

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ  
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО  
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

**КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**  
освітнього рівня «магістр»

на тему: **Позиціонування жінок в українському мистецтві  
періоду 2010 - 2022 рр**

**Виконала:** студентка II курсу магістратури,  
групи мист/маг - 20, денна форма навчання  
спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне  
мистецтво, реставрація

освітньо-наукової програми

Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва

**ХОМЕНКО ІРИНА ЮРІЇВНА**

**Керівник:** доцент, кандидат мистецтвознавства

**МАЗУР ВІКТОРІЯ ПАВЛІВНА**

**Рецензент:** кандидат

мистецтвознавства

**РЕШЕТНЬОВА ГАННА ОЛЕКСІЇВНА**

**Київ - 2023**

## АНОТАЦІЯ

**Хоменко І. Ю. «Позиціонування жінок в українському мистецтві періоду 2010 - 2022 рр»**

**Робота на здобуття освітнього рівня «магістр» за ОНП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». – НАОМА, Київ, 2023.**

Мета магістерської роботи полягає у дослідженні соціальних та політичних аспектів у творчості українських мисткинь періоду 2010 - 2022 рр., а також теми мистецького активізму та введення феміністичного мистецтва до загальної системи артактивізму. Здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз окремих обраних творів мисткинь України, які мають соціальні та/або політичні аспекти. Визначено місце феміністичного мистецтва у системі соціального та політичного мистецтва.

Перший розділ «Історіографія. Методологія та джерельна база дослідження» стисло розкриває основні джерела, які були використані у дослідженні. Описано стан вивчення теми мистецького активізму, а також описано методологію виконання дослідження.

Другий розділ «Загальний огляд теми. Проблематика термінології» відведено для теоретичного аналізу теми соціального та політичного мистецтва, особливо, теми мистецького активізму. У цьому розділі аналізується доцільність уведення мистецького активізму в мистецтвознавчий дискурс, а також його витоки в українській історії мистецтва.

Третій розділ «Соціальні та політичні аспекти у творчості мисткинь періоду 2014 - 2022» спрямований на розгляд окремих творів мисткинь, які розкривають соціальні та/або політичні проблеми. У першу чергу це твори Алевтини Кахідзе, Жанни Кадирової, Марії Куліковської, Поліни Кузнецової. У цьому розділі виявлено основні характеристики та схожості творів мисткинь на соціальну та/або політичну тематику.

У четвертому розділі було комплексно проаналізовано феміністичне мистецтво України за період 2010 - 2022 рр. Виявлено роль кураторської роботи Оксани Брюховецької у розвитку феміністичного мистецтва в Україні, а також і інших організацій та груп, як Р.Е.П., Щербенко Арт Центр, Феміністична Офензива, Платформа «ТЮ!». Також, був проведений аналіз феміністичного аспекту у творчості Марії Куліковської.

Наукова новизна полягає у першому систематизованому розгляді мистецького активізму, вперше було введено феміністичне мистецтво у систему активістського. А також, вперше було зібрано та структуровано окремі твори українських мисткинь, у яких представлені соціальні та/або політичні аспекти.

Практичне значення дослідження полягає у використанні отриманих результатів в подальших теоретичних досліджень тем політичного та соціального мистецтва, мистецького активізму та феміністичного мистецтва, а також, в розробці курсів чи лекційних матеріалів про сучасне образотворче мистецтво України.

Апробація матеріалів кваліфікаційної магістерської роботи. Окремі положення дослідження опубліковано у статті наукового журналу «Сучасне мистецтво» та презентовано на конференції «Платонівські читання».

Кваліфікаційна магістерська робота написана самостійно та не містить плагіату.

Структура роботи. Основний текст складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків (90 с.), списку використаних джерел (86 позицій), списку та альбому ілюстрацій (48 позицій) та додатків. Загальний обсяг магістерської роботи – 143 с.

Ключові слова: Мистецький активізм, перформанс, соціальне мистецтво, політичне мистецтво, Марія Куліковська, Алевтина Кахідзе, Оксана Брюховецька.

## ANNOTATION

**Khomenko I. «Positioning of women in Ukrainian art in the period 2010 - 2022»**

**Work for the obtaining of the master's degree in the specialty «Art History. Theory and History of Art» National Academy Of Fine Arts And Architecture, Kyiv, 2023.**

The master's thesis aims to study the social and political aspects in the work of Ukrainian artists of the period 2010 - 2022, as well as the topic of artistic activism and the integration of feminist art into the general system of activism. A comprehensive art historical analysis of selected works by Ukrainian women artists with social and/or political aspects is carried out. The place of feminist art in the system of social and political art is determined.

The first section «Historiography. Methodology and Source Base of the Study» briefly describes the main sources used in the study. The state of research on the topic of artistic activism is described, as well as the methodology of the study.

The second section «General overview of the topic. Problems of terminology» is devoted to the theoretical analysis of the topic of social and political art, especially the topic of artistic activism. This section analyzes the feasibility of introducing artistic activism into the art historical discourse, as well as its roots in Ukrainian art history.

The third section, «Social and Political Aspects in the Works of Women Artists of the Period 2014-2022» is aimed at examining selected works by women artists that reveal social and/or political issues. These are primarily works by Alevtina Kakhidze, Zhanna Kadyrova, Maria Kulikovska, and Polina Kuznetsova. This section identifies the main characteristics and similarities of the artists' works on social and/or political issues.

The fourth section «Feminist Art in the system of Art Activism» comprehensively analyzes the feminist art of Ukraine in the period of



2010-2022. The role of Oksana Bryukhovetska's curatorial work in the development of feminist art in Ukraine, as well as other organizations and groups such as R.E.P., Shcherbenko Art Center, Feminist Offensive, and the Platform «TU!». The author also analyzed the feminist aspect in the work of Maria Kulikovska.

The scientific novelty is the first systematic consideration of artistic activism, the first time feminist art was introduced into the system of activist art. Also, for the first time, certain works by Ukrainian artists that present social and/or political aspects were collected and structured.

The practical significance of the study is to use the results obtained in further theoretical studies of political and social art, artistic activism and feminist art, as well as in the development of courses or lecture materials on contemporary Ukrainian fine art.

Approval of the materials of the qualifying master's thesis. Some provisions of the research were published in an article in the scientific journal «Contemporary Art» and presented at the conference «Platon readings».

The qualifying master's thesis was written independently and does not contain plagiarism.

Structure of the work. The main text consists of an introduction, four chapters, conclusions (90 pages), a list of references (86 items), a list and album of illustrations (48 items) and appendices. The total volume of the master's thesis is 143 p.

