), 123-138.
24. Foster, H. (1996). Death in America. *October*, 75, P. 37-59.
25. Frantzen, A. (1993). When Women Aren't Enough. *Speculum*, 68(2), 445-471. doi:10.2307/2864560.
26. Garber, E. (2004). Social Justice and Art Education. *Visual Arts Research*, 30(2), 4-22.
27. Gessert, G. (1997). Kitsch Ornamental Plants. *Design Issues*, 13(3), P. 45-51. doi:10.2307/1511940.
28. Geyrhalter, T. (1996). Effeminacy, Camp and Sexual Subversion in Rock: The Cure and Suede. *Popular Music*, 15(2), 217-224. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/931219>
29. Gilman, S. L. *Sexuality: An Illustrated History*. Echo Point Books&Medi, 2014. 386 p.
30. Goldman, A. (2013). The Broad View of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(4), 323-333. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/42635869>
31. Goode, W. (1959). The Theoretical Importance of Love. *American Sociological Review*, 24(1), 38-47. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2089581>
32. Goodeve, T. (2015). «The Cat Is My Medium»: Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann. *Art Journal*, 2015. № 74(1). P. 5-22.
33. Gosetti-Ferencei, J. (2018). INTRODUCTION: Thinking Imagination. In *The Life of Imagination: Revealing and Making the World*. New York; Chichester, West Sussex: Columbia University Press., 2018. 159 p. doi:10.7312/gose18908.4.
34. Gottlieb, C. (1981) Self-portraiture in postmodern art. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 42, 267-302.

35. Grimes, R. (1987). Key words in searching for data on ritual. *Journal of Ritual Studies*, 1(2), 139-145. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/44368356>.
36. Hagberg, G. (1994). Language–Games and Artistic Styles. In *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge* (pp. 9-44). Ithaca; London: Cornell University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt21pxn12.5>
37. Han, E., Wong, C., Jung, K., & Lee, K. (2010). Emotion Gesture Art. *Leonardo*, 43(3), 308-309.
38. Hekma, G. (2016). Sex and the city: Room for sexual citizenship. In Mamadouh V. & Van Wageningen A. (Eds.), *Urban Europe* (pp.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. P. 37-44.
39. Hellstein, V. (2014). The Cage-iness of Abstract Expressionism. *American Art*, 28(1), 56-77.
40. Jerolmack, C. (2009). Humans, Animals, and Play: Theorizing Interaction When Intersubjectivity Is Problematic. *Sociological Theory*, 27(4), 371-389. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40376118>
41. Jonsson, S. (2017). Clashing Internationalisms: East European Narratives of West European Integration. In Fornäs J. (Ed.), *Europe Faces Europe: Narratives from Its Eastern Half* (pp. 63-92). Bristol, UK; Chicago, USA: Intellect.
42. Kark, R. (2011). Games Managers Play: Play as a Form of Leadership Development. *Academy of Management Learning & Education*, 10(3), 507-527. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41318071>
43. Katkov, G. (1939). The Pleasant and the Beautiful. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 40, new series, 177-206.
44. Keguro, Macharia. (2015). Love. *Critical Ethnic Studies*, 1(1), 68-75. doi:10.5749/jcritethnstud.1.1.0068
45. Kitts, M. (2015). On pain, politics, and the monstrous other. *Journal of Religion and Violence*, 3(2), 289-298.

46. Kolnai, A. (1965). Games and Aims. Proceedings of the Aristotelian Society, 66, new series, 103-128. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/4544725>
47. Krämer, S. (2015). Epilogue: Worldview Dimensions, Ambivalences, Possible Directions for Further Research. In Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy (pp. 211-220). Amsterdam: Amsterdam University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt19630z0.12>
48. Kuby, L. (1981). The Hoodwinking of the Women's Movement: Judy Chicago's «Dinner Party». Frontiers: A Journal of Women Studies, 6 (3), P. 127-129.
49. Lathers, M. (1996). The Aesthetics of Artifice: Villiers's L'Ève future. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
50. Lauer, C. (1975). A Certain Element of Play in Joyce's Work. James Joyce Quarterly, 12(4), 423-435. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25487218>
51. Loh, M. Outscreeaming the Laocoön: Sensation, Special Affects and the Moving Image. Oxford Art Journal, 2011. 34(3), 393-414.
52. Lucie-Smith, Edward. Sexuality in Western Art (World of Art). World of Art, 1991. 288 p. (Author)
53. Luongo, K. (2012). Prophecy, Possession, and Politics: Negotiating the Supernatural in 20th Century Machakos, Kenya. The International Journal of African Historical Studies, 45(2), 191-216. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24392939>
54. MacDonald, H. (1984). To Repeat or Not to Repeat? Proceedings of the Royal Musical Association, 111, 121-138. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/766166>
55. Mahon A. Eroticism & Art. [Oxford University Press](http://www.oxfordup.com), 2007. 336 p.
56. Majumder, A. (2016). Can Bengali Literature be Postcolonial? Comparative Literature Studies, 53(2).

57. Malpas, S. (2003). Touching art: Aesthetics, fragmentation and community. In Malpas S. & Joughin J. (Eds.), *The new aestheticism* (pp. 83–96). Manchester; New York: Manchester University Press. 2003.

58. Marqusee, M. Behind many pious phrases-nationalism, imperialism and internationalism. In *Definable Traces in the Atmosphere: Selected Writings* (pp. 121-160). New York; London: OR Books, 2018. doi:10.2307/j.ctvdf01nx.10.

59. McGlynn, Aidan. Propaganda and the Authority of Pornography *Theoria: An International Journal for Theory, and Foundations of Science*, vol. 31, No. 3 (September 2016), pp. 329-343 Published by: university of the Basque Country (UPV/EHU).

60. Michael K. Roemer. (2007). Ritual Participation and Social Support in a Major Japanese Festival. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 46(2), 185-200. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/4621968>

61. Middleman, R. (1970). Let There Be Games! *Social Service Review*, 44(1), 44-53. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/30021618>

62. Misiano, V., & Pilkington, A. (2005). The Ethics of a View: Notes on Boris Mikhailov. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, (12), 72-79.

63. Moeller-Sally, B. (2002). Inner Simmering: Unveiling the Erotic in Kandinsky. *The Russian Review*, 61(1), 52-72.

64. Molesworth, H. (2000). House Work and Art Work. *October*, 92, P. 71-97. doi:10.2307/779234.

65. Mooney, B. (2003). Beyond freedom: Censorship and taboo. *RSA Journal*, 150(5507), P. 50-53.

66. Moseley, R. (2016). Play Again? In *Keys to Play: Music as a Ludic Medium from Apollo to Nintendo* (pp. 236-274). Oakland, California: University of California Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1kc6k47.9>

67. Munro, J. (2017). Gender struggles of educated men in the Papuan highlands. In Macintyre, M. & Spark, C. (Eds.), *Transformations of Gender in Melanesia* (pp. 45-68). Acton: ANU Press.
68. Myers, D. (2010). Social Play. In *Play Redux: The Form of Computer Games* (pp. 117-131). Ann Arbor: University of Michigan Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctv65swkk.12>
69. O'Reilly, S. *The Body in Contemporary Art*. Thames&Hudson, 2009. 224 p.
70. Owens, C. (2012). Serious Play. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 45(2), 7-15. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43150842>
71. Parker, S. (1981). Change, Flexibility, Spontaneity, and Self-Determination in Leisure. *Social Forces*, 60(2), 323-331. doi:10.2307/2578437
72. Petrovsky-Shtern, Y. (2015). The Art of Shifting Contexts. *Harvard Ukrainian Studies*, 34(1/4), 241-257.
73. Ponge, Heaney, Stevens, Bishop, & Mullen. (2020). *Contemplation: Attention's Reach*. In Alford L. (Author), *Forms of Poetic Attention* (pp. 53-75). New York: Columbia University Press 2020.
74. Povinelli, E. (1994). Sexual Savages/Sexual Sovereignty: Australian Colonial Texts and the Postcolonial Politics of Nationalism. *Diacritics*, 24(2/3), 122-150.
75. Raaberg, G. *Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts*. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 1998. № 31(3). P. 153-171.
76. Rawson, P. (1987). Conclusion. In *Drawing* (p. 316). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
77. Regard, F. (2001). Moral Pornography? Injurious Speech vs. Ethical Rhetorics. *KulturPoetik*, 1(2), P. 231-240.

78. Rieber, L., Smith, L., & Noah, D. (1998). The Value of Serious Play. *Educational Technology*, 38(6), 29-37. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/44428495>
79. Roberts, M. (1998). The Naming Game: Ideologies of Luba Artistic Identity. *African Arts*, 31(4), 56-92. doi:10.2307/3337649
80. Rogers, H. (2011). The Unification of the Senses: Intermediality in Video Art-Music. *Journal of the Royal Musical Association*, 136(2), 399-428.
81. Roulston, R. (1988). Fitzgerald's "May Day": the uses of irresponsibility. *Modern Fiction Studies*, 34(2), 207-215. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/26282573>
82. Schechner, R. (1993). Ritual, Violence, and Creativity. In Lavie S., Narayan K., & Rosaldo R. (Eds.), *Creativity/Anthropology* (pp. 296-320). Ithaca; London: Cornell University Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g6hf.16>
83. Schneemann C. The Blood Link: «Fresh Blood: A Dream Morphology» and «Venus Vectors». *Leonardo*, 1994. №27(1). P. 23-28.
84. Schole, G. (2018). Wordplay as a means of post-colonial resistance. In Winter-Froemel E. & Thaler V. (Eds.), *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research* (pp. 195-216). Berlin; Boston: De Gruyter. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctvbkjv1f.11>
85. Scott, M. (1978). *Contemporary Sociology*, 7(3), 325-325. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2064490>
86. Shafer, B. (1952). Men Are More Alike. *The American Historical Review*, 57(3), 593-612. doi:10.2307/1844349
87. Sharp, R. (1935). Observations on Metaphysical Imagery. *The Sewanee Review*, 43(4), 464-478. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/27535199>
88. Simon, S. (2012). Suspicious encounters: Ordinary preemption and the securitization of photography. *Security Dialogue*, 43(2), C. 157-173.
89. Snow, E. (1989). Theorizing the Male Gaze: Some Problems. *Representations*, (25), P. 30-41.

90. Snyder, C. (1980). Reading the Language of "The Dinner Party". *Woman's Art Journal*, 1(2), P. 30-34. doi:10.2307/1358081.
91. Spacks, P. (1970). Imagery and Method in "An Essay on Criticism". *PMLA*, 85(1), 97-106. doi:10.2307/1261435
92. Sterngass, J. (1998). Cheating, Gender Roles, and the Nineteenth-Century Croquet Craze. *Journal of Sport History*, 25(3), 398-418. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43609533>
93. Stoller, R. (1985). Centerfold. In *Observing the Erotic Imagination* (pp. 70-87). New Haven; London: Yale University Press.
94. Stout, C. (1997). Multicultural Reasoning and The Appreciation of Art. *Studies in Art Education*, 38(2), P. 96-111.
95. Suits, B. (1967). What Is a Game? *Philosophy of Science*, 34(2), 148-156. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/186102>
96. Szegedy-Maszak, A. (1991). A Distinctive Vision: The Classical Photography of Robert Mapplethorpe. *Archaeology*, 1991. № 44(1). P. 60-63.
97. Taylor, D., & Levine, A. (2016). *Artivists (Artist-Activists), or, What's to Be Done?* In *Performance* (pp. 147-184). Durham; London: Duke University Press. doi:10.2307/j.ctv11smgbg.11.
98. Tepperman, C. (2015). Introduction. In *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960* (pp. 1-14). University of California Press.
99. Toepfer, K. *Nudity and Textuality in Postmodern Performance*. *Performing Arts Journal*. 1996. 18(3). P. 76-91.
100. Toepfer, K. (2003). One Hundred Years of Nakedness in German Performance. *TDR*, 1988, 47 (4), P. 144-188.
101. Toepfer, Karl Eric. *Empire of Ecstasy : Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. University of California Press, 1997. 577 p.
102. Updike, John. «Can Genitals Be Beautiful?» / *New York Review of Books*. 1997. December. № 4. <https://www.nybooks.com/articles/1997/12/04/can-genitals-be-beautiful/>



103. Van Alphen, E. (1990). The Narrative of Perception and the Perception of Narrative. *Poetics Today*, 11(3), 483-509. doi:10.2307/1772823
104. Werbel, A. (2014). The Crime of the Nude: Anthony Comstock, the Art Students League of New York, and the Origins of Modern American Obscenity. *Winterthur Portfolio*. № 48(4). P. 249-282.
105. Williams, D. (2007). Inappropriate/d Others or, The Difficulty of Being a Dog. *TDR* (1988-), 51(1), 92-118.
106. Авраменко О. Після соцреалізму / Нова генерація. Спеціальний випуск. — 1992. С. 34.
107. Агамбен Дж. Нагота. М.: Грюндриссе, 2014. 204 с.
108. Аккаш Е. Українське візуальне мистецтво та можливості концептуалізації сучасності / Сучасне мистецтво: наук. зб. [Текст] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова редкол.), А. О. Пучков (заст. гол. редкол.), Л. А. Дрофань (учений секретар) та ін. К.: Фенікс, 2016. Вип. XII. с. 31-42.
109. Барт Р. Сад-І / Маркиз де Сад и XX век. Пер. с франц. М.: РИК «Культура», 1992. С. 184-253.
110. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вст. ст. и сост. С. Н. Зенкина. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
111. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / Незалежний культурологічний часопис «І». 2004. № 33. С. 12-33.
112. Батай Жорж. История эротизма. Пер. с фр./ Б. Скуратова под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой. М.: Издательство «Логос», «Европейские издания», 2007. 200 с. [https://laflet.com/uploads/files/280522/pdf/Batay\\_Istoriya-erotizma.280522.pdf](https://laflet.com/uploads/files/280522/pdf/Batay_Istoriya-erotizma.280522.pdf).
113. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с франц. С. Зенкин. М.: «Добросвет», 2000. 387 с.
114. Борис Михайлов: «Эстетика революции сильнее эстетики покоя» <https://www.sobaka.ru/entertainment/art/23720>.

115. Булавіна С. Фактор покоління в сучасному мистецькому процесі України. Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко, І. Д. Безгін. К.: Фенікс, 2009. Вип. VI. 400 с. С. 71-75.
116. Бурдые П. Практический смысл. СПб.: Алетейя, 2001.
117. Винкельман Й. История искусства древности. СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. 800 с.
118. Вишеславський Г. Відео-арт / Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України; Редкол.: В. Д. Сидоренко, О. О. Авраменко, І. Д. Безгін. К.: Фенікс, 2009. Вип. VI. 400 с. С. 53-70.
119. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж-Київ, 2010. 416 с.
120. Влада Ралко: інтерв'ю / МІТЕЦ.  
<https://mitec.ua/category/artists/Ralko-Vlada>.
121. Возняк Т. «А навіщо все це...» // Ї: Незалежний культурологічний часопис. Львів: Журнал Ї, 2004. 33. С. 2-6.
122. Генис А. Картинки с выставки: персоны, вернисажи, фантики. Москва: Издательство «АСТ». Редакция Елены Шубиной, 2017. 279 с.
123. Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. 296 с.
124. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. Київ: Наукова думка, 2001. 340 с.
125. Гройс Б. Искусство утопии: Gcsaintkunstwerk Сталин. Статьи. Москва : ХЖ. , 2003. 321 с.
126. Гундорова Т. Лузер як герой сучасної літератури: симптом «хворого тіла». Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2013. С. 150-204.
127. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М.: «Логос», 1998. 264 с.

128. Дослідницька платформа – Research Platform Online Tool (pinchukartcentre.org).

129. Заплотинська О. О. Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60-70-х рр. ХХ ст. (іст.-культур. аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01. Київ, 2006.

130. Искусство украинских шестидесятников. Сост. О. Балашова, Л. Герман. Київ : Основи, 2015. 384 с.

131. Інтерв'ю з Арсеном Савадовим.  
<https://tw1npeaks.livejournal.com/2546.html>.

132. Інтерв'ю із А. Савадовим  
<https://birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/opyt/arsen-cavadov-chtoby-govorit-s-bychyom-na-odnom-yazyke-emu-nado-pokazat-trup.html>

133. Кларк К. Нагота в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.

134. Клименко А. Метафизика, декаданс и ирония в современном украинском искусстве. Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко, І. Д. Безгін. К.: Фенікс, 2009. Вип. VI. 400 с. С. 110-134.

135. Кодьєва О. П. Зображальне як культуротворчий феномен [Текст] : монографія. К. : Нічлава, 2007. 264 с.

136. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства / пер. с англ. Москва: Языки русской культуры, 1999. 326 с.

137. «Країна У» Ярослава Деркача.  
<https://www.youtube.com/watch?v=d4xf98tdYKo>

138. Кривцун О. Психологические корни эротического искусства / Психологический журнал. Том 13. 1992. № 1. С. 95-106.  
<https://www.psychology.ru/library/00030.shtml>.

139. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика : пер. с итал. М. : Intrada = Интрада, 2000 . 160 с.

140. Ложенко І. На межі стихій. День. 2017. 27 липня.  
<https://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/na-mezhi-styhiy>.

141. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 65-76.
142. Маркузе Г. Репрессивная толерантность / Критическая теория общества: Избранные работы по философии и социальной критике; пер. с англ. А. А. Юдина. – М. : АСТ, Астрель, 2011. С. 98-138
143. Матусяк А. Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття. К.: Піраміда, 2020. 308 с.
144. Мерфі Майкл Д. Пострадянський та постколоніальний візуальний лібертінаж як чинники формування «українського» зображального тіла [International Journal of Innovative Technologies in Social Science](#). 2021. № 3..
145. Мерфі Майкл Д. Філософсько-світоглядні витoki лібертінажу у візуальному мистецтві доби модерну // Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 16. Ч. 2. К. : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2020. С. 99-103.  
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:-lUsVpjGTb8J:hudkult.mari.kiev.ua/article/view/217798/225497+&cd=2&hl=ru&ct=clnk&gl=ua>.
146. «Неслухняні тіла»: квір як новий авангард / Your Art, 22 october 2019. <https://store.supportyourart.com/stories/quirkmytiv>.
147. Нохлин Линда. Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005, с. 15-46 <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/pochemu-ne-by-lo-velikih-hudozhnits-chast-vtoraya.html>.
148. О'Махоуни Майк. Спорт в СССР: физическая культура — визуальная культура М.: Новое литературное обозрение, 2010. 296 с.
149. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М.: Азбука-классика, 2006. 640 с.
150. Паперный В. Культура Два. М.: Новое Литературное Обозрение, 1996. 384 с.

151. Петрова О. Шокуюче мистецтво – від бунту до ринку / Третє око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей. К. : Фенікс, 2015. С. 48-59.

152. Плеснер Г. Ступени органического и человек // Проблема человека в западной философии : Сб. пер. с англ., нем., фр. ; Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. П. С. Попова. М. : Прогресс, 1988. С. 96-151.

153. Погорелов В. Тілесність як категорія сучасної художньої культури. Вісник Харківської державної академії культури. Харків: Видавництво ХДАК, 2011. № 1. С.115-117.

154. Покулита І. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва: дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 2004. 16 с.

155. Правила життя художника: Влада Ралко / ArtMісто. <http://artmisto.net/2015/02/23/pravila-zhizni-hudozhnika-vlada-ralko/> – Bing

156. Пучков А. К выяснению принципа изобразительной обнаженности скульптур древнегреческих божеств // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / Акад. мистецтв України, ІПСМ ; редкол. : О. Федорук (голова), В. Сидоренко, І. Безгін . — Київ : ВД А+С, 2006. — С. 427-431

157. Пучков А. Надсвітла темрява історико-культурної емблематичності мистецтва. Три роздуми замість передмови / Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. — Київ: Видавництво Фенікс, 2017. 480 с, с. 12-17.

158. Пучков А., Смирная Л., Хаматов В. Современное и новейшее искусство: попытка переосмысления / Сучасне мистецтво. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова редкол.), А. О. Пучков (заст. гол. редкол.), Л. А. Дрофань (учений секретар) та ін. — К.: Фенікс, 2016. Вип. XII. С. 158-168.

159. Роготченко О. Пластична анатомія у контексті розвитку сучасної вітчизняної образотворчості / МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія :

[зб. наук. праць] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 8. С. 279-306.

160. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.

161. Розмова з Таєю Гершуні-Галаган / МІТЕЦ. Сучасне мистецтво України, 2020. 3 червня. <https://mitec.ua/razgovor-s-taej-gershuni-galagan/>].

162. Роик Е. Рожденная Афродитой. К.: Бізнесполіграф, 2010. 159 с.

163. Ройтбурд: альбом / О. Балашова, О. Ройтбурд. Київ: Основи, 2016. 444 с.

164. Савицкая Л. Дискурс телесности в современном искусстве Украины. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. К.: ІПСМ АМУ; КЖД «Софія», 2009. №6. С. 303-311.

165. Савчук В. Кровь и культура. СПб.: Издательство СПб ГУ, 1995. 180 с.

166. Свінціцька О. «Espressioné» та «espressiva» в лінгвістично-естетичній концепції Б. Кроче: метаморфози перекладу та інтерпретації. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія:Філософія. 2013. Вип. 13. С. 146-152.

167. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ —ХХІ століть / Ін – т проблем сучасн. мист -ва Акад. мист – в України. К.: ВХ [студіо], 2008. 187 с.

168. Сидоренко В. Візуальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ ст. / Сучасне мистецтво. – 2005. – Вип. 2. – С. 52-63.

169. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2-х книгах. Книга друга — К.: Huss, 2020. 304 с.

170. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Видавництво Фенікс, 2017. 480 с.

171. Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. 352 с.
172. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции 1-15. СПб.: Алетейя, 1999. 200 с.
173. Фриче В. Социология искусства. М.: Издательство «Стереотип», 2020. 206 с.
174. Фуко М. История сексуальности – II – Использование удовольствий / Пер. с франц. В. Каплуна. СПб.: Академический проект, 2004. 432 с.
175. Фуко М. Это не трубка. СПб: художественный журнал, 1999. 152 с.
176. Фукс Э. Иллюстрированная история эротического искусства: пер. с нем. М. : Республика, 1995. 447 с.
177. Чанышев А. Н. Любовь в античной Греции // Философия любви. — М., 1990. — С. 44—46, 53—56.
178. Чепелик О. 53-я Венеційська Бієнале: особливий погляд / Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко, І. Д. Безгін. К.: Фенікс, 2009. Вип. VI. 400 с. С. 26-52.
179. Чижевський Д. До характерології слов'ян. Українці / Філософські твори у чотирьох томах. Том 2. К.: Смолоскип, 2005. 264 с.
180. Чміль Г., Корабльова Н. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі: Монографія. К.: Ін-т культурології НАМУ, 2013. 256 с.
181. Чому в українському мистецтві є великі художниці. К. : Publish Pro, 2019. 224 с.
182. Чухров Кети. Когда производство становится искусством // Художественный журнал, 2010. № 75-76. <http://moscowartmagazine.com/issue/24/article/404>).
183. Шаховский В. Лингвистическая теория эмоций: монография. М.: Гнозис, 2008. 416 с.

184. Шевченко Т. Повесть «Художник»: Альбом. К.: Мистецтво, 1989. 383 с.
185. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев: Феникс, 2010. 448 с.
186. Шокирующая действительность Влады Ралко / Bird in Flight. [https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20190508-vlada-ralko.htm](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190508-vlada-ralko.htm).
187. Эко У. История уродства. М: СЛОВО/ SLOVO, 2007. 456 с.
188. Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена. – СПб.: ИЦ Гуманитарная Академия, 2005. 434 с.
189. Эпштейн М. Поэтика близости. Введение в эротологию / Гостиная, 2006. № 9. [http://www.ulita.net/gost\\_v9\\_b1.htm](http://www.ulita.net/gost_v9_b1.htm).
190. Эпштейн М. Философия тела / Тульчинский Г.Л. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006, с. 102-123.
191. Яковленко К. «Тело» Парижской коммуны. Часть вторая // Korydor. 2017. <http://www.korydor.in.ua/ua/context/telo-parizhskoj-kommuny-chast-vtoraya.html>.



## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- 1.1.1 О. Роден. Ірис, посланниця богів, 1891. Бронза, висота 82 см, Штатсгалерея Штутгарт, Німеччина
- 2.1.1 О. Дікс. Стара пара, 1923. Полотно, олія, 152 x 100 см
- 2.1.2 О. Дікс. Дівчинка, 1922. Полотно, олія, 80,65 x 50,8 см, Інститут мистецтв Міннеаполіса
- 2.1.3 А. Модільяні. Оголена, 1916. Олія на полотні, 92,4 x 59,8 см, галерея Курто, Лондон
- 2.1.4 М. Клінгер. Поцілунок із серії A Love, Opus X, 1887. Перо та чорні чорнила та чорна крейда, посилені білим кольором тіла, 41,6 x 25,1 см
- 2.1.5 О. Бердслі. Лісістрата, що охороняє свій Койнт, 1929. Колотипний друк на папері, 34,3 x 25 см, Музей Вікторії та Альберта, Лондон
- 2.1.6 Е. Мунк. Статеве дозрівання, 1894-95. Олія на полотні, 151,5 x 111 см, Національна галерея, Осло
- 2.1.7 П. Пікассо. Дами з Авіньйона, 1907. Олія на полотні, 243,9 x 233,7 см, Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк
- 2.1.8 Ф. Леже. Три жінки, 1921. Олія на полотні, 183,5 x 251,5 см, Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк
- 2.1.9 О. Архипенко. Жінка, що розчісує волосся, 1915. Бронза, 35 x 8,3 x 8 см, Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк
- 2.1.10 А. де Тулуз-Лотрек. У ліжку, 1892. Олія на картоні, 53,5 x 70 см, Музей д'Орсе
- 2.1.11 П. Гоген. Втрата цнотливості, 1890. Полотно, олія, 89,5 x 130 см, Художній музей Крайслера
- 2.1.12 Е. Шіле. Оголений, що сидить (автопортрет), 1910. Полотно, олія та гуаш, 152,5 x 150 см, Відень, Музей Леопольда
- 2.1.13 А. Вірц. Читачка романів, 1853. Олія на полотні, 125 x 157 см, Музей Вірца

- 2.1.14 Ж-Ф. Мілле. Оголена, бл. 1844-45. Полотно, олія, Музей д'Орсе, Париж, Франція
- 2.1.15 Л. Фрейд. Голий портрет на червоному дивані, 1989-91. Полотно, олія, 99,5 x 90,7 см
- 2.1.16 Л. Фрейд. Дві жінки, 1992. Олія на полотні, 153 см x 214,7 см
- 2.1.17 П. Ізенфельс. Танцівниця, 1927. Фотогравюра, 12 x 10 см
- 2.1.18 Т. Г. Шевченко. Два натурщики, 1840. Тонований папір, вугілля, крейда. 76 x 57 см. Національний музей Тараса Шевченка
- 2.1.19 А. Руссо. Мрія, 1910. Полотно, олія, 204,5 x 298,5 см, Музей сучасного мистецтва
- 2.1.20 Е. Мане. Сніданок на траві, 1863. Олія на полотні, 208 x 264 см
- 2.1.21 М. Бойчук. Дівчина, 1910. Папір, темпера, олія, ЛНГМ
- 2.2.1 Дж. Керрін. Оголена в опуклому дзеркалі, 2015. Полотно, олія, 106,7 x 106,7 x 2,9 см, Gagorian
- 2.2.2 Дж. Керрін. Менади, 2015. Полотно, олія, 121,9x 91,4 x 3,2 см
- 2.2.3 Т. Вессельман. Покриті та непокриті, 1970. Кулькова ручка, кольоровий олівець, 17,5 x 12,5 см
- 2.2.4 Том Вессельман. Велике американське ню # 44, 1963. Акриловий та паперовий колаж на борту з радіатором, 206 x 268 см
- 2.2.5 Т. Вессельман. Оголена номер 1, 1970. Полотно, олія, 63,5 x 114,5 см, Національний музей Тиссена-Борнемісса, Мадрид
- 2.2.6 Т. Вессельман. Велике американське ню (І.С.А. 6), 1966. Вакуумне оргскло, фарбоване фарбою з нижньої сторони, 7 1/2 x 7 3/4 x 1 дюймів, Музей сучасного мистецтва
- 2.2.7 Е. Ніл. Вагітна Маргарет Еванс, 1978. Полотно, олія, 146,7 x 96,5 см, Галерея Джона Макенроу, Нью -Йорк
- 2.2.8 Е. Ніл. Вагітна Марія, 1964. Полотно, олія, 81,3 x 119,4 см
- 2.2.9 Е. Ніл. Автопортрет, 1980. Полотно, олія, 135,3 x 101 x 2,5 см, Національна портретна галерея, Смітсонівський інститут
- 2.2.10 Е. Ніл. Річард Гіббс, 1965. Олія на полотні, 96,5 x 86,4 см

- 2.2.11 Ж-Б. Пігаль. Оголений Вольтер, 1776. Мармур, 150 см, Лувр
- 2.2.12 Е. Ніл. Енді Воргол, 1970. Полотно, олія та акрил, 152,4 x 101,6 см, Музей американського мистецтва Уїтні
- 2.2.13 Х. Вілке. Без назви, близько кінця 1960-х років. Скульптура з теракоти. 13,3 x 10,2 x 7,4 см, колекція та архів Ханни Вілке, Лос-Анджелес
- 2.2.14 Х. Вілке. Серія № 6, 19 лютого 1992. 120.6 x 181.6 см
- 2.2.15 Х. Вілке. S.O.S. — Серія об'єктів старифікації, 1974–82, старовинна срібна желатинова печатка (деталі), 7 x 5, колекція Ханни Вілке
- 2.2.16 Дж. Чикаго. Вечеря, 1974–79. Кераміка, порцеляна та текстиль, 1463 x 1463 см, Бруклінський музей
- 2.2.17 Л. Юскаваге. Любовна сцена, 1993. Акварель на папері, 20,3 x 20,3 см
- 2.2.18 Л. Юскаваге. Фудойд, 1996. Олія на полотні, 20,3 x 15,2 см, галерея Девіда Цвірнера
- 2.2.19 Р. Меплторп. Деррік Кросс, 1983. Срібний друк з желатину, 48,7 x 39,1 см, Музей Дж. Пол Геррі, Лос-Анджелес
- 2.2.20 Р. Меплторп. Торс Чарльза Боумена, 1980. Сріблястий друк з желатину, 35,3 x 35,6 см, Музей Гетті
- 2.2.21 П. М. Сепуя. Дзеркальне дослідження для Джо, 2018. Архівний пігментний друк, 81.28 x 60.1 см
- 2.2.22 А. Серрано. Занурення (Поцілунок Христа), 1987. Друк цибахрому, 150 x 100 см.
- 2.2.23 А. Серрано. Морг, смерть невідома, 1992. Цихромний принт, 125,7 x 152,4 см
- 2.2.24 А. Серрано. Фантазія Лео (з Історії сексу), 1996. Цибахромний принт на пластику, 101,4 x 82,5 см
- 2.2.25 А. Серрано. Клансман (Великий Титан Невидимої Імперії IV), 1990. Цибахром, силікон, оргскло, дерев'яний каркас, 165,1 x 139,7 см, галерея Наталі Обадія
- 2.2.26 А. Серрано. Триптих Ессі Роуз, 2009