Key words: Artistic activism, performance, social art, political art, Maria Kulikovska, Alevtina Kakhidze, Oksana Bryukhovetska.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ. МЕТОДОЛОГІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	10
1.1 Історіографія дослідження.....	10
1.2 Джерельна та методологічна бази дослідження.....	11
РОЗДІЛ 2. Загальний огляд теми. Проблематика термінології.....	13
2.1 Пролематика визначення активістського мистецтв.....	13
2.2 Характеристика та особливості активістського мистецтва.....	20
2.3 Артактивізм в Україні.....	22
РОЗДІЛ 3. АСПЕКТИ СОЦІАЛЬНОГО І ПОЛІТИЧНОГО У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИСТКИНЬ ПЕРІОДУ 2014-2022.....	27
3.1 Соціальні та політичні аспекти у живописі та інсталяції українських мисткинь.....	27
3.2. Перформанс, як протест проти російської агресії.....	33
3.3. Політичне та соціальне тіло у творчості Марії Куліковської.....	35
РОЗДІЛ 4. ФЕМІНІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ У СИСТЕМІ АРТАКТИВІЗМУ.....	42
4.1 Феміністичне мистецтво у системі артактивізму. Особливості та проблематика.....	42
4.2 Предтечі українського феміністичного мистецтва. «Двадцять років без історії».....	49
4.3 Феміністичне мистецтво до Євромайдану (період 2010 - 2014).....	54
4.4 Розвиток феміністичного мистецтва періоду 2014 - 2022 рр.....	63
4.5.1 Роль феміністичних кураторських проєктів Оксани Брюховецької.....	63
4.5.2. Дослідження тіла та феміністичні аспекти у творчості Марії Куліковської.....	74
4.5.3 Роль організацій у розвитку феміністичного мистецтва.....	85
ВИСНОВКИ.....	94
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	97
ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	107
ІЛЮСТРАЦІЇ.....	114
ДОДАТОК Б. Інтерв'ю.....	137

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Позичіонування жінки в українському мистецтві охоплює три напрямлення дослідження: образ жінки в мистецтві, становище та жінки в артсередовищі та політична й соціальна позиція мисткинь, яку вони проявляють у своїй творчості. Останнє напрямлення і є основою цієї дипломної роботи. Пандемія 2019 року вплинула на весь світ, мало хто залишався байдужим щодо екзистенційних проблем, які спіткали кожного, і мистецтво тому не виняток. З початку пандемії 2019 року мистецтво, яке розкриває соціальні та політичні теми стає популярнішим, а після акцій Black Lives Matter, які пройшли майже по всьому світу, це мистецтво набирає актуальності й у великих культурних інституціях, такі як Музей д'Орсе у Парижі. У 2022 році почалось повномасштабне вторгнення росії в Україну, що спричинило підвищення соціального та політичного мистецтва в Україні, яке спрямоване на відновлення соціальної справедливості, а разом з тим і цікавість до українського мистецтва. Тобто, тема соціального та політичного у мистецтві завжди була актуальною, хоча і, час від часу, спадала цікавість до неї серед мистецтвознавців. Можна простежити, що активність та актуальність такого мистецтва відповідає тим зовнішнім змінам, яким піддається суспільство. Сьогодні Україна протистоїть агресору, що провокує митців створювати предмети саме на цю тему, а суспільство цікавиться цим мистецтвом.

**Мета** цієї дипломної роботи є дослідження загального розвитку соціального та політичного аспекту у творчості українських мисткинь періоду 2010 - 2022 років, які зазвичай пов'язані з феміністичною та/чи воєнною темою, та вписати їх у загальну систему мистецького активізму.

Згідно до теми та мети дипломної роботи, а також і її особливостей, були сформовані такі **завдання**:

- дослідити та проаналізувати теоретичні засади соціального та політичного мистецтва;
- Визначити особливості, характеристику та проблематику активістського мистецтва, а також його витoki в Україні;
- Зробити аналіз системи політичного мистецтва, на її основі створити зручну систематизацію, яка включає політичне та соціальне.
- Проаналізувати загальний розвиток соціальних та політичних аспектів на основі творчості мисткинь України: Алевтини Кахідзе, Жанни Кадирової, Поліни Кузнецової, Марії Куліковської та ін.
- Виявити основні схожості та характеристики, які супроводжують мисткинь, які створюють роботи на теми соціального та політичного;
- Увести феміністичне мистецтво до системи активістського;
- Проаналізувати феміністичне мистецтво України, яке займає значну частку у творчості українських мисткинь, які створюють роботи на тему соціального та політичного;
- Визначити роль кураторських проєктів Оксани Брюховецької та груп чи організацій в розвитку українського феміністичного мистецтва;
- Проаналізувати феміністичний та соціально-політичний аспекти у творчості Марії Куліковської.

**Об'єктом** дипломної роботи є творчість сучасних українських мисткинь на соціальну та/або політичну тему періоду 2010 - 2022 років.

**Предметом** дослідження є соціальні та політичні аспекти у творчості сучасних українських мисткинь періоду 2010 - 2022 років, як частини загального поняття політичного мистецтва.

**Наукова новизна** дослідження полягає у новій систематизації політичного мистецтва, а також уведення феміністичного мистецтва в систему артактивізму. Також, вперше зібрано та структуровано соціальні та політичні аспекти у творчості сучасних українських мисткинь та культурних діячок, як Діана Берг, Поліна Кузнецова, Оксана Брюховецька, Алевтина Кахідзе, Марія Куліковська тощо, в одному зібранні, а також таких інституцій, як Платформа «ТЮ!» Та Щербернко Арт Центр.

**Практичне значення** проведеного дослідження полягає в можливості використання теоретичних матеріалів для подальшого вивчення мистецького активізму, політичного, соціального, феміністичного мистецтв. А також, у дослідженнях творчості сучасних українських мисткинь періоду 2010 - 2022 рр.

**Апробація.** Частина матеріалів дослідницької роботи були опубліковані в у Збірнику наукових праць «Сучасне мистецтво» (18 номер, 2022) 201–210, під назвою « Тіло як медіум у творчості Марії Куліковської», а також у виступі на конференції «Платонівські читання» 2021 року з публікацією тез на тему «Проблематика визначення феміністичного мистецтва» (с. 169).

**Структура роботи.** Ця дипломна досліджує позиціонування саме жінок в українському мистецтві, що диктує цій роботі певні особливості, а саме: велика частина дипломної відведена для аналізу феміністичного мистецтва, не згадані роботи чоловіків, важлива частина відводиться під теоретичні дослідження, адже тема позиціонування жінок в мистецтві не є достатньо вивченою. Основна частина складається зі вступу та чотирьох розділів, 15 підрозділів, висновків (90 с.), списку літератури та додатків.

# РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ. МЕТОДОЛОГІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1 Історіографія дослідження

Тема позиціонування жінок охоплює три напрямки досліджень: мистецтво жінок, яке відображає певну політичну, соціальну або іншу позицію; становище, роль та залученість жінок в українську артсцену та образ жінок в українському мистецтві. Ця дипломна робота, як зазначалось вище, була спрямована саме на дослідження першого напрямку, а саме: мистецтво жінок, що відображає певну політичну, соціальну або іншу позицію.

В основу теоретичної частини цієї роботи покладені дослідження англійською мовою, адже в Україні поки що відсутні ґрунтовні дослідження вказаної теми. Були використані такі дослідження як: Люсі Ліпард «Троянський кінь: Активістське мистецтво та сила», Хел Фостер «Мистецтво після 1900-го року: модернізм, антимодернізм, постмодернізм», Джон Бергер «Мистецтво бачити», Кейті Діпвел «Феміністичний артактивізм та артивізм».

Проте в українському мистецтвознавстві також неодноразово піднімалася тема політичного і соціального у мистецтві. Слід відзначити дослідниць мистецтва, які в своїх працях піднімали тему феміністичного мистецтва України: Оксана Брюховець, Леся Кульчинська, Катерина Яковленко, Тамара Злобіна. Деякі науковиці присвятили свої дослідження темі феміністичного мистецтва не лише в нашій країні, а й поза її межами, вказуючи на некомпетентні дослідження білоруських та російських науковців, які звучали на міжнародних конференціях.