- 2.2.27 Б. Віола. Вознесіння, 2000. Відеоінсталяція, Студія Біла Віоли
- 2.2.28 Б. Віола. Квінтет здивованих, 2000. Відео, задня проєкція на настінному екрані, колекція художника
- 2.2.29 М. Барні. Її гігант. Цикл Cremaster 5, 1997. Кольоровий зчипний принт в акриловій рамці, 96,8 x 69,2 см, галерея Барбари Гладстон, Нью-Йорк
- 2.2.30 М. Барні. Кремастер 4: Кандидат Лафтон, 1994. Друк кольорової муфти в литій пластиковій рамі, 49,5 x 45,3 см
- 2.2.31 К. Шніман. Внутрішній сувій, 1975. Перформанс
- 3.1.1 Б. Михайлов. Серія «Накладання» («Вчорашній бутерброд»). 1960-1970-ті. Кольоровий друк
- 3.1.2 М. Трох. Порнографія як дзеркало нашого життя, 1994. Срібно-желатиновий друк, 18 x 13 см
- 3.1.3 М. Трох. Школярка, 1993. Аналогова ч/б фотографія
- 3.1.4 О. Кулик. Собака Павлова, 1996. С-принт на алюмінію та оргсклі, 120x81см
- 3.1.5 О. Кулик. Божевільна собака, 1994. Фотодрук, 30x40 см
- 3.1.6 О. Кулик. Місіонер, 1995. Перформанс, галерея «Риджина», Лондон
- 3.1.7 О. Кулик. Я кусаю Америку, Америка кусає мене, 1997. Фотографія, 30 x 40 см
- 3.1.8 Б. Михайлов. Case History, 1997—1999. С-друк, 81 x 61 см
- 3.1.9 Борис Михайлов. Без назви, я не я, 1992. Пигментний друк
- 3.1.10 І. Подольчак. Світанковий автоеротизм, 1992. Офорт, 33/45. 30 x 49,5 см
- 3.1.11 О. Ройтбурд. Без назви 1, 1993. Із серії «Портрет. Дамі. В білому». Колаж, 90 x 45 см
- 3.1.12 А. Савадов. Донбас-Шоколад, 1997. 110 x 165 см
- 3.1.13 А. Савадов. Серія «Колективне червоне», 1999. 130 x 158 см
- 3.1.14 О. Ройтбурд. Молитви Якова та Рейчел, 1989. Полотно, олія, 198 x 296 см, Музей сучасного мистецтва Одеси

- 3.1.15 О. Ройтбурд. Бенедикція при молодому місяці, 1988. Полотно, олія, 200 x 150 см
- 3.1.16 О. Ройтбурд. Із серії «Натюрморти»
- 3.1.17 І. Подольчак. Пам'ятник І, 1987. Папір, офорт, 14 x 10 см
- 3.1.18 І. Подольчак. Пара, 1997. Інтагліо. Цинкова пластина, 49,5x32,5 см
- 3.1.19. Ю. Соломко. Світова валюта, 2016. Ультрафіолетовий друк на полотні, олія, 140x190 см
- 3.1.20 Ю. Соломко. Золота модель, 2016. Папір на полотні, олія, 121 x 96 см
- 3.1.21 Ю. Соломко. Європа, 2012. Фото, 65 x 50 см
- 3.1.22 Ю. Соломко. Одеса, 2000. Фотографія
- 3.1.23 Ю. Соломко. Україна. ХХ століття, 2013. Друкарська машина, акрил, папір на полотні, 195 x 275 см
- 3.1.24 Т. Галаган. Подвійний портрет Марії Галаган. Встановлення в експозиції проєкту «АУТ». Шоколадний дім, Київ, 2010.
- 3.1.25 Т. Галаган. Кирило Чичкан, 1995. Відео
- 3.1.26 І. Чичкан. Без назви 3, 1997. Із серії «Сплячі принци України», фотографія, 100 x 75 см
- 3.1.27 А. Савадов. Книга мертвих. Фотографія
- 3.1.28 А. Савадов, Г. Сенченко. Сум Клеопатри, 1987. Полотно, олія
- 3.2.1 О. Чепелик. Хроніки від Фортінбраса, 2001. Відео, 35 мм, кольорове
- 3.2.2 О. Чепелик. Цикл «Генезис», 2007. Фотографія
- 3.2.3 О. Чепелик. Цикл «Генезис», 2007. Фотографія
- 3.2.4 В. Ралко. Хлопчик, 2006. Полотно, олія, 50 x 30 см
- 3.2.5 В. Ралко. Китайський еротичний щоденник, 2002. Папір, олівець, акварель, маркер
- 3.2.6 О. Ройтбурд. Музика Чайковського, слова Маяковського, 2008. Полотно, олія

- 3.2.7 О. Ройтбурд. Пліт Медузи, 2009. Полотно, олія
- 3.2.8 О. Ройтбурд. Автопортрет, 2007. Полотно, олія
- 3.2.9 О. Ройтбурд. Ленін, 2009. Полотно, олія
- 3.2.10 О. Ройтбурд. Розставання Гектора та Андромахи #3, 2010.

Полотно, олія,

- 3.3.1 М. Білоус. Інтер'єр, 2014. Полотно, акрил, 150 x 100 см
- 3.3.2 М. Білоус. Поцілунок, 2012. Полотно, акрил, 150 x 100 см
- 3.3.3 М. Білоус. Інтер'єр, 2014. Полотно, акрил, 150 x 100 см
- 3.3.4 А. Волокітін. Венера, 2018. Полотно, олія, 160 x 120 см
- 3.3.5 В. Цаголов. Серія «Українські X-Files», 2001. Полотно, олія.
- 3.3.6 В. Сидоренко. Деперсоналізація, 2008. Скловолокно, 180 см
- 3.3.7 С. Солонський. Без назви 14, 1997-98. Із серії «Бестіарії». Колаж, срібно-желатиновий друк, 60 x 50 см
- 3.3.8 О. Ройтбурд. Дискобол, 2020. Полотно, олія, 140 x 140 см
- 3.3.9 О. Ройтбурд. Давид, 2020. Полотно, олія, 150 x 100 см
- 3.3.10 О. Ройтбурд. Венера, 2020. Полотно, олія, 170 x 140 см
- 3.3.11 П. Вербицька. Ізоляція, 2020. Полімерна глина, акрил, 11 x 11 x 5 см
- 3.3.12 П. Вербицька. Велика голова, 2019. Картон, піна, силікон, смола, 70 x 63 x 60 см
- 3.3.13 П. Вербицька. Крик, 2019. Силікон та смола, висота 27 см
- 3.3.14 В. Корчовий. Діоніс, 2008
- 3.3.15 В. Корчовий. Русалка, 2015. Мармур
- 3.3.16 Я. Деркач. Ваба, 2011. П. о., 170 x 100 см
- 3.3.17 Я. Деркач. Літ, 2011. Полотно, олія, 170 x 100 см
- 3.3.18 Я. Деркач. Країна У, 2011. П. о., 100 x 170 см
- 3.3.19 Я. Деркач. Д'Горі, 2011. Полотно, олія, 170 x 100 см
- 3.3.20 А. Шебетко. Ми були тут, 2018. Фотографія
- 3.3.21 А. Шебетко. Ми були тут, 2018. Фотографія
- 3.3.22 Т. Полатайко. Війна. 11 портретів, 1, 2014. Фотографія

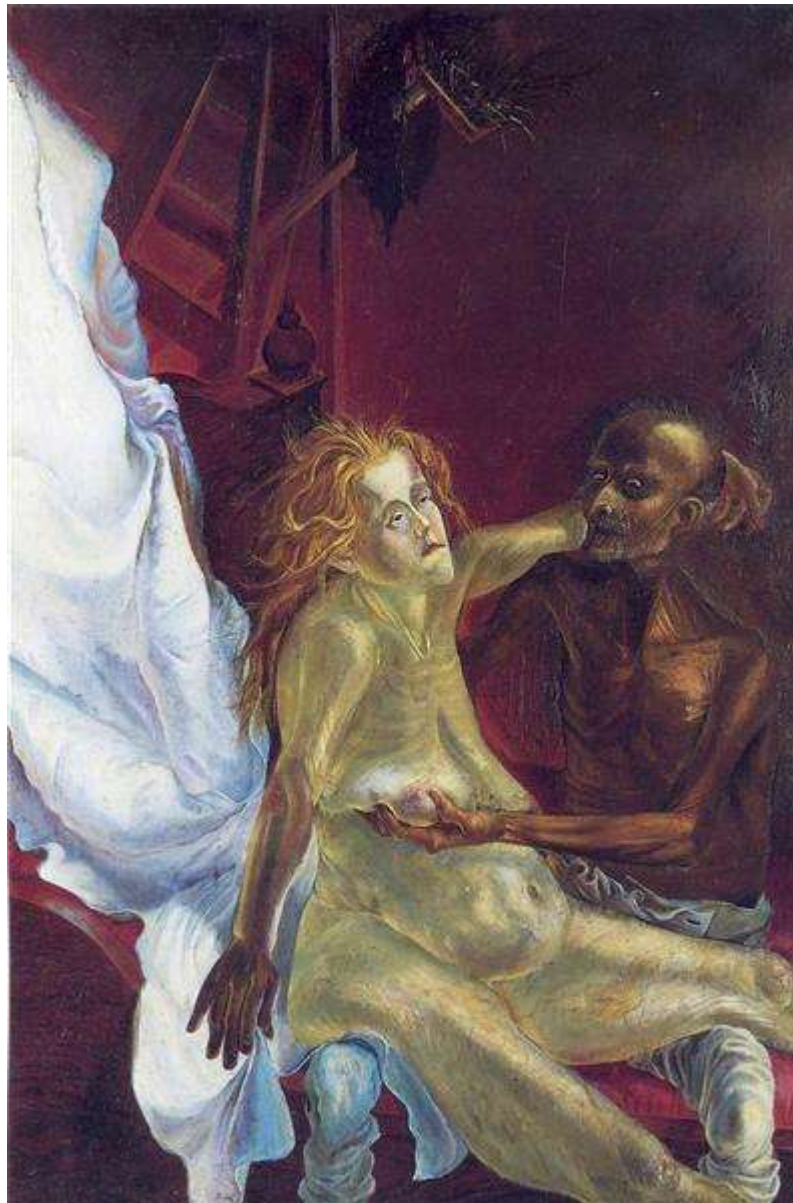
- 3.3.23 А. Серрано. Висячі кінцівки, 2012
- 3.3.24 А. Савадов. Голоси любові, 2018
- 3.3.25 В. Шерешевський. Плакат до виставки «Свіжий на»
- 3.3.26 А. Белов. Мое порно – мое право! Папір, туш
- 3.3.27 Тая Галаган. Арнульф Райнер, 2015. Анагліфічні зображення,  
полотно, олія
- 3.3.28 М. Куліковська. Скульптура, 2018. Авторська техніка, смола з  
кольоровим пігментом, металеві ланцюжки, 205 x 47 x 31 см
- 3.3.29 М. Куліковська. Скульптура, 2018. Авторська техніка, смола з  
кольоровим пігментом
- 3.3.30 М. Куліковська. З Днем народження, 2016. Перформанс, Галерея  
Саатчі

## ДОДАТКИ



1.1.1 О. Роден. Ірис, посланниця богів, 1891. Бронза, висота 82 см,  
Штатсгалерея Штутгарт, Німеччина

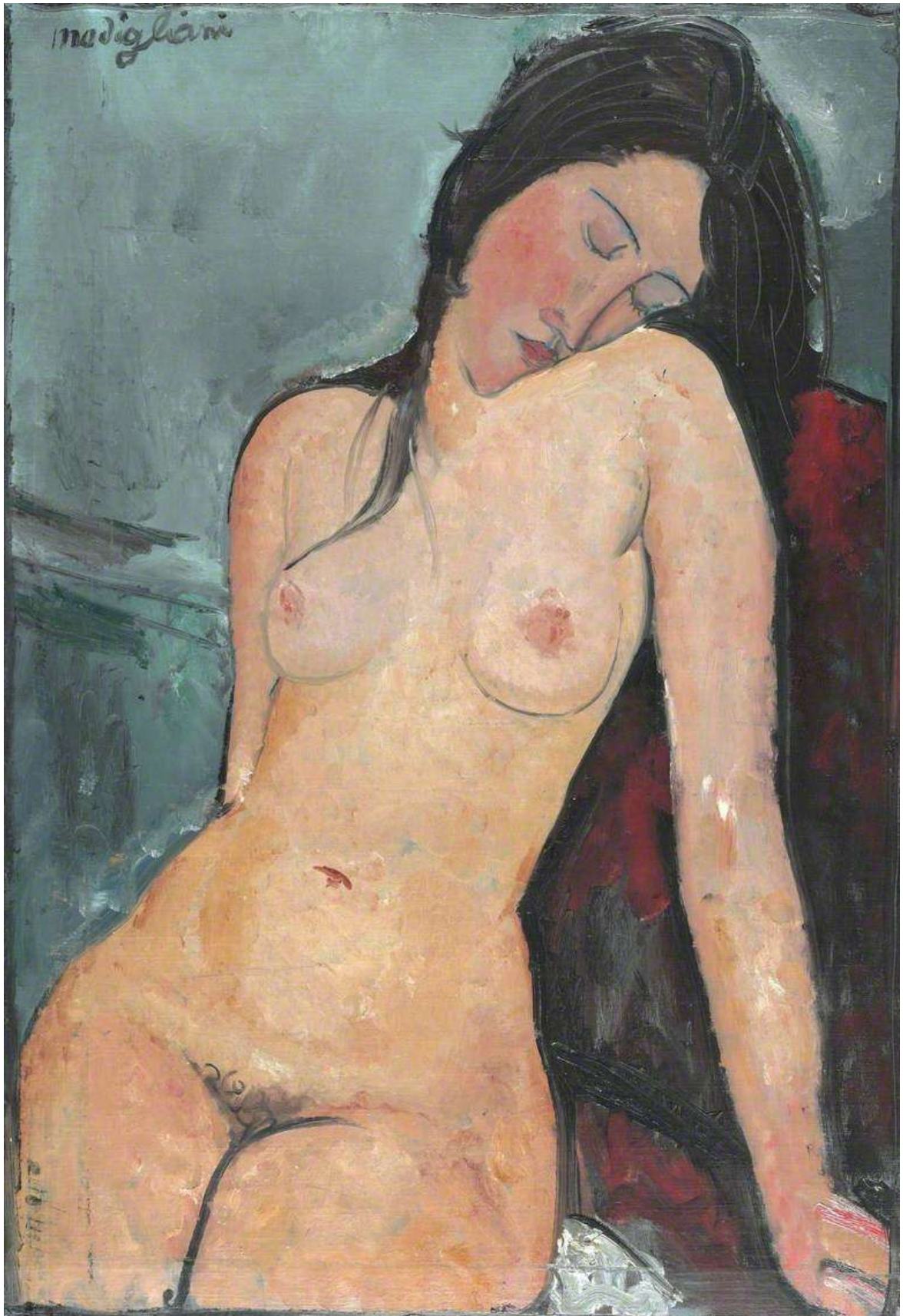




2.1.1 О. Дікс. Стара пара, 1923. Полотно, олія, 152 x 100 см



2.1.2 О. Дікс. Дівчинка, 1922. Полотно, олія, 80,65 x 50,8 см, Інститут мистецтв Міннеаполіса



2.1.3 А. Модільяні. Оголена, 1916. Олія на полотні, 92,4 х 59,8 см, галерея Курто, Лондон



2.1.4 М. Клінгер. Поцілунок із серії A Love, Opus X, 1887. Перо та чорні чорнила та чорна крейда, посилені білим кольором тіла, 41,6 x 25,1 см



2.1.5

О. Берделі. Лісістрата, що охороняє свій Койнт, 1929. Колотипний друк на папері, 34,3 x 25 см, Музей Вікторії та Альберта, Лондон



2.1.6 Е. Мунк. Статеве дозрівання, 1894-95. Олія на полотні, 151,5 x 111 см,  
Національна галерея, Осло



2.1.7 П. Пікассо. Дами з Авіньйона, 1907. Олія на полотні, 243,9 x 233,7 см,  
Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк



2.1.8 Ф. Леже. Три жінки, 1921. Олія на полотні, 183,5 x 251,5 см, Музей  
сучасного мистецтва, Нью-Йорк

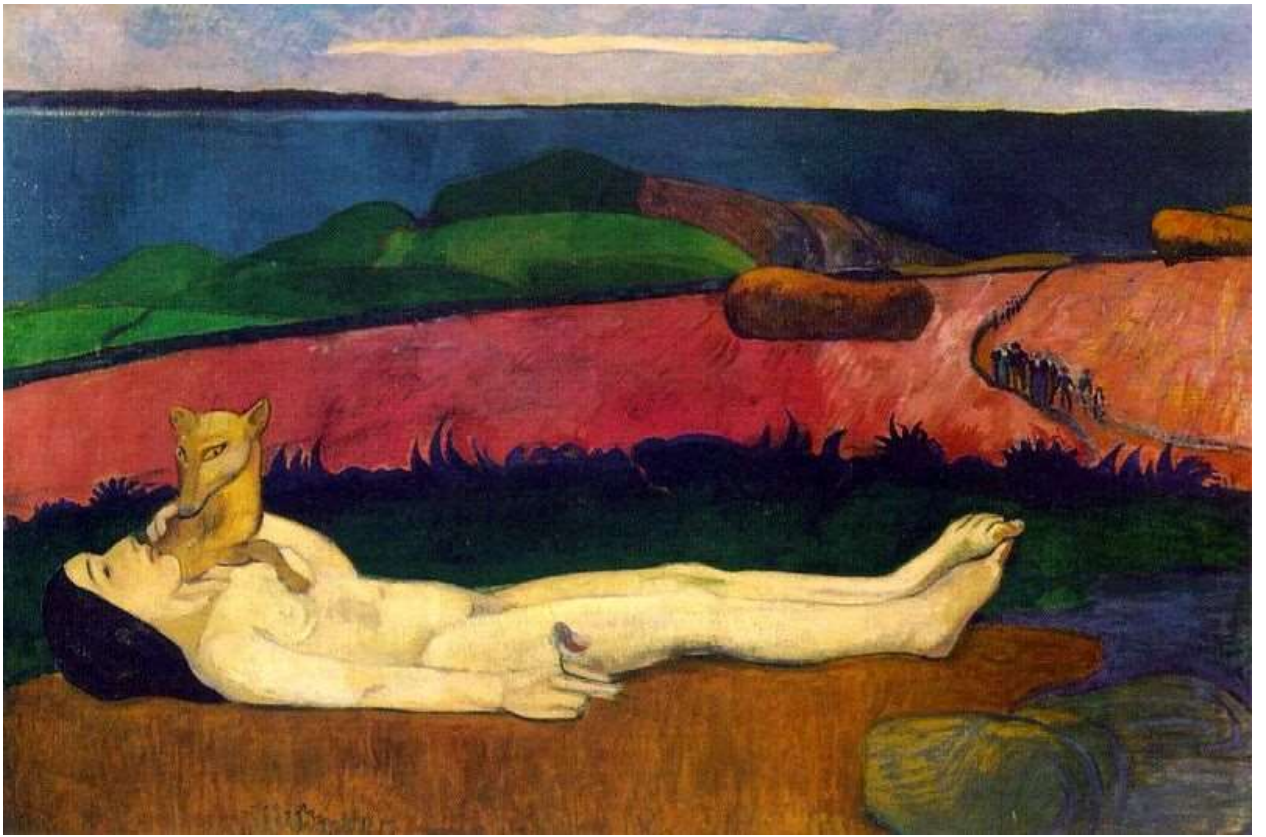


2.1.9 О. Архипенко. Жінка, що розчісує волосся, 1915. Бронза, 35 x 8,3 x 8 см,  
Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк





2.1.10 А. де Тулуз-Лотрек. У ліжку, 1892. Олія на картоні, 53,5 x 70 см,  
Музей д'Орсе



2.1.11 П. Гоген. Втрата цнотливості, 1890. Полотно, олія, 89,5 x 130 см,  
Художній музей Крайслера



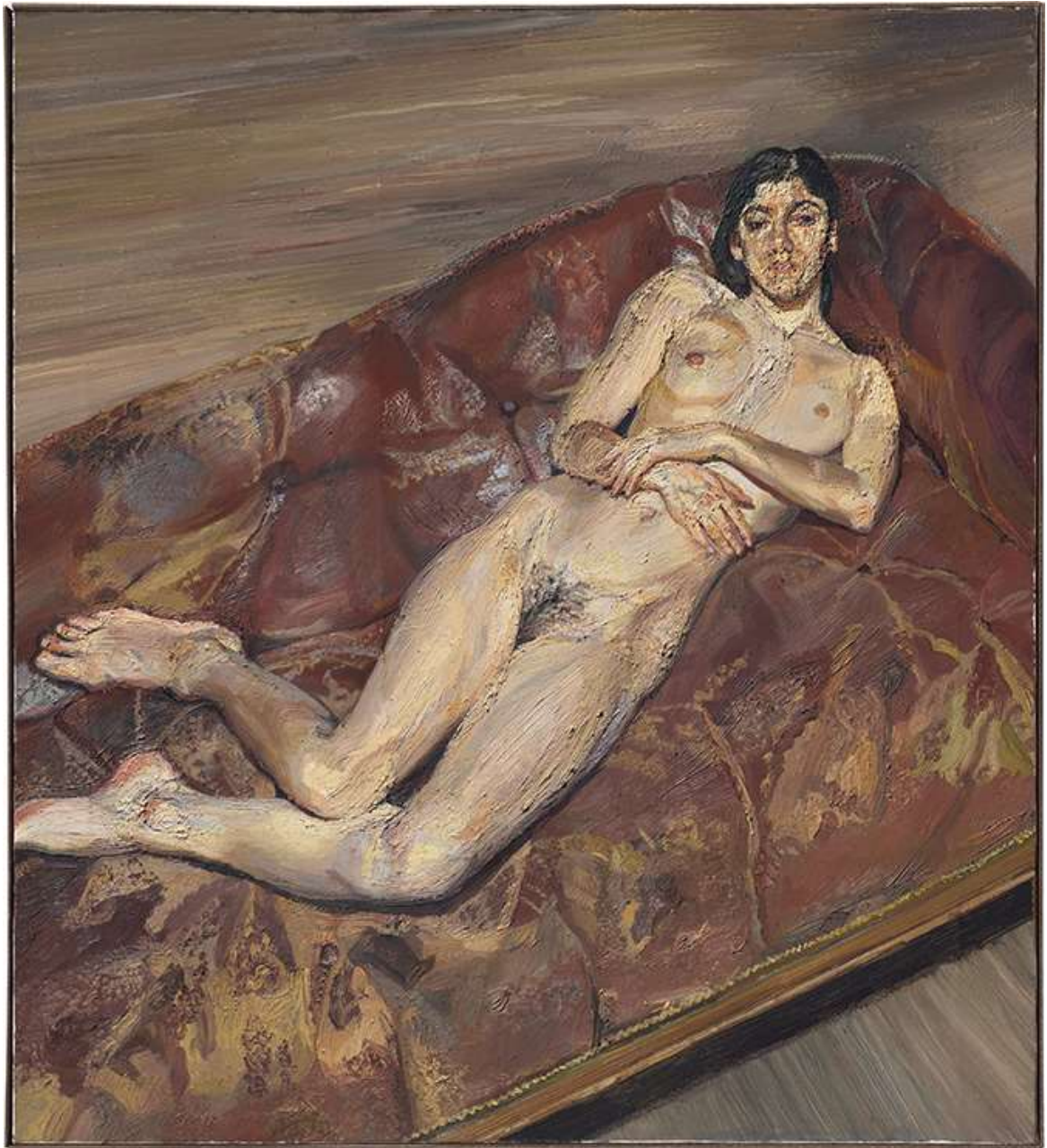
2.1.12 Е. Шіле. Оголений, що сидить (автопортрет), 1910.  
Полотно, олія та гуаш, 152,5 x 150 см, Відень, Музей Леопольда



2.1.13 А. Вірц. Читачка романів, 1853. Олія на полотні, 125 x 157 см, Музей  
Вірца



2.1.14 Ж-Ф. Мілле. Оголена, бл. 1844-45. Полотно, олія, Музей д'Орсе,  
Париж, Франція



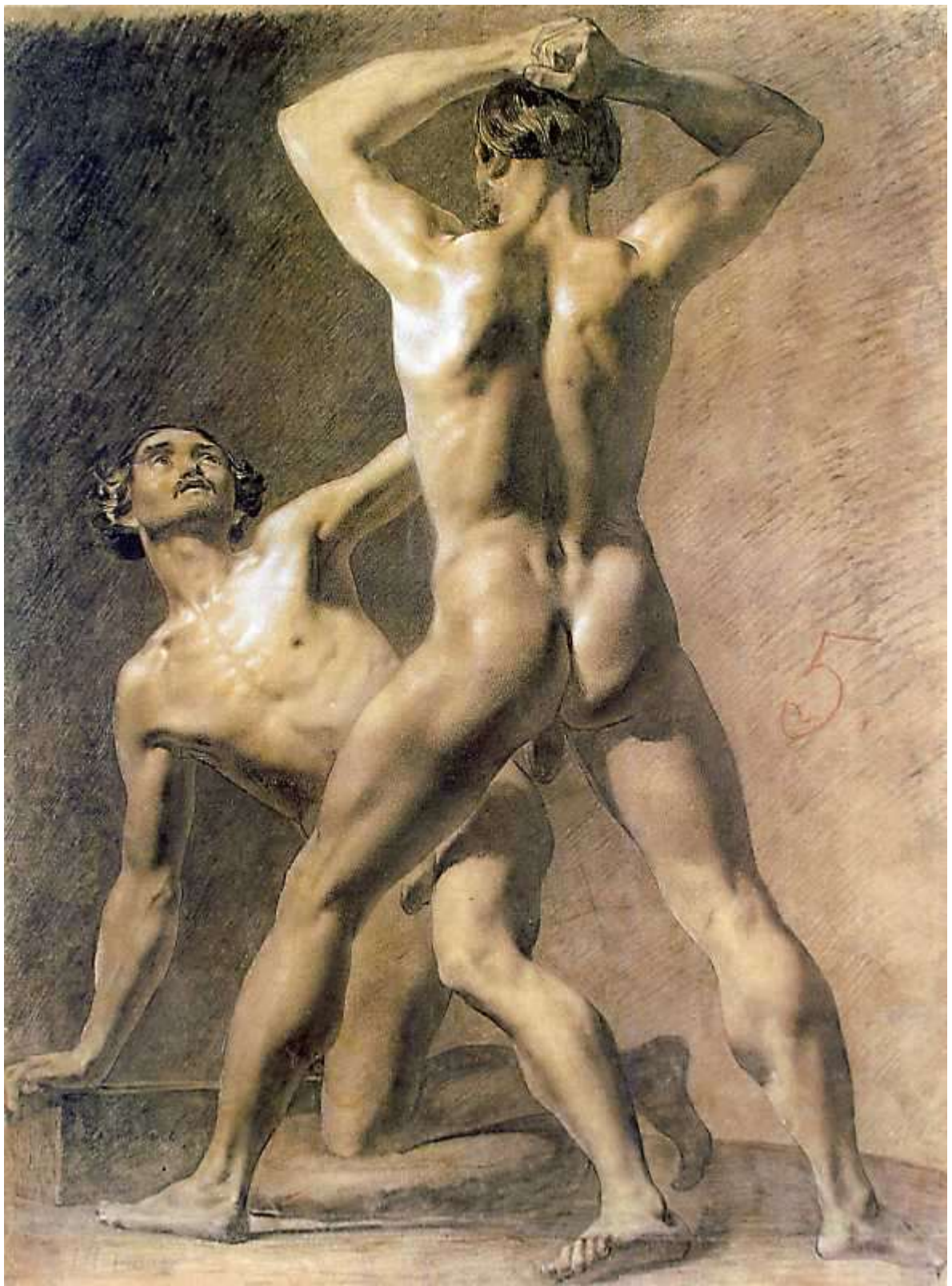
2.1.15 Л. Фрейд. Голий портрет на червоному дивані, 1989-91. Полотно, олія,  
99,5 х 90,7 см



2.1.16 Л. Фрейд. Дві жінки, 1992. Олія на полотні, 153 см х 214,7 см



2.1.17 П. Ізенфельс. Танцівниця, 1927. Фотогравюра, 12 х 10 см



2.1.18 Т. Г. Шевченко. Два натурщики, 1840. Тонований папір, вугілля, крейда, 76 × 57 см, Національний музей Тараса Шевченка





2.1.19 А. Руссо. Мрія, 1910. Полотно, олія, 204,5 х 298,5 см, Музей сучасного мистецтва



2.1.20 Е. Мане. Сніданок на траві, 1863. Олія на полотні, 208 × 264 см



2.1.2. М. Бойчук. Дівчина, 1910. Папір, темпера, олія, ЛНГМ

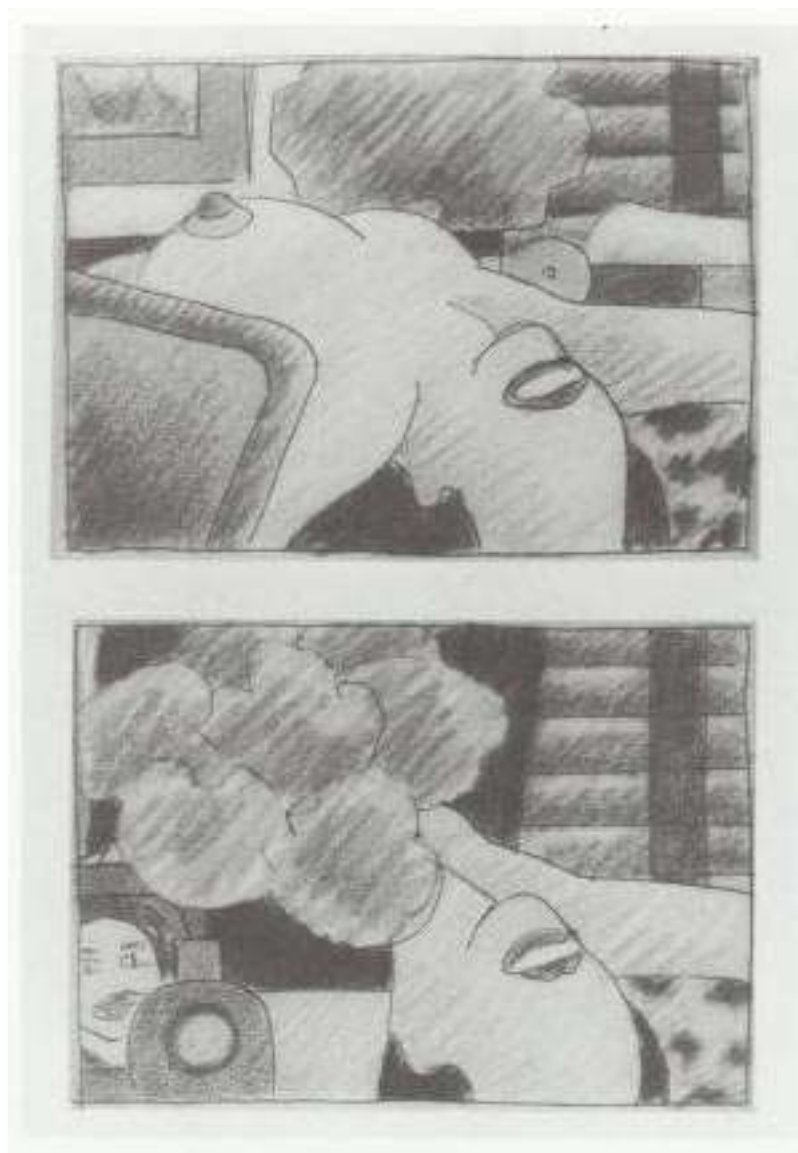


2.2.1 Дж. Керрін. Оголена в опуклому дзеркалі, 2015.