Недостатню кількість досліджень українського активістського мистецтва можна виправдати двома факторами: 1) українське мистецтво протягом ХХ ст. за своєю суттю було активістське, оскільки творити українське могло коштувати його авторам життя, тому у деяких

дослідженнях мистецтвознавці уникають такого формулювання, надаючи перевагу термінам: нонконформізм, революційне мистецтво, протестне мистецтво тощо; 2) після проголошення Незалежності, Україні потрібен був час для формування умов, сприятливих для створення та поширення артактивізму як явища в українському мистецтві.

Дослідження артактивізму інших країн не може дати достатньої бази для комплексного аналізу українського артактивізму. По-перше, історія, можливості та стан країни вимагають адаптивності в підході до дослідження активістського мистецтва, по-друге, не завжди досвід інших країн може відображати та пояснювати досвід України у сфері будь-якого мистецтва. Тож аби мати підґрунтя для досліджень саме українського активістського мистецтва, ми використовували: Дмитрик Оленка ««Я феміністка, проте...»»: Мистецтво гендерного та сексуального дисиденства в 2010-х роках в Україні та Росії», Якімова Д. «Особливості формування художнього активізму у Києві (2004 - 2014) тощо.

Опис історіографії наданої теми є підтвердженням її актуальності на сьогодні.

## 1.2 Джерельна та методологічна бази дослідження

**Джерельна база** дослідження ґрунтується на теоретичних працях, архівних матеріалах з відкритим доступом, описових та/або критичних статтях та візуальному матеріалі. Для теоретичної частини були використані декілька напрямлень праць: дослідження у сфері політичного та/або соціального мистецтва, мистецького активізму, які ґрунтуються в основному на англійськомовних дослідженнях: Люсі Ліпард «Троянський кінь: Активістське мистецтво та сила», Хел Фостер «Мистецтво після 1900-го року: модернізм, антимодернізм, постмодернізм», Джон Бергер «Мистецтво бачити», Муф Шанталь «Мистецький активізм та агоністичний простір», Франк Меллер «Політика і Мистецтво»; дослідженнях про мистецький активізм українських дослідників:

Якимова Д. «Особливості формування художнього активізму в Києві (2004 - 2014)», Смирна Л. «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» та «Постнонконформізм в українському мистецькому просторі 1990–2000-х років». Окремий теоретичний пласт має тема феміністичного мистецтва, де були використані як наукові праці українських: Брюховецька О. «Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм», праці Тамари Злобіної, Кісь Оксана «Фемінізм в Україні: кроки назустріч собі», Яковленко Катерина «Коханці революцій: чи змінилося феміністичне і квір мистецтво після Євромайдану», Дмитрик Оленка, «"Я феміністка, тому...": мистецтво гендерного та сексуального дисидентства в Україні та Росії 2010-х років», так і зарубіжних дослідниць: Лінда Нохлін «Чому не було великих жінок-художниць?», Кейті Діпвелл «Феміністичний мистецький активізм та артивізм».

Для описової частини дипломної роботи були використані критичні статті українських мистецтвознавців, як Оксана Брюховецька, Катерина Яковленко, Тамара Злобіна, Валерія Зубатенко тощо, а також архівні джерела – інтерв'ю з Марією Прошковсько та Марією Куліковською. Більша частина джерельної бази сформована на відкритих інтернет-ресурсах.

**Методологія.** У дослідженні були задіяні такі методи: Пізнавальні методи: метод аналізу, для розкладання головної теми на частини; метод синтезу, для узагальнення теоретичних засад; метод систематизації, а також основним методом цієї роботи є метод індукції, який був пробиктований особливістю теми. У теоретичній частині дипломної роботи був застосований системний та термінологічний метод, яким віддається також важлива частина роботи. У частині описовій застосовані були методи абстрагування та герметичний, як поясуючий метод.



## РОЗДІЛ 2. ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД ТЕМИ. ПРОБЛЕМАТИКА ТЕРМІНОЛОГІЇ

### 2.1 Проблематика визначення активістського мистецтва

«Мистецтво часто трактується (в мистецтвознавстві та художній критиці) як „зайняття позиції“, маніфестація політичної точки зору, якої дотримується художник» [69, с. 10] або певна соціальна група. Аналіз старого мистецтва неможливо уявити без попереднього аналізу політичної ситуації тієї чи іншої країни. Наприклад, згадуючи про Ренесанс, неможливо не згадати сім'ю Медічі, або аналізуючи мистецтво України початку ХХ ст., слід згадати про політичну ситуацію в країні. З цього ми можемо зробити висновок, що мистецтво та політика мають дуже тісний зв'язок. Тому не випадковою у мистецтвознавстві є значна кількість досліджень зв'язку між політикою та мистецтвом. Для цього підрозділу авторка використала лише ті дослідження, які розкривають термінологічні, філософські та критичні проблеми, а саме: Муф Шанталь «Мистецький активізм та агоністичний простір», Франк Меллер «Політика і Мистецтво», Люсі Ліпард «Троянський кінь: Активістське мистецтво та сила», Кейті Діпвелл «Феміністичний мистецький активізм та артивізм».

З метою визначення місця активістського мистецтва у світовій історії мистецтва слід спершу дати визначення політичному мистецтву, проаналізувати зв'язок між політичним та соціальним й аргументувати доцільність включення активістського мистецтва у світову історію мистецтва.

Отже, визначення політичного мистецтва є досить складною темою для обговорення, оскільки саме значення політичного мистецтва має занадто велику амплітуду та, швидше за все, залежить від позиції мистецтвознавця, який є автором цього визначення.

Частина мистецтвознавців вважає, що «політичне мистецтво завжди торкається теми суспільного і державного устрою, воно конфліктне і тривожне. Твори стають вираженням громадянської позиції» [7], проте у цьому випадку мистецтво, яке не є тривожним та конфліктним, чомусь не включаються у список політичного мистецтва [57]. За цією логікою великий пласт мистецтва просто не входить у поле політичного. Наприклад, соціальний реалізм або політичні плакати, соціальні ролики, створені за підтримки певної країни тощо. По суті, те, що реконструює, передбачає та пропагує інтереси політичних еліт чи держави загалом, не є тривожним та конфліктним, проте воно є політичним за своєю природою. З вищезазначеного випливає, що «мистецтво може бути політичним, і при цьому не бути критичним, але воно не може бути критичним, не будучи політичним» [78].

Часто у мистецькому дискурсі панує думка, що все мистецтво – політичне: Тоні Морріс, Лін-Мануель Міранда. У цьому випадку взагалі все мистецтво вважається політичним, проте виникає питання, чи можемо ми називати політичним мистецтво декоративне? [57] Звичайно, оскільки воно може відображати суспільні та соціальні зміни певної держави, вказувати на психічний та матеріальний стани того чи іншого соціального класу, проте, чи має воно політичну природу в собі?

З іншого боку, як стверджує політологиня та філософиня Шанталь Муфф, зв'язок політики і мистецтва є достатньо міцним та взаємозалежним. Вона у своєму есе у журналі «Art and Research» у 2007 р. висловила думку, що «існує естетичний вимір у політиці та політичний вимір у мистецтві» [79, с. 4]. Тобто вона заперечила, що мистецтво та політика повинні трактуватись і сприйматись як два окремих організми. І знову повертаємось до першого абзацу цього розділу, де мистецтво часто трактується як «зайняття позиції» та викладання історії мистецтва через призму політичних та соціальних змін.

Після 24 лютого 2022 року, тобто повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну, це питання набуло особливої гостроти.

Адже росіяни прагнули організувати свої виставки, виступати, пропагуючи російську культуру й мистецтво, проте це не мало впливу на представників української культури. «Мистецтво – це політика». Це стало українським гаслом для широких кіл суспільства, а не лише для учасників артсередовища. Українці почали аналізувати та розуміти, як росіяни створювали міт «великого російського мистецтва», а «допомога», яку вони приправляють великими можливостями – насправді є політикою забрати у нас найкращих культурних діячів. Нещодавно, у 2020 р., під знаком «Russian pictures» на всесвітньовідомому аукціоні Sotheby's були виставлені такі імена як: Арсен Савадов, Іван Айвазовський, Вільгельм Котарбінський (польсько-український митець) [83].

Отже, «таке розмите поняття як „політичне мистецтво“ створює вакуум критики, де не може бути досягнуто консенсусу, тому будь-яка позиція не повинна розглядатись як абсолютна істина» [57]. Проте мистецтвознавці зійшлись на думці, що політичне мистецтво все ж існує, та воно повинно бути уведене у порядок денний.

«Якщо політичне [...] передбачає видимість актів соціальної інституції, то неможливо апріорі визначити, що є соціальним, а що політичним, незалежно від будь-якого контекстуального посилання» [79, с. 2] – пише політологиня та філософиня Шанталь Муфф та додає: «його (порядок) можна назвати «політичним», оскільки він є вираженням певної структури владних відносин. Влада є невід'ємною частиною соціального, оскільки соціальне не могло б існувати без владних відносин, через які воно набуває форми» [Там само, с. 2]. Отже, певний зв'язок між політичним, у загальному сенсі, та соціальним все ж існує. Проте щодо природи цього зв'язку дискусія ведеться на політично-соціальному дослідницькому полі, тоді як мистецтвознавче поле повинне аналізувати саме мистецький та/або культурологічний зв'язок.

Як і з політичним мистецтвом, активістське має ті ж самі проблеми визначення: що можна вважати активістським мистецтвом? Чи входить туди намальований плакат на мітингу, чи можна назвати це мистецтвом –

якщо дія полягала лише у крокуванні вулицями та викрикуванні певних гасел? Чи можна вважати активістським мистецтвом творчість митця, спрямовану на політичні чи соціальні зміни? Думки мистецтвознавців знову розходяться. Проте саме у його найпростішому та найбільш загальному варіанті визначення думки співпадають.

Соціолог Стівен Данкомб з одного боку та практикуючий митець-активіст Стів Ламберт з іншого зійшлися на визначенні: «Мистецький активізм – це динамічна практика, що поєднує в собі творчу силу мистецтва, здатну емоційно впливати на нас, зі стратегічним плануванням активізму, необхідного для досягнення соціальних змін» [71]. Сайт галереї Tate Modern дає інше визначення: «Активістське мистецтво – це термін, який застосовується для опису мистецтва, яке ґрунтується на дії та звертається до політичних чи соціальних проблем» [66]. Мистецтвознавиця Паула Серафін дає таке визначення: «Активістське мистецтво – це неловимий термін, який використовується як для позначення роботи митців, що мобілізують зусилля для зміни суспільства (та/або культурного сектору зокрема), так і для позначення творчої та мистецької тактики активістів, що діють поза межами культурного сектору» [84].

Отже, проаналізувавши ці три визначення від різних спеціалістів та інституцій, можна дійти висновку, що спільним між ними є те, що активістське мистецтво створюється з метою впливу на суспільство, а відтак орієнтоване на ширшу аудиторію, і також воно повинне бути критичним та відображати соціальні, політичні та інші проблеми суспільства. Стосовно певного стилю чи медіуму – то активістське мистецтво не обмежується жодним стилем, медіумом та навіть локацією експонування.

Проведений аналіз визначень політичного та активістського мистецтва призводить до появи на горизонті досліджень нового дискурсу, а саме: доцільність врахування мистецького активізму в мистецтвознавчий дискурс. Ці суперечки досі тривають у

мистецтвознавчих колах не лише України: ще у 1984 р. американська мистецтвознавиця Люсі Ліппард у своїй статті «Троянський кінь: Активістське мистецтво і сила» зробила спробу «поставити активістське мистецтво у зв'язок зі світом мистецтва» [77, с. 1] У своїй статті вона проаналізувала найпоширеніші аргументи проти артактивізму: недостатню силу впливу на суспільство та політику, недостатню обізнаність в політиці, неможливість залучення ширшої аудиторії. Стаття Люсі Ліппард містить чотири розділи: Аргументи, Сила, Джерела та «Після 1980-х...». У кожному з них вона наводить аргументи щодо доцільності вписування мистецького активізму у загальну мистецтвознавчу термінологію і робить перші спроби узагальнення його та виділення певних особливостей.

Основний аргумент проти мистецького активізму – твердження «це не мистецтво – це соціологія», яке доповнюється ще одним аргументом: «мистецтво не може нічого змінити» [77, с. 2] Тобто перший аргумент має на меті переконати, що мистецький активізм є «низьким» мистецтвом або взагалі не є мистецтвом. Багато мистецтвознавців, не дослідивши повністю тему, відкидають артактивізм, вважаючи, що він обмежений розмальовуванням плакатів, влаштуванням мітингів та вигаданням влучних фраз для скандування. Проте відносно деяких артактивістів мистецтвознавці не сперечаються, додавши їх до списку визначних митців: Бенксі, Ай Вейвей, Сюзанна Лейсі та ін. Список цих митців/ мисткинь спростовує аргумент «це не мистецтво – це соціологія».

Другий аргумент «мистецтво не може нічого змінити» наводять частіше соціологи, політики та інші діячі соціальної сфери. Цей аргумент дійсно має право на існування, оскільки мистецтво не має великих можливостей впливати на політику і суспільство та вирішувати проблеми за помахом руки. Цілком зрозуміло, що жодна світова організація, жодна людина та жоден документ не мають таких можливостей, за які критикують артактивізм. Люсі Ліппард у своїй статті окремий розділ приствятила саме силі впливу мистецтва на соціальні зміни, а опісля вона

видала книгу під назвою «Get the Message?: A Decade of Art for Social Change» [New York: E.P. Dutton, 1984]. «Міф про безсилля культури, породжений нерозумінням основ авторитету та автентичності мистецтва. Мистецтво сугестивне» [Там само, с. 4]. У той час, коли артактивізм називають безкорисним та слабким на соціальні зрушення, політичні еліти СРСР використовували мистецтво як засіб впливу на соціум, як продукування своїх наративів, які вони мали на меті донести у соціум. Мистецтво було повністю підконтрольне політичній еліті, як доноси їй слугувала навіть марксистська арткритика. Митців, які не корились системі, позбавляли фінансування, катували, морили голодом до смерті (Федір Кричевський, Михайло Бойчук, Михайль Семенко та й сам Казимир Малевич зазнавав тортур).

Отже, мистецтво не є слабким, його сила навіть потужніша, ніж це може здаватись. Люсі Ліппар пише: «Сила мистецтва підривна, а не авторитарна, полягає в його зв'язку між здатністю творити та здатністю бачити, а потім – у його силі переконати інших, що вони теж можуть зробити щось із того, що вони бачать...» [Там само, с. 4-5]

У 1984 р. Люсі Ліппард написала статтю про новий, досі не досліджений вид мистецтва. Наразі, майже сорок років потому, цей дискурс не повинен би у нас викликати якісь сумніви, адже світова література налічує безліч статей та книг, які розглядали тему артактивізму: ...