Полотно, олія, 106,7 x 106,7 x 2,9 см, Gagosian



2.2.2 Дж. Керрін. Менади, 2015. Полотно, олія, 121,9 x 91,4 x 3,2 см



2.2.3 Т. Вессельман. Покриті та непокриті, 1970. Кулькова ручка, кольоровий олівець, 17,5 x 12,5 см



2.2.4 Том Вессельман. Велике американське ню # 44, 1963. Акриловий та паперовий колаж на борту з радіатором, 206 x 268 см



2.2.5 Т. Вессельман. Оголена номер 1, 1970. Полотно, олія, 63,5 x 114,5 см, Національний музей Тиссена-Борнемісса, Мадрид



2.2.6 Т. Вессельман. Велике американське ню (І.С.А. 6), 1966. Вакуумне оргскло, фарбоване фарбою з нижньої сторони, 7 1/2 x 7 3/4 x 1 дюймів, Музей сучасного мистецтва



2.2.7 Е. Ніл. Вагітна Маргарет Еванс, 1978. Полотно, олія, 146,7 x 96,5 см,  
Галерея Джона Макенроу, Нью-Йорк

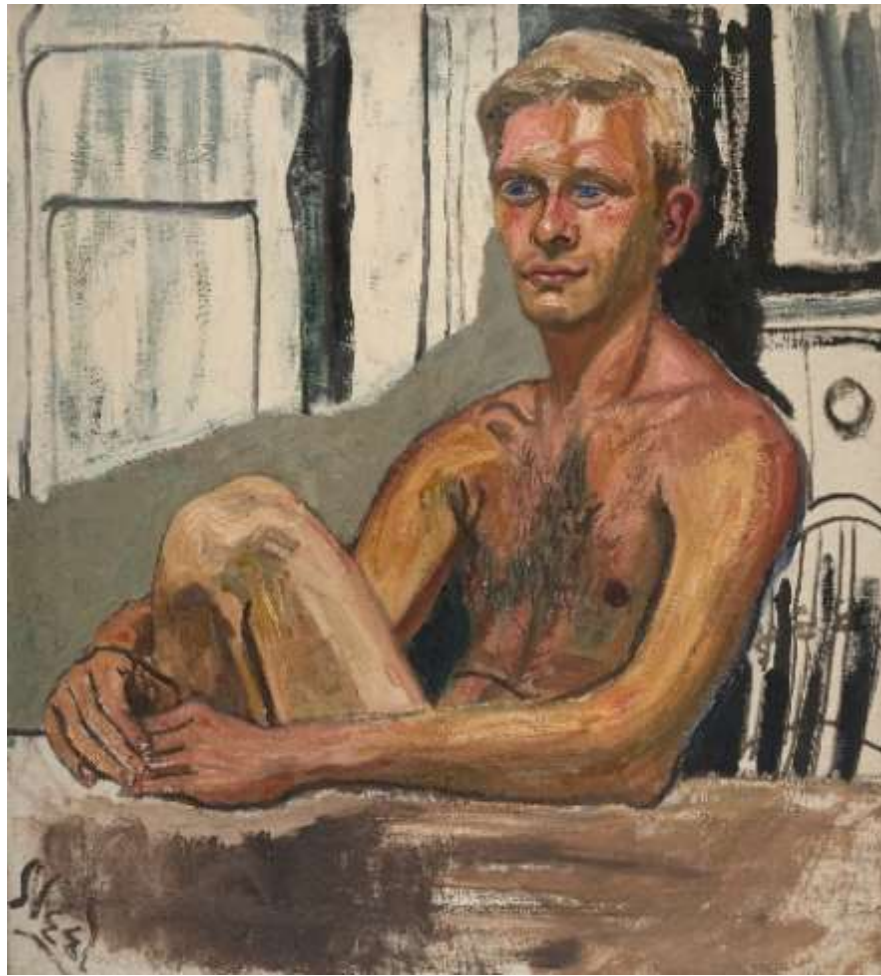


2.2.8 Е. Ніл. Вагітна Марія, 1964. Полотно, олія, 81,3 x 119,4 см



2.2.9 Е. Ніл. Автопортрет, 1980. Полотно, олія, 135,3 x 101 x 2,5 см,  
Національна портретна галерея, Смітсонівський інститут





2.2.10 А. Ніл. Річард Гіббс, 1965. Олія на полотні,  
96,5 x 86,4 см



2.2.11 Ж-Б. Пігаль. Оголений Вольтер, 1776. Мармур, 150 см, Лувр



2.2.12 Е. Ніл. Енді Воргол, 1970. Полотно, олія та акрил, 152,4 x 101,6 см,  
Музей американського мистецтва Уїтні



2.2.13 Х. Вілке. Без назви, близько кінця 1960-х років. Скульптура з теракоти, 13,3 x 10,2 x 7,4 см, колекція та архів Ханни Вілке, Лос-Анджелес



2.2.14 Х. Вілке. Серія № 6, 19 лютого 1992. 120.6 x 181.6 см



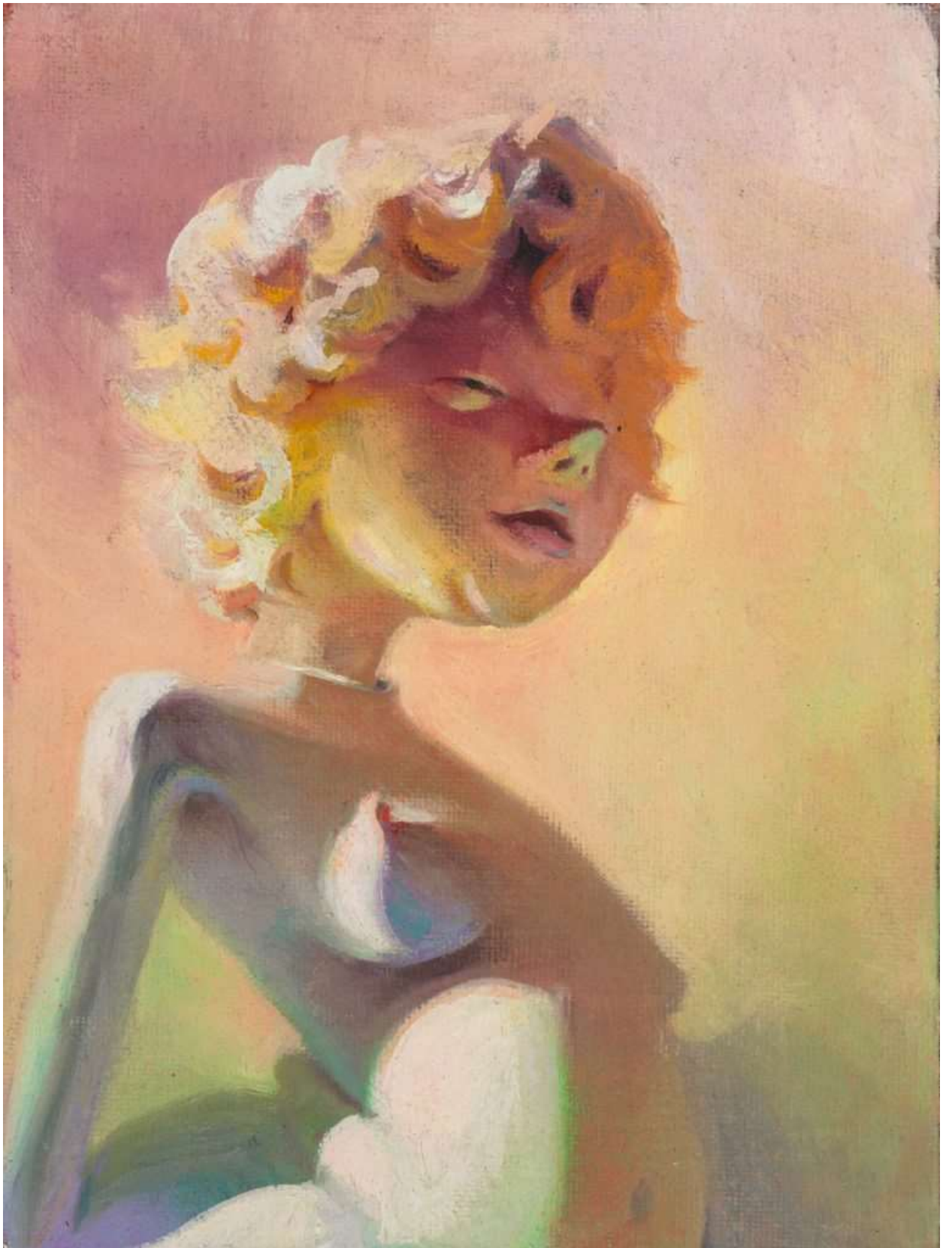
2.2.15 X. Вілке. S.O.S. — Серія об'єктів старифікації, 1974–82, старовинна срібна желатинова печатка (деталі), 7 x 5, колекція Ханни Вілке



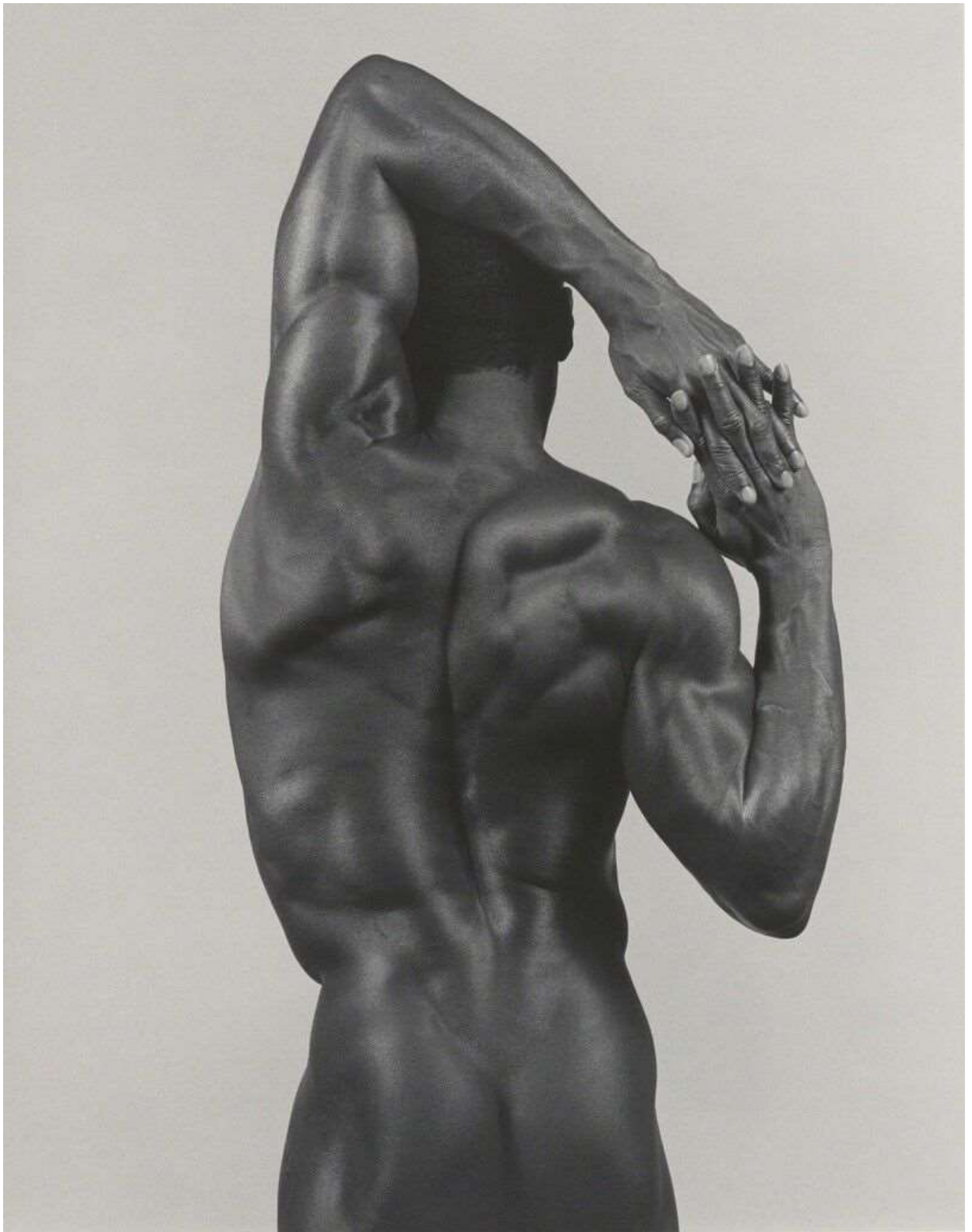
2.2.16 Дж. Чикаго. Вечеря, 1974–79. Кераміка, порцеляна та текстиль, 1463 х 1463 см, Бруклінський музей



2.2.17 Л. Юскаваге. Любовна сцена, 1993. Акварель на папері,  
20,3 х 20,3 см

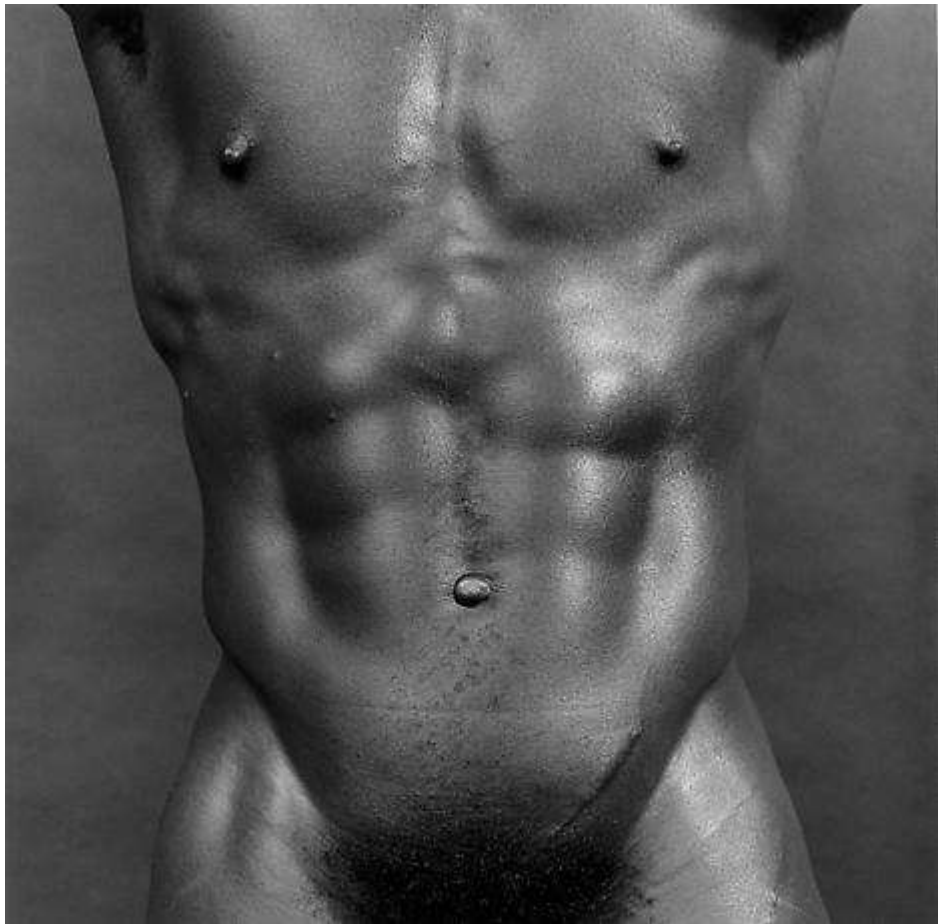


2.2.18 Л. Юскаваге. Фудоїд, 1996. Олія на полотні, 20,3 x 15,2 см, галерея  
Девіда Цвірнера



2.2.19 Р. Меплторп. Деррік Кросс, 1983. Срібний друк з желатину, 48,7 x 39,1 см, Музей Дж. Пол Геррі, Лос-Анджелес

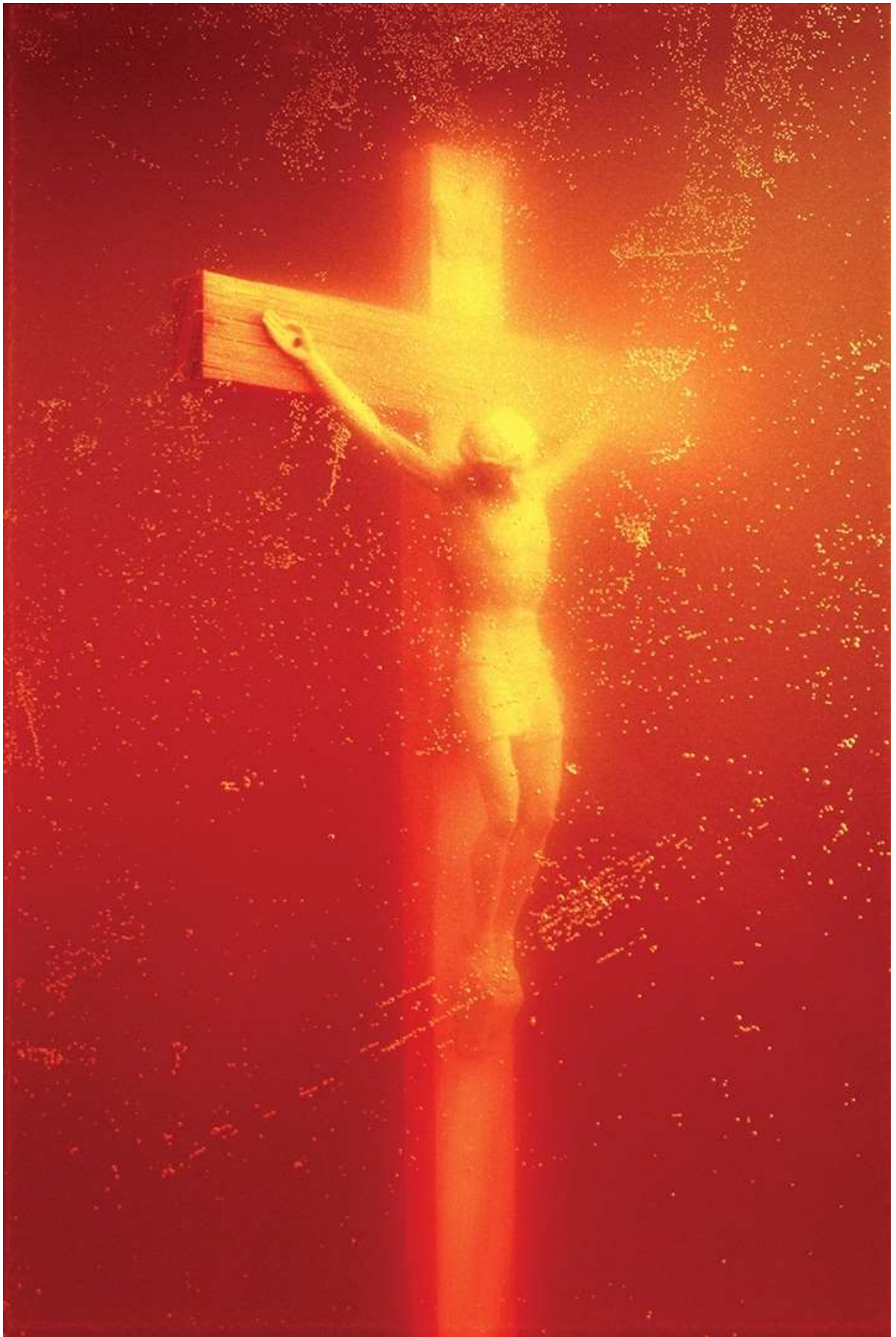




2.2.20 Р. Меплторп. Торс Чарльза Боумена, 1980. Сріблястий друк з желатину; 35,3 x 35,6 см, Гетті Музей



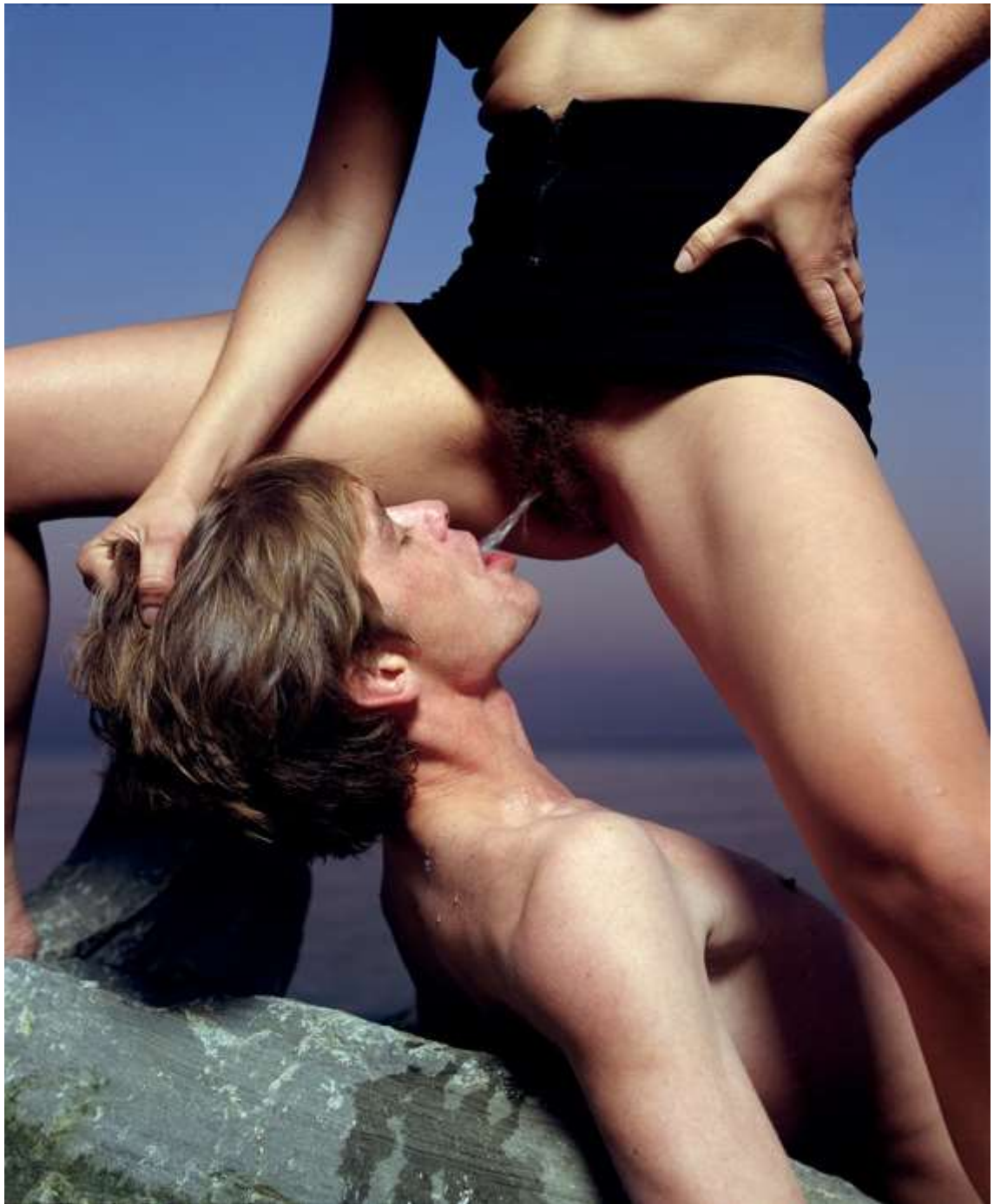
2.2.21 П. М. Сепуя. Дзеркальне дослідження для Джо, 2018. Архівний  
пігментний друк, 81.28 x 60.1 см



2.2.22 А. Серрано. Занурення (Поцілунок Христа), 1987. Друк цибахрому, 150  
х 100 см



2.2.23 А. Серрано. Морг, смерть невідома, 1992. Цихромний принт, 125,7 х  
152,4 см



2.2.24 А. Серрано. Фантазія Лео (з Історії сексу), 1996. Цибахромний принт на пластику, 101,4 x 82,5 см



2.2.25 А. Серрано. Клансман (Великий Титан Невидимої Імперії IV), 1990.  
Цибахром, силікон, оргскло, дерев'яний каркас, 165,1 x 139,7 см, галерея  
Наталі Обадія



2.2.26

А. Серрано. Триптих Ессі Роуз, 2009.



2.2.27 Б. Віола. Вознесіння, 2000. Відеоінсталяція, Студія Білла Віоли



2.2.28 Б. Віола. Квінтет здивованих, 2000. Відео, задня проєкція на настінному екрані, доказ художника, колекція художника





2.2.29 М. Барні. Її гігант. Цикл Cremaster 5, 1997. Кольоровий зчїпний принт в акриловїй рамцї, 96,8 x 69,2 см, галерея Барбари Гладстон, Нью-Йорк



2.2.30 М. Барні. Кремастер 4: Кандидат Лафтон, 1994. Друк кольорової муфти в литій пластиковій рамі, 49,5 x 45,3 см



2.2.31 К. Шніман. Внутрішній сувій, 1975. Перформанс



3.1.1 Б. Михайлов. Серія «Накладання» («Вчорашній бутерброд»).  
1960-1970-ті. Кольоровий друк



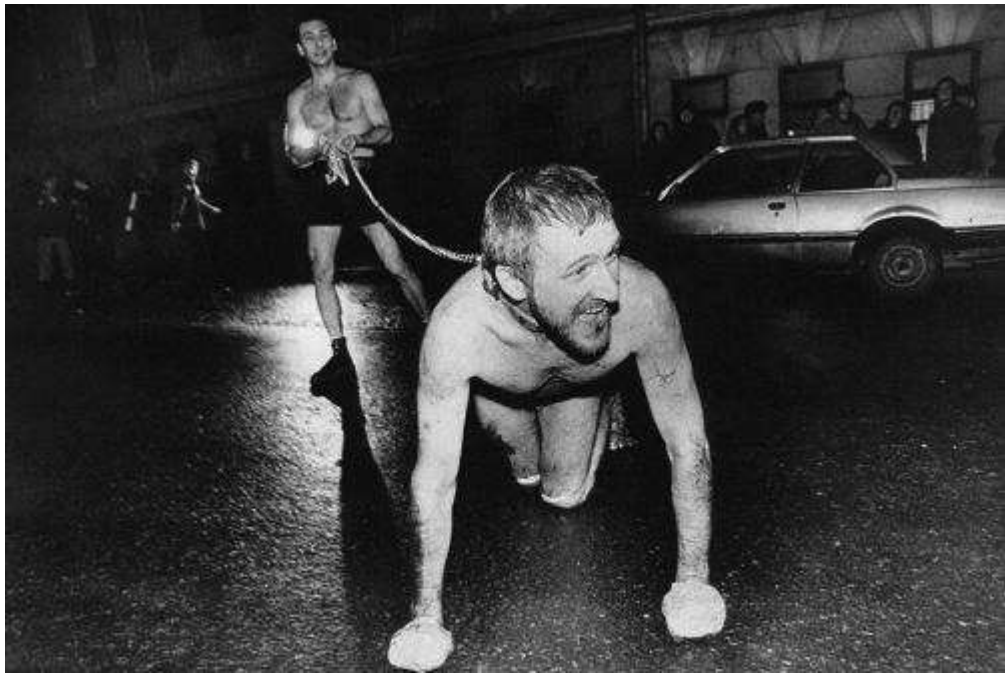
3.1.2 М. Трох. Порнографія як дзеркало нашого життя, 1994. Срібно-  
желатиновий друк,  
18 x 13 см



3.1.3 М. Трох. Школярка, 1993. Аналогова ч/б фотографія



3.1.4 О. Кулик. Собака Павлова, 1996. С-принт на алюмінію та оргсклі, 120  
x 81см



3.1.5 О. Кулик. Божевільна собака, 1994. Фотодрук, 30 х 40 см



3.1.6 О. Кулик. Місіонер, 1995. Перформанс. Courtesy галерея «Риджина»,  
Лондон



3.1.7 О. Кулик. Я кусаю Америку, Америка кусает мене, 1997. Фотографія, 30  
х 40 см