1980-ті роки в Америці – це час підйому активістського мистецтва та активізму в цілому. Люсі Ліппард пише так про цей період: «... сьогоднішнє активістське мистецтво є продуктом трьох окремих таборів митців, які об'єдналися приблизно у 1980 р., у час посилення консерватизму, економічної кризи та зростаючого страху перед Третьою світовою війною» [Там само, с. 6]. З цього можна зробити висновок, що передумовами зрушення активістського мистецтва у 1980-ті роки були причини, які станом на 2023 рік стали ще більш актуальними проблемами суспільства. Війна в Україні наблизилась ймовірність Третьої світової війни

через зтяжну аполітичність суспільства та пом'ягшення рухів за свободу і рівність, а також збільшилась консервативність суспільства. В Україні через війну у соціумі можуть набирати сили погляди правих радикалів, відомих консервативною ідеологією. Війна в Україні призвела до важкої економічної та продовольчої кризи, а також до великих показників інфляції. Така ситуація спричинила зрушення в суспільстві, акцій та мітингів у багатьох країнах світу, що, в свою чергу, викличе реакцією митців на ці проблеми. Так, у 2018-2019 рр. почались по всьому світу протести за права темношкірих, які отримали назву Black Lives Matter, що у перекладі означає «життя темношкірих важливі». Всесвітня артсцена почала рефлексувати на ці події: деякі галереї, які брали участь в арт'ярмарці АртБазель-2022 у Парижі, робили акцент на репрезентації темношкірого мистецтва. Паралельно у музеї Д'Орсе у Парижі відбулася виставка робіт Кахінде Вайлі, відомого зображеннями темношкірих людей у репліках картин відомих майстрів. Ці події у Парижі демонструють залученість найвпливовіших інституцій артсередовища світу у процеси активізму, вони діють та репрезентують мистецтво, яке також розкриває і соціальні проблеми, у даному випадку – расизм.

Отже, політичне мистецтво – це мистецтво, яке відображає суспільну, політичну та/або соціальну позицію тієї чи іншої людини, групи, меншини або навіть політичної еліти, воно може бути критичним та некритичним. У систему політичного мистецтва входять такі підвиди: соціальне мистецтво (тобто активістське мистецтво, нонконформізм, постнонконформізм, протестне мистецтво, революційне мистецтво тощо), направлене на висвітлення певних суспільних чи соціальних проблем, таких як екологія, расизм, гендерна нерівність тощо; та саме політичне мистецтво, що відображає інтереси політичних еліт, влади або певної країни, воно завжди має у собі ознаки політичної пропаганди. У цьому випадку, проглядається певний дуалізм значення «політичного мистецтва» як явища та як напрямку мистецтва. Це і є основна проблема визначення політичного мистецтва та нескінченних дискусій на цю тему.

Тому у цій дипломній роботі надалі зазначатиметься, який саме з цих двох значень мається на увазі.

## 2.2 Характеристика та особливості активістського мистецтва

Враховуючи вищесказане, активістське мистецтво не має певного стилю та не використовує певний медіум, і єдине, що його об'єднує – соціальна спрямованість, тобто будь-який твір мистецького активізму повинен розкривати сучасну соціальну проблему, яка може бути неочевидною, проте важливою для вирішення. Оскільки «активістське мистецтво не обмежується жодним певним стилем і, мабуть, найкраще визначається з точки зору його функцій, які також охоплюють широкий діапазон», [77, с. 2] то можна систематизувати його тільки за темами, які він піднімає, іншими словами, за його формами: екологічний артактивізм, політичний артактивізм, феміністичне мистецтво, мистецький активізм, які розкривають тему расизму та нерівності суспільства, квір- або ЛГБТ+ мистецтво тощо.

Цей список форм умовний та гнучкий, він може розширюватись та зменшуватись в залежності від соціальних умов та викликів, посталих перед суспільством того чи іншого періоду.

«Здатність продукувати бачення є неможливою, якщо вона не пов'язана із засобами комунікації та розповсюдження» [Там само, с. 11], – Люсі Ліпард. Згідно з її баченням, активістське мистецтво, метою якого є вплив на суспільство, цілком залежить від того, що Люсі Ліпард називає «журналізацією мистецтва» [Там само, с. 12] тобто поширенням та доступністю його для ширшої аудиторії. Ця особливість диктує часто не лише стиль, спрощення мови та засоби комунікації, а й увесь процес створення твору. Для підтвердження того, що активістське мистецтво, перш за все, орієнтоване на процес, Люсі Ліпард наводить дуже вдалий приклад з феміністичними вечорами, перформансами тощо Сюзанни Лейсі: «справжня робота включає річну організацію та семінари, які



привели до цього (готової роботи мисткині), а також фільми та документацію в подальшому» [Там само, с. 2]. Дійсно, це вже зовсім новий підхід до творчості та творчого процесу. Способи комунікації та розповсюдження вже входять у сам процес створення мистецтва. Проблемою, з якою може зіткнутись активістське мистецтво, є досвід художника, не завжди схожий на життєвий досвід більшості людей. Тому вирішальне значення мають комунікаційні стратегії та тактики, а також «ступінь інтеграції активістського мистецтва з переконаннями митця» [Там само, с. 12]. Якщо митець не підтримує переконання, відображені у його творі, це може призвести до двозначності та/або проблем з трактуванням.

«Митці мають безпрецедентний контроль над власним виробництвом, але більшість втрачає його відразу на етапі пост-продакшну» [Там само, с. 5]. Вони втрачають розвиток ідей, які нашаровуються після релізу твору, адже митці не в змозі контролювати розвиток думок, як публіки, так і мистецтвознавців. Це правило підвладне не лише активістському мистецтву, але й усьому мистецтву, проте саме у випадку з активістським на це робиться окремий акцент. Оскільки активістське мистецтво має на меті продукування бачення, впливу на суспільство, воно має також зворотній бік – відповідь (response), як від мистецтвознавців, так від загальної публіки, яка є цільовою аудиторією репрезентативного твору.

Активістське мистецтво також називають мистецьким активізмом та артактивізмом (англ. *activist art*, *artistic activism* та *artactivism*). У цій роботі будуть періодично чергуватись ці три терміни, проте перевага буде надана саме активістському мистецтву.

Отже, головною особливістю активістського мистецтва є різноманітність стилів та медіумів, йому притаманна лише соціальна спрямованість. Тобто єдине, що об'єднує активістське мистецтво, – підняття соціальних, суспільних чи політичних проблем. Активістське мистецтво завжди критичне, це притаманне його природі, у той час як

його не можна назвати критичним, бо воно набуває ознак політичного мистецтва (створене на замовлення держави, влади тощо). Активістське мистецтво можна систематизувати за його формами, тобто темами, які воно піднімає: феміністичне мистецтво, політичний артактивізм, екологічний артактивізм, екофеміністичний, квір- або ЛГБТ+ артивізм. Ці форми рухомі, вони можуть зникати, з'являться протягом певних періодів.

Активістське мистецтво має дві особливості, продиктовані його природою та метою: митець не контролює свій твір мистецтва, а точніше нашарування думок, які в нього виникають після релізу. Процес підготовки розповсюдження та поширення твору стає частиною творчого процесу митця.

### 2.3 Артактивізм в Україні

Люсі Ліппард вважає, що артактивізм зародився у 60-х роках в Америці, у повстаннях проти спрощених поглядів на мистецтво [77, с. 7], інші вважають, що з руху Чикано у Лос-Анджелесі наприкінці 1960-х років [74]. Проте насправді витоки активістського мистецтва досить складно визначити. Стівен Данкомба та Стів Ламберт, згадані вище, досліджуючи це мистецтво, дійшли висновку, що «весь успішний активізм – це мистецький активізм» [71]. Вони у своїх дослідженнях не змогли докопатись саме до витоків артактивізму, «завжди було щось раніше» [74].