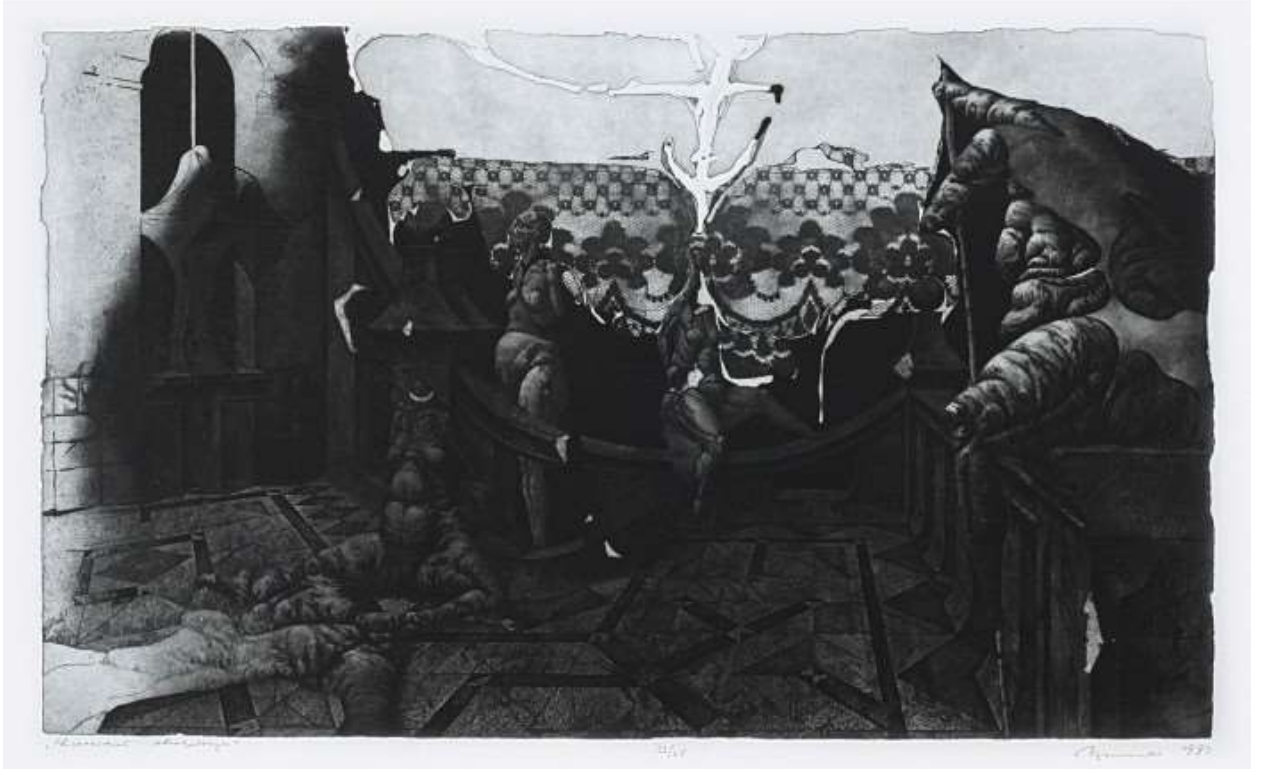




3.1.8 Б. Михайлов. Case History, 1997-1999. Фотографія



3.1.9 Борис Михайлов. Без назви, я не я, 1992. Пигментний друк



3.1.10 І. Подольчак. Світанковий автоеротизм, 1992. Офорт, 33/45. 30 x 49,5 см. Підпис і дані праворуч внизу



3.1.11 О. Ройтбурд. Без назви 1, 1993. Із серії «Портрет. Дамі. В білому».

Колаж, 90 x 45 см



3.1.12 А. Савадов. Донбас-Шоколад , 1997. 110 x 165 см



3.1.13 А. Савадов. Серія «Колективне червоне», 1999. 130 x 158 см

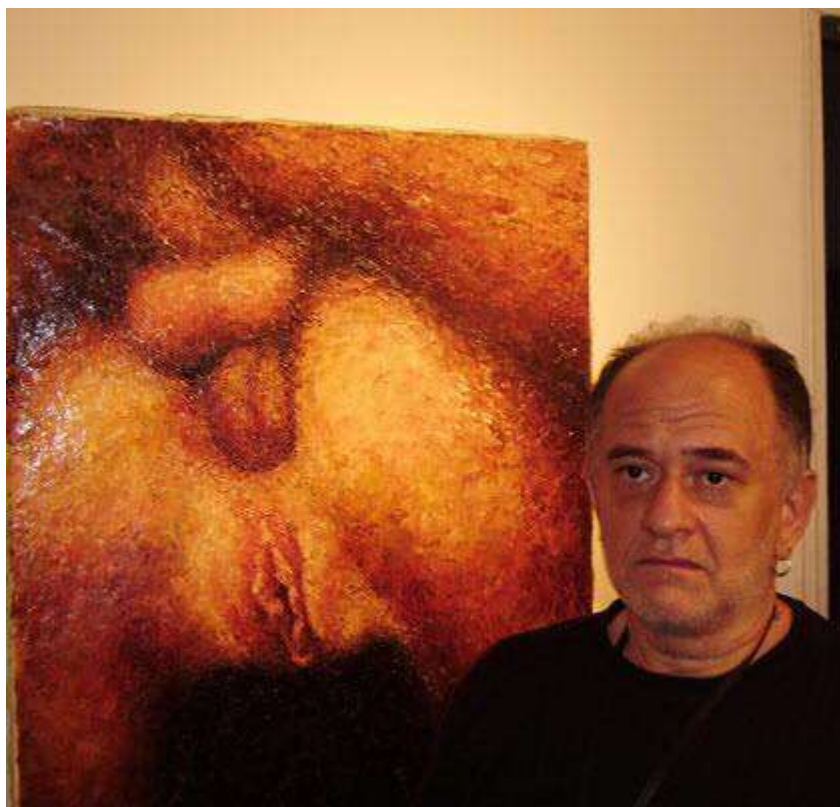


3.1.14 О. Ройтбурд. Молитви Якова та Рейчел, 1989. Полотно, олія, 198 х 296 см, Музей сучасного мистецтва Одеси

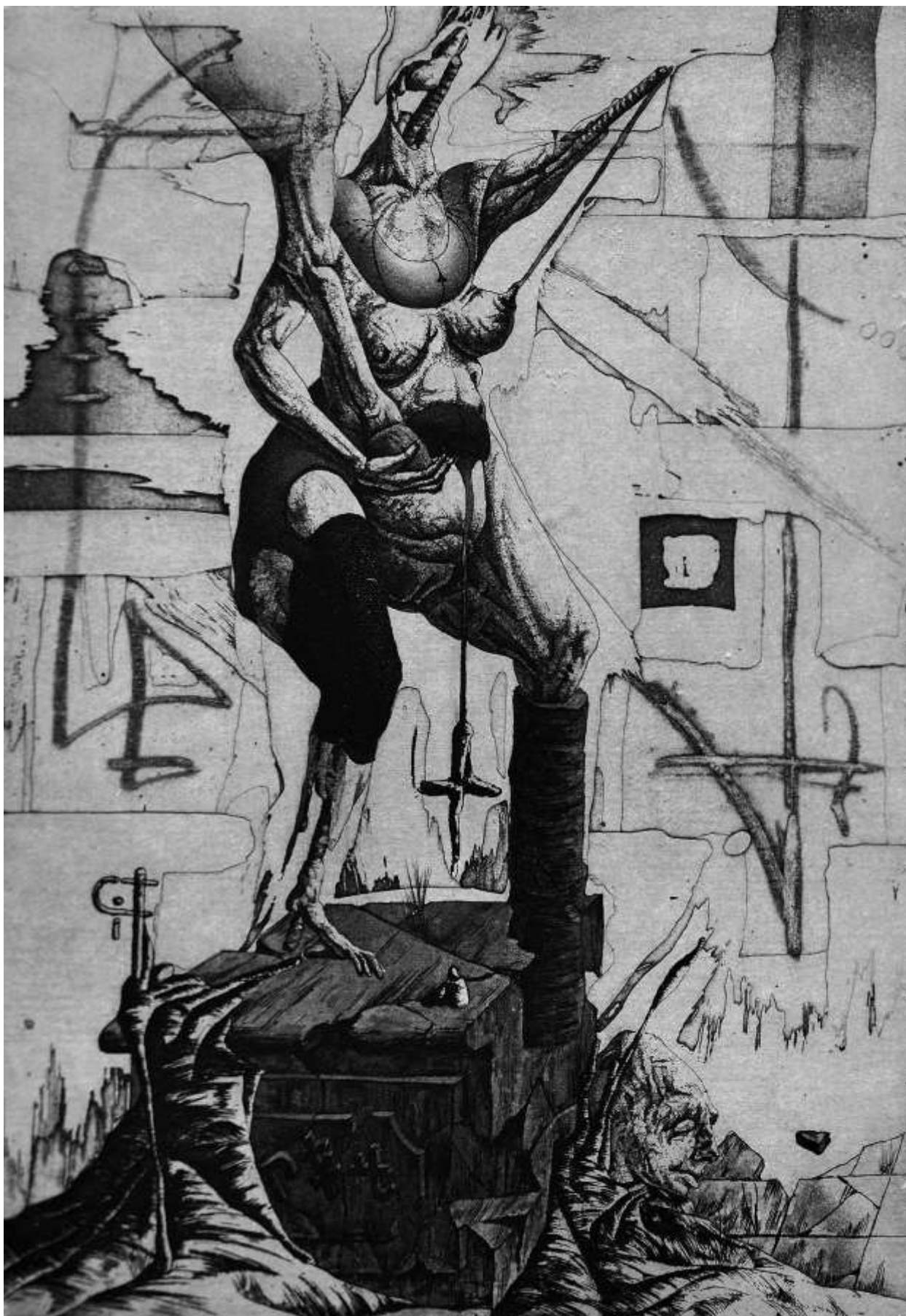


3.1.15 О. Ройтбурд. Бенедикція при молодому місяці, 1988. Полотно, олія, 200 × 150 см

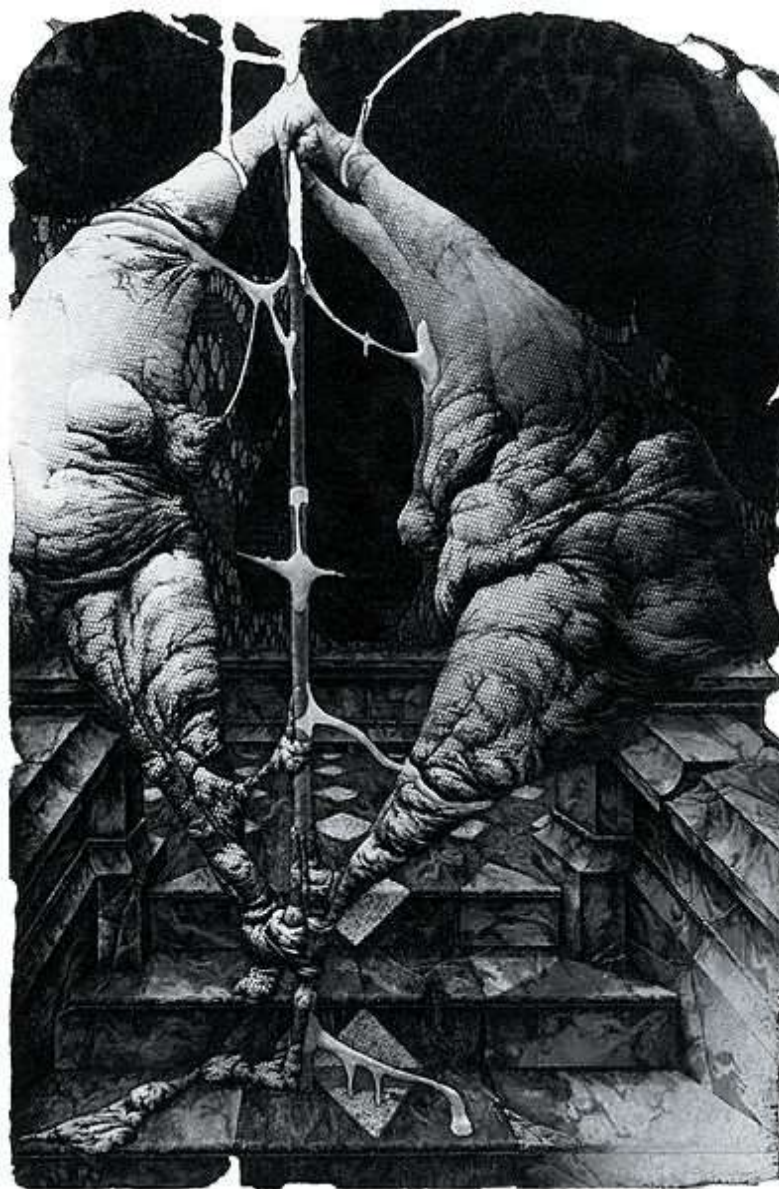




3.1.16 О. Ройтбурд. Из серии «Натюрморти»



3.1.17 І. Подольчак. Пам'ятник І, 1987. Папір, офорт, 14 x 10 см



3.1.18 І. Подольчак. Пара, 1997.  
Інтаглію. Цинкова пластина, 49,5 х 32,5 см



3.1.19 Ю. Соломко. Світова валюта, 2016. Ультрафіолетовий друк на полотні,  
олія, 140 x 190 см



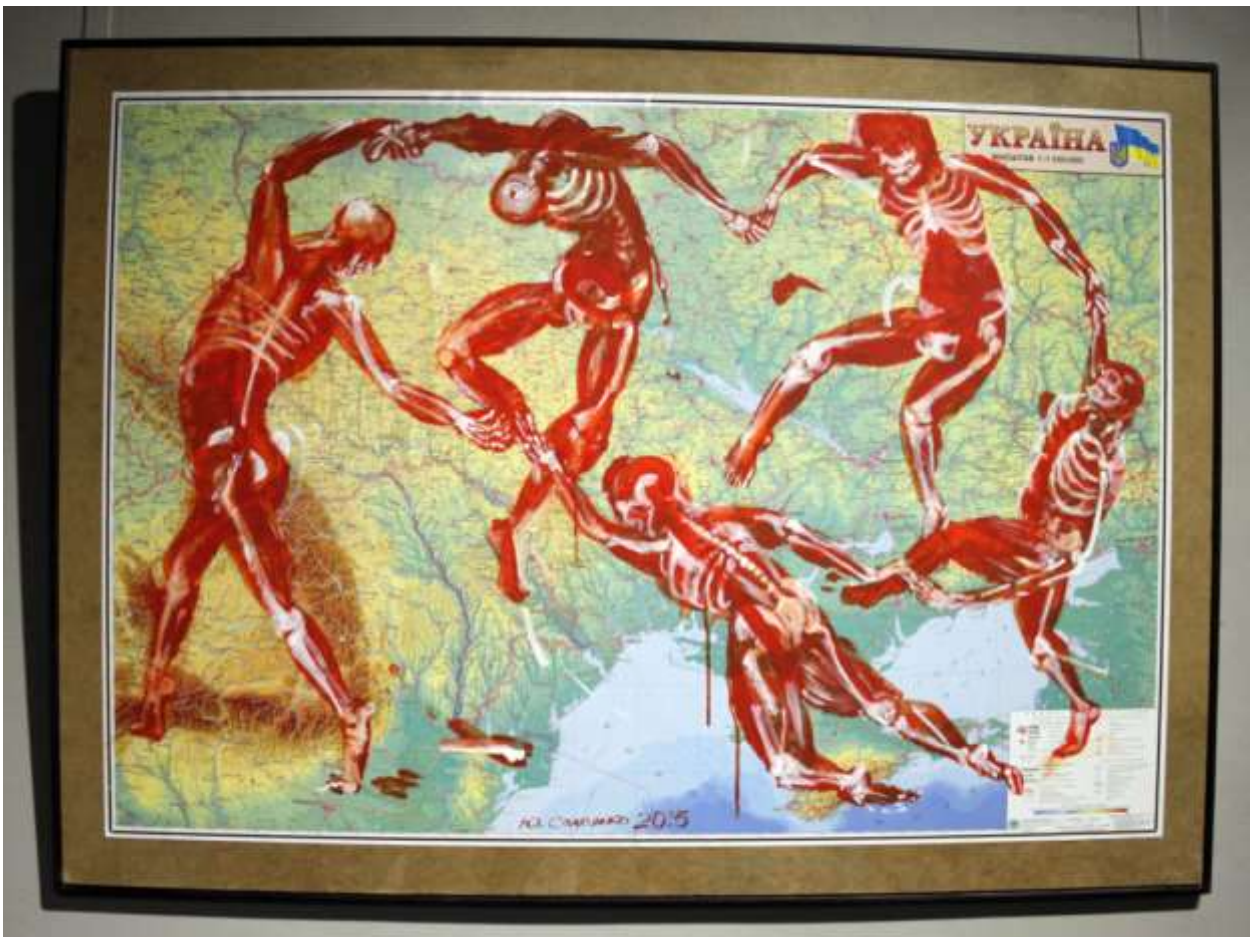
3.1.20 Ю. Соломко. Золота модель, 2016. Папір на полотні, олія, 121 x 96 см



3.1.21 Ю. Соломко. Європа, 2012. Фото, 65 x 50 см



3.1.22 Ю. Соломко. Одеса, 2000. Фотографія



3.1.23 Ю. Соломко. Україна. XX століття, 2013. Друкарська машина, акрил, папір на полотні, 195 x 275 см



3.1.24 Т. Галаган. Подвійний портрет Марії Галаган. В експозиції проекту «АУТ». Шоколадний дім, Київ, 2010





3.1.25 Т. Галаган. Кирило Чичкан, 1995. Відео



ЧИЧКАН 1996

3.1.26 І. Чичкан. Без назви 3, 1997. Із серії «Сплячі принци України».

Фотографія, 100 × 75 см



3.1.27 А. Савадов. Книга мертвих. Фотографія



3.1.28 А. Савадов, Г. Сенченко. Сум Клеопатри, 1987. Полотно, олія



3.2.1 О. Чепелик. Хроніки від Фортінбраса, 2001. Відео, 35 мм, кольорове



3.2.2 О. Чепелик. Цикл «Генезис», 2007



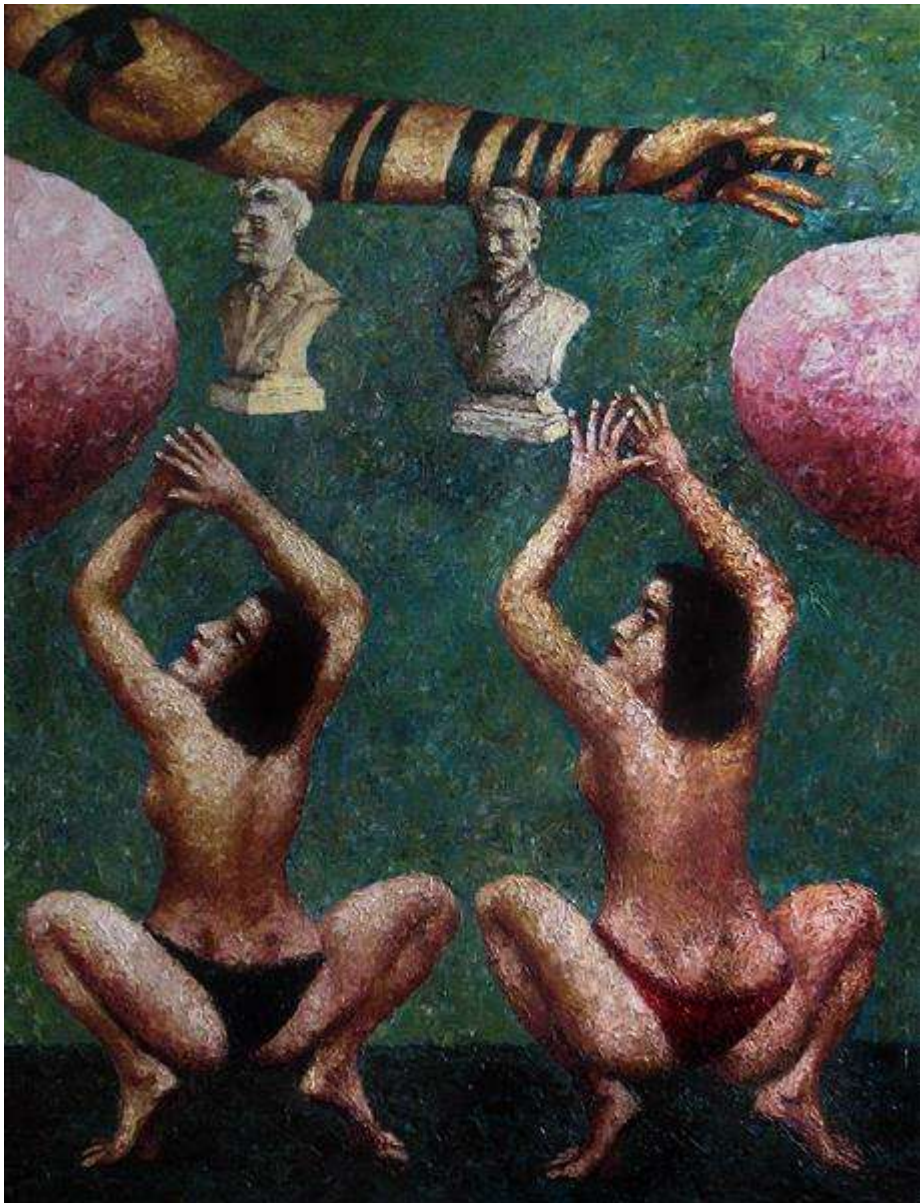
3.2.3 О. Чепелик. Цикл «Генезис», 2007. Фотографія



3.2.4 В. Ралко. Хлопчик, 2006. П.о., 50 х 30 см



3.2.5 В. Ралко. Китайський еротичний щоденник, 2002. Папір, олівець, акварель, маркер



3.2.6 О. Ройтбурд. Музыка Чайковского, слова Маяковского, 2008.

Олія на полотні

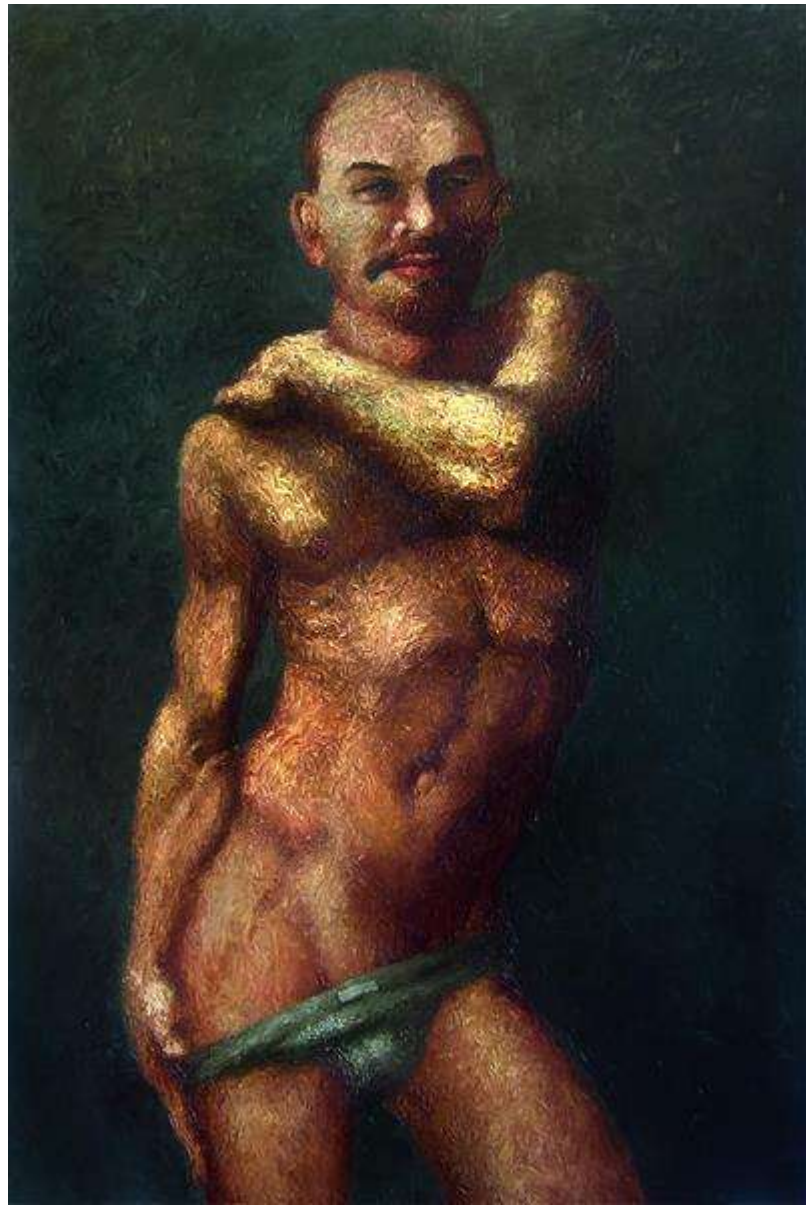




3.2.7 О. Ройтбурд. Пліт Медузи, 2009. Полотно, олія



3.2.8 О. Ройтбурд. Автопортрет, 2007. Полотно, олія



3.2.9 О. Ройтбурд. Ленін, 2009. Полотно, олія



3.2.10 О. Ройтбурд. Розставання Гектора та Андромахи #3, 2010. Полотно,  
олія



3.3.1 М. Білоус. Інтер'єр, 2014. П.о., акрил, 150 x 100 см



3.3.2 М. Білоус. Поцілунок, 2012. П.о., акрил, 150 x 100 см



3.3.3 М. Білуєс. Інтер'єр, 2014. Акрил, полотно, 150 x 100 см



3.3.4 А. Волокітін. Венера, 2018. Полотно, олія, 160 x 120 см





3.3.5 В. Цаголов. Серія «Українські X-Files», 2001. Полотно, олія



3.3.6 В. Сидоренко. Деперсоналізація, 2008. Скловолокно, 180 см



3.3.7 С. Солонський. Без назви 14, 1997-98. Із серії «Бестіарії». Колаж, срібно-желатиновий друк, 60 x 50 см



3.3.8 О. Ройтбурд. Дискобол, 2020. Полотно, олія, 140 х 140 см



3.3.9 О. Ройтбурд. Давид, 2020. Полотно, олія, 150 x 100 см



3.3.10 О. Ройтбурд. Венера, 2020. Полотно, олія, 170 x 140 см



3.3.11 П. Вербицька. Ізоляція, 2020. Полімерна глина, акрил, 11 x 11 x 5 см



3.3.12 П. Вербицька. Велика голова, 2019. Картон, піна, силікон, смола,  
70 x 63 x 60 см



3.3.13 П. Вербицька. Крик, 2019. Силікон та смола, висота 27 см





3.3.14 В. Корчовий. Діоніс, 2008.



3.3.15 В. Корчовий. Русалка, 2015. Мрамур



3.3.16 Я. Деркач. Ваба, 2011. П.о., 170 x 100 см



3.3.17 Я. Деркач. Літ, 2011. Полотно, олія, 170 x 100 см



3.3.18 Я. Деркач. Країна У, 2011. П.о., 100 x 170 см



3.3.19 Я. Деркач. Д'Горі, 2011. Полотно, олія, 170 x 100 см



3.3.20 А. Шебетко. Ми були тут, 2018. Фотографія



3.3.21 А. Шебетко. Ми були тут, 2018. Фотографія





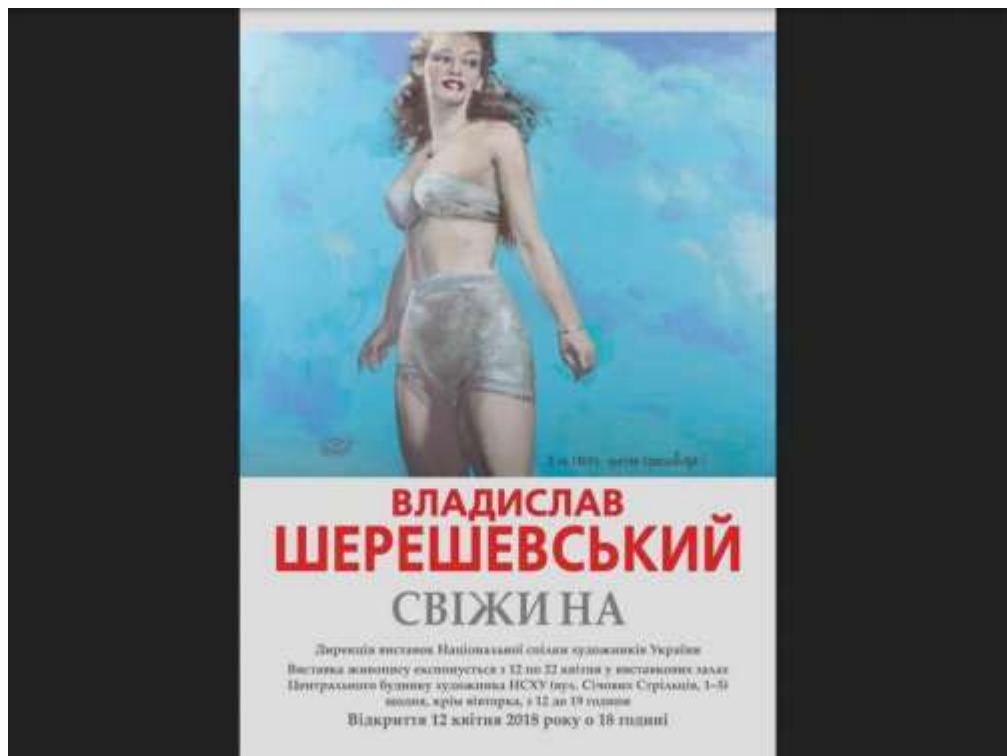
3.3.22 Т. Полатайко. Війна. 11 портретів, 1, 2014. Фотографія



3.3.23 А. Серрано. Висячі кінцівки, 2012.



3.3.24 А. Савадов. Голоси любові, 2018



3.3.25 В. Шерешевський. Плакат до виставки «Свіжи на»



3.3.26 А. Белов. «Мое порно – мое право!» Папір, туш



3.3.27 Тая Галаган. Арнульф Райнер, 2015. Анагліфічні зображення, полотно, олія



3.3.28 М. Куліковська. Скульптура, 2018. Авторська техніка, смола з кольоровим пігментом, металеві ланцюжки, 205 x 47x 31 см



3.3.29 М. Куліковська. Скульптура, 2018. Авторська техніка, смола з кольоровим пігментом



3.3.30 М. Куліковська. 3 Днем народження, 2016. Перформанс, Галерея  
Саатчі