Так само і з українським активістським мистецтвом. Чи можна вважати Бойчуків частиною активістського мистецтва, адже, по суті, вони творили українське, пропагували українське та мали чітку концепцію створення національного мистецтва, яке у ті роки зазнавало переслідувань та навіть коштувало життя багатьом його представникам? Чи Федора Кричевського можна вважати артактивістом, адже він відмовився зображувати портрет Сталіна, за що поплатився життям.

Артактивізм в Україні існував довго, проте в різних формах та під різними назвами. Сучасний український мистецький активізм ґрунтується на засадах нонконформізму та дуже часто сучасний артактивізм називають постнонконформізмом. Нонконформізм у мистецтві має також назву андеграунд, «неофіційне мистецтво», «дисидентське мистецтво». У дійсності, вільна творчість, яка була під забороною в СРСР, є «зайняттям позиції», продукуванням бачення та протиставлення ідеології. Це була критика та нескореність тодішній політичній системі, а як зазначалось вище, критичне мистецтво не може не бути політичним (у загальному сенсі).

На думку дослідниці нонконформізму Лесі Смирної «нонконформізм означав особливу форму мистецької активності, спрямовану на націоналізацію мистецтва [...]. В Україні це була жорстка боротьба з імперським засиллям за національні прояви у мистецтві, за відновлення української національної традиції» [54, с. 35]. Також вона виділяє такий період існування нонконформізму: кінець 1920-х – початок 1990-х років, тобто майже весь період перебування України у складі СРСР.

Слід зазначити, що вищесказане не спонукає розглядати нонкоформізм як активістське мистецтво. На цьому етапі досліджень активістського мистецтва в Україні ми не можемо робити таких висновків. Нонконформізм в історії українського мистецтва займає певне місце та має свої власні особливості. У цій дослідницькій роботі ми не робили акцент на дослідженні нонконформізму, тому його розгляд приводиться тільки для дослідження активістського мистецтва, а саме його витоків.

Отже, нонконформізм – протест проти нав'язаних норм, а також проти сприйняття митців та мистецтва, характерного для періоду СРСР, проти влади та імперських традицій. Сам акт створення такого мистецтва – продукування позиції політичної та національної. У цьому і схожість активістського мистецтва та нонкоформізму. Проте дуже часто

нонконформістське мистецтво створювалось, як кажуть, «у стіл», оскільки існувала небезпека для його показу. Досі мистецтвознавці виявляють нові збірки та нових митців, про яких раніше нічого не було відомо.

Леся Смирна також виділяє таке явище як постнонкоформізм, яке характерне для українського мистецтва від Незалежності України до сьогодення. «Постнонконформізм, продовжуючи традиції історичного нонконформізму, йде шляхом пошуку національної ідентичності з його орієнтацією в бік архаїки, виправдано навмисного політизування та соціалізації мистецтва» [53]. Постнонконформізм – це все ж окреме явище, проте його кордони з активістським мистецтвом починають стиратись, постнонкоформізм починає набувати характерних рис активістського мистецтва, стає ближчим до соціальних та політичних питань, які розкриває артактивізм, постнонконформізм починає критикувати владу, брати участь у мітингах та зібраннях на майданах. Ось тут і починається артактивізм.

Стаття Дарини Якимової «Особливості формування художнього активізму у Києві (2004 – 2014)» аналізує та висвітлює політично-ангажоване мистецтво на прикладі художньої групи Р.Е.П. та творчого колективу Худрада, проте також згадує харківські, львівські та одеські колективи, які вплинули на київський артактивізм. Дослідниця робить висновок, що: «мистецтво, а саме його політичний вимір, що вийшло у публічний простір та функціонувало на межі громадянського активізму, розширило мистецькі, інституційні та теоретичні межі». А також зазначила, що «аналіз художніх соціально-політичних практик [...], які стали засадничими для наступного покоління митців 2010-х, потребує сьогодні подальшого докладного вивчення та систематизації» [61, с. 128].

За вказаною вище статтею Дарини Якимової та Тамари Злобіної «Художні групи і соціальне замовлення» можна зробити висновок, що український артактивізм починався в художніх колективах та групах: «В Україні найближчими до громадянського мистецтва є мистецькі групи, які

намагаються виконати альтернативне соціальне замовлення на проблемні проекти, створення критичного середовища, самоосвіту та комунікацію» [16]. Саме мистецькі групи відіграють важливу роль у формуванні покоління митців, які піднімають соціально-критичні теми у своїх роботах. Формування кластера/групи/колективу дає кращий поштовх локальному мистецтву, тому в цій дослідницькій роботі згадано про маріупольську низову культуру, а саме платформу «ТЮ!», яка через об'єднання перетворила Маріуполь в новий культурний центр України.

Історія українського артактивізму ще не визначена, проте, як зазначила Дарина Якімова, вона сформувала у мистецтвознавстві дискурс, який не можна ігнорувати. Складність дослідження історії мистецького активізму в Україні пояснюється безліччю варіантів термінів. Можливо таким чином мистецтвознавці намагались уникнути соціальної спрямованості терміну «активізм», що може виглядати небезпечно, враховуючи радянський досвід України. Проте мистецтво розвивається у цьому напрямку, як в Україні, так і закордоном, тому ігнорування такого пласту сучасного мистецтва може призвести до сильного відставання від європейських та американських колег.

До здобуття нашою державою Незалежності мистецтво України мало певні прояви активістського, а саме: протестність, критичність, соціальну та/або політичну спрямованість. Проте були радикальні розбіжності, як-от: 1) робота на невелику кількість людей; 2) часто роботи не виставлялись та не показувались. Та все ж, активістське мистецтво має свої особливості, зокрема національну спрямованість, яка рефлексується, аналізується митцями цього явища – нонкоформізму.

Після розпаду Радянського Союзу українське мистецтво зазнало кардинальних змін, проте ще у 1990-х роках його не можна було назвати активістським, це був постнонконформізм, який так, як і нонконформізм, досліджував тему української національності, додаючи відмінності та виклики, які постали перед нашим суспільством, коли завіса впала: капіталістичний устрій, сексуальна революція тощо.

Початок 2000-х років можна вважати зародженням активістського мистецтва в Україні. Цьому сприяли такі рушійні події: Революція 2004 р., економічна криза 2008 р., Євромайдан 2013 р., окупація частин Донецької та Луганської областей та анексія Криму. Ці політичні зміни в суспільстві не могли не призвести до акцій та перформансів, до появи митців-активістів, до соціально-критичного мистецтва тощо. Тому у цій роботі й аналізується саме період 2010-2022 рр., як період, що вже набув певних характеристик та сформував перші ознаки українського активізму. Також у цій дипломній роботі беруться до уваги події після 24 лютого 2022 року.

## РОЗДІЛ 3. АСПЕКТИ СОЦІАЛЬНОГО І ПОЛІТИЧНОГО У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИСТКИНЬ ПЕРІОДУ 2014-2022 РР

### 3.1 Соціальні та політичні аспекти у живописі та інсталяції українських мисткинь

Соціальні та політичні аспекти є також у феміністичному мистецтві, однак, через те, що ця тема має широкий діапазон, вона винесена в окремий розділ, який є найбільшим у цій дослідницькій роботі. Адже не дивно, що жінки, коли починають займатись захистом прав людини, насамперед звертають увагу на права жінок. У цьому ж розділі проаналізовані інші аспекти творчості мисткинь України, а саме: політична позиція, позиція проти війни та російської агресії, права людини, права мігрантів тощо.

У деякому розумінні, активістське мистецтво українських художників з початку війни російської федерації проти України сплело ознаки активізму та політичного мистецтва в одне ціле. Ті наративи, які просувала влада України, та позиція, яку продукували офіційно представники України, стала співпадати з незалежними мистецькими практиками в українському активізмі. Ще більшої сили набули ці ознаки після початку повномасштабного вторгнення (24 лютого 2022 р.). Це неможливо назвати лише одним терміном: або арт-активізмом, або політичним мистецтвом, натомість пропонуємо охарактеризувати цей феномен як політично-активістське мистецтво.

Політичні та соціальні аспекти виявляються у творчості таких передових мисткинь як: Алевтина Кахідзе, Влада Ралко, Жанна Кадирова, Марія Куліковська, Діана Берг, Поліна Кузнецова. У цьому підрозділі проаналізовані аспекти соціального і політичного у живописі та інсталяціях мисткинь.

У творчості мисткинь можна часто відчутти переплетення феміністичних наративів з соціальними та політичними. Адже перш за

все, після другої хвилі, фемінізм почав використовувати відоме гасло – «Особисте – це політичне». Для прикладу, кураторський проєкт «Війна/ вона. Осмислення війни з позиції жіночого» кураторки Дарії Придибайло у Харкові у 2014 р. є феміністичним та одночасно соціально-політичним проєктом. Виставка проходила на третьому поверсі торгового центру «Магелан», який знаходиться на околиці міста. Цей проєкт об'єднав «понад 40 українських художниць та письменниць, які являють собою візуальну та текстову репрезентацію висловлювань, сконцентрованих навколо проблематики жіночого досвіду війни» [82]. Війна з росією тільки почалась та за декілька місяців до проєкту, який відбувся у жовтні, почалось масове вторгнення російських військ на територію України. Отже, цей час був неоднозначним та активним у подіях війни, проте мисткині зробили вдалу спробу розкрити поставлену тему. У цьому проєкті одразу розкриваються теми пацифізму, безглуздості війни, а також і феміністичні теми.

Порушуючи питання соціального і політичного, важко не згадати сучасну українську мисткиню – Алевтину Кахідзе. Її мистецтво завжди зачіпає одну з таких тем – від фемінізму до екології. З 2004 р. вона створює серію малюнків «Найбільш комерційний проєкт», де зображує різні речі у споживацькій культурі, від брендів до масмаркету, та прирівнює кожен малюнок до вартості зображеної речі. Таким чином, абсолютно однакові малюнки за розміром, технікою та витраченим на них часом, коштують по-різному через різну вартість зображеного предмету. Цією серією мисткиня критикує споживацьку культуру та її правила, які здаються часом нелогічними. Соціальним та водночас політичним є проєкт «Клубніка Андріївна» – довготривалий проєкт про розмови з її мамою, Людмилою Андріївною, яка є головним персонажем цієї серії. Проєкт закінчився зі смертю мами Алевтини Кахідзе. Мама своїй дочці розповідала все про її життя, вона була пенсіонеркою, яка провела п'ять років в окупації у Жданівці. Ці малюнки розкривають життя проукраїнської людини в окупації, яка так рідко розмовляє зі своєю



донькою через поганий зв'язок, що коли тільки може – виходить в поле для спілкування з нею і розповідає всі подробиці. Кожна робота у цій серії доповнена спілкуванням короткою текстовою вирізкою спілкування по телефону. Останні роботи – спілкування з іншими людьми, які допомагали Алевтині у той момент з похоронами матері, адже вона на той час ще була в окупованій Жданівці. Цей проєкт, як і будь-який проєкт Алевтини Кахідзе з її мамою, є свідченням не лише теплої любові матері та доньки, їхнього міцного зв'язку, але й того, що цей зв'язок, хоч він і міцний, порушила окупація рідного міста. В одній з останніх своїх робіт, виставлених 16 січня 2019 р. [Іл. 1], вона описує розмову з подругою мами, яка зайшла до неї додому, щоб забрати речі на похорон. Останні речення: «у неї перегоріла проводка... – вона мені не казала... (Тут я нарешті заплакала)». Ці репліки свідчать про те, що мама Алевтини Кахідзе не все говорила своїй дочці, вона намагалась уникати поганого. У цей момент, Алевтина Кахідзе зрозуміла, хоч у них і є міцний зв'язок, але відстань та окупація Жданівки цей зв'язок розтягнули. Ця серія робіт зараз перегукується з досвідом багатьох українців, адже майже всі сім'ї розлучені один з одним кілометрами, багато хто залишився також в окупації. І цей зв'язок між ними – стає складнішим та важчим.

Важливим також у творчості Алевтини Кахідзе для цього розділу є серія «War Diary» («Щоденник війни»). Вона його почала приблизно з 14-го лютого 2022 р., коли посилювався інформаційний вплив на українців щодо початку повномасштабного вторгнення росії на територію України. В перших роботах вона зображує розгублений стан, думки про початок вторгнення, які не покидали мозок, проте це не був страх чи паніка, скоріше – нерозуміння майбутнього [іл. 2]. У деяких роботах вона не покидає традицію критики олігархів, високопосадовців тощо. У цьому випадку вона критикує олігархів, про яких писали в медіа, що вони покинули країну та запитує «чи вже є якісь новини?» [іл. 3]. Алевтина Кахідзе в інтерв'ю сказала: «В якомусь сенсі я потрапила в пастку маминого досвіду. [...] Оскільки я багато років писала про маму, для мене

не було проблемою писати й про себе» [60]. Тепер головним персонажем серії про війну є сама мисткиня. Перша робота після повномасштабного вторгнення була написана 25 лютого 2022 р., яка поділена на дві частини: Україну та росію і її громадян, рисунок розповідає про евакуацію людей, наступ російських військ та самих росіян, які стверджують, що росія захищає український народ від нацистів та росія не є агресором. Сам рисунок вона назвала «Що є росія» [іл. 4]. Першого березня мисткиня намалювала карту «1.03. Self-portrait with Russian Military Hardware dated 1.03.2022» [іл. 5]. На той час вона знаходилась у селі Музичі, де проходять її резиденції. Мисткиня зобразила села поряд: Лишню та Бузову, де на той час були російські війська. А також підписує, що українська важка техніка не зображена з причин безпеки. Дуже цікавим є малюнок «11.03. Russian Culture is searching an alibi that it is not a killer» («Російська культура шукає алібі, що вони не вбивці») [іл. 6], де мисткиня зображує Достоевського та Толстого, які стоять на чотирьох пуантах, що символізують балет та тримають по свічці, а також Бродського у формі кота з ошийником у вигляді російського прапора. Тіла перших двох сплетені разом у форму «російського авангарду», де мисткиня авангард пише іншим шрифтом, ніби відділяючи його від російського впливу. Ця серія досі продовжується та, мабуть, закінчиться вже після війни, тому поки що не можна говорити про її об'єм та результат, але основне – це рефлексія на події, що відбувались на очах у мисткині, її почуття та думки, які здебільшого збігаються з думками всіх українців. Роботи Алевтини Кахідзе, від малюнків до важких перформансів, займають значне місце у соціально-політичному артактивізмі.

Тему соціально-політичного мистецтва неможливо уявити без творчості Жанни Кадирової – сучасної української скульпторки. Мисткиня завжди фокусується у своїх роботах на зовнішніх факторах, тобто соціальних та політичних моментах, тих, що її оточують [41]. Найвідоміша її робота про війну в Україні – випалена стіна з одного боку 2014-го року «Без назви» [іл. 7]. Вона не назвала цю роботу, проте і без

назви її концепція зрозуміла. Стіна у формі території України з одного боку обпалена, з іншого – звичайні шпалери. Спочатку був задум взяти цю стіну прямо з Майдану, проте це було неможливо через крихкість самої стіни [Там само]. Територія України на скульптурі показана не вся, адже півострів Крим відділений від неї. Ця скульптура на сьогодні (квітень 2023 р.) знаходиться на території Мистецького арсеналу.

Жанна Кадирова не боїться висловлювати свою позицію, навіть якщо вона отримує багато критики. Таким чином вона створює серію робіт «Реканонізація» у 2017 р. [Іл. 8], що критикує політику декомунізації, яку запровадила Україна. Проте мисткиня не проти самої декомунізації, хоча вважає, що ці речі потрібно переосмислювати і давати їм нові ідеї. По суті, проєкт є жартом щодо радянського мистецтва. Використовуючи німб, вона возвеличує деяких радянських героїв, таких як: доярка або звичайна дівчина з села, яка займалась хатніми справами, тим самим ставлячи їх на місце лєніна та сталіна в радянській культурі.

З початку повномасштабного вторгнення росії на території України мисткиня створила три серії, які відповідають цій темі: «Тривога», «Російська ракета» та «Безневинна війна». Серія «Тривога» [іл. 9] продовжується донині, кожного разу мисткиня, подорожуючи, використовує міські пейзажі іншої країни та перекладає назву «Повітряна тривога» на їхню мову. Цим мисткиня показує, що війна не має кордонів. Серія складається з двох медіумів: вишивка хрестиком, яка немов відсилає ще до традиційного жіночого ремесла, яке зазвичай знецінюється, і графічні роботи. Серія «Російська ракета» має активістський характер, вона виходить у суспільний простір – мисткиня надрукувала ракети та розклеїла на вікнах у громадському транспорті в Європі, таким чином нагадуючи про війну в Україні. «Безневинна війна» [іл. 10] – «це скульптурна комбінація базових геометричних форм, які художниця створила з побитого кулями металу, зібраного нею в Україні. Для Кадирової ці роботи та шар фарби, що вирівнює їх, є "консервацією" фізичного насильства» [72]. Отже, творчість Жанни Кадирової завжди

переплітається з соціальними та політичними темами, мисткиня не боїться висловити свою думку щодо внутрішніх процесів в Україні, що може зустріти критику. Хоч мисткиня часто мала досвід виходу в публічний простір, проте з серією «Російська ракета» це вже має всі ознаки активізму. Ця серія відрізняється й тим, що тут мисткиня не працює зі скульптурою, проте працює з містом. Незважаючи на те, що вона повністю заперечує фемінізм у своїх роботах [49], у серії «Тривога» він яскраво прочитується, можливо, це є ще одним прикладом «несвідомого фемінізму».

Звичайно, у цьому розділі не проаналізовані творчість всіх мисткинь, які мають політичний та соціальний аспекти, проте це основні роботи, які важливо виділити для встановлення загальної характеристики цієї теми. З аналізу видно, що мисткині, незважаючи на політичність своїх робіт, все ж звертаються до тем фемінізму, хоч і несвідомо. У роботах Алевтини Кахідзе головна героїня – жінка, яка переживає війну, окупацію. Ці героїні ніколи не виглядають слабкими, вони не займаються звичайними «жіночими справами», а навпаки часто жартує, роздумує на гострі теми та різко критикує. Жанна Кадидова ніколи не визнавала у своїй творчості феміністичні мотиви, проте так само як серія «Реканонізація», яка має досить сильне феміністичне підґрунтя, а саме невидимість важкої жіночої праці, яку недооцінюють, вона нову повторює цей самий наратив у своїх вишивках «Тривога» у 2022 році. Отже, можна зробити висновок, що мисткині не можуть повністю відмовитись від феміністичної теми, незважаючи на інший контекст, який вони намагаються запровадити у своїх практиках. Тому у цій дипломній роботі феміністичне мистецтво займає значну частину.

### 3.2. Перформанс як протест проти російської агресії проти України

Перформанс – є одним з найефективніших методів донести інформацію та викликати почуття у глядачів. У статті «Тіло, як медіум у творчості Марії Куліковської» було проаналізовано причину кращого донесення інформації до глядачів через живий перформанс. На ілюстрації «Рух повідомлення від митця до адресанта, якщо митець використовує інший медіум» [іл. 11] показано, що рух інформації переходить додатковий канал її донесення, проте на іншій ілюстрації «Рух повідомлення від митця до адресанта, якщо митець використовує тіло як медіум», показано, що цей шлях скорочується, що і впливає на якість донесення інформації.

Діана Берг – культурна менеджерка, яка створила Платформу «ТЮ!» в Маріуполі, що підняла низове локальне мистецтво. Починала вона як дизайнерка у Донецьку, проте пізніше зайнялась активістською діяльністю. З початку повномасштабного вторгнення росії на територію України Діана Берг продовжувала працювати у цьому напрямку, проте вже більше у Берліні, а також, вона знялась у декількох українських стрічках, зокрема у стрічці «Це – побачення». Разом з Платформою «ТЮ!» Діана Берг організовувала багато креативних акцій, особливо на тему фемінізму, наприклад, «Рожева акція» [іл. 12] у 2020 р. на Театральній площі у Маріуполі, а також екологічна акція «Хочу дихати» [іл. 13] у 2018 р. в Маріуполі. Саме вона організувала у Берліні у 2022 р. Прайд від маріупольців з лозунгом: «Озбройте Україну. Щоб ми могли проводити Прайди в Маріуполі». Діана Берг є саме культурною менеджеркою, рідше – мисткинею, а також більшість її масштабних проєктів мають віртуальний характер. Платформа «ТЮ!» у 2022 р. створила проєкт «Методиурол», який покликаний зберегти пам'ять про Маріуполь, яким він був. Цей сайт містить різні спогади різних людей про це місто та поділяється на: «Архів», де збережені різні місця, люди та

проекти, які відбувались у Маріуполі; «Спогади», де містяться текстові спогади певних людей про Маріуполь; «Галерея», де зібрані фото Маріуполя; та «Фільми», яких всього чотири, і їхні покази час від часу проходять в онлайн-форматі.

Говорячи про соціальний та політичний перформанс, слід згадати знову Алевтину Кахідзе. Перформанс «Пресконференція або Метод конструювання політичної правди» (2018 р.), який відбувся у Мистецькому Арсеналі разом з журналістом Олексієм Анановим. У цьому проєкті вона відповідає на важкі соціальні та політичні питання, наприклад, щодо результатів Революції гідності, проте не зі своєї перспективи, а з точки зору туриста, медіатора, борця із електрикою та садівника [іл. 14]. Проте цей проєкт був вперше реалізований на проєкті Manifesta 10 в Санкт-Петербурзі під назвою «В Африку гуляти / про Україну в рамках закону Російської Федерації» [48]. Щоразу мисткиня стверджує, що правда часто існує тільки з однієї перспективи, це залежить не лише від становища людини в соціумі, а і від її вподобань, занять та роботи. Цей проєкт підводить глядачів до запитання: «а де ж правда?», проте її може і не бути, адже кожен з персонажів має свою позицію і навряд чи його вдасться переконати.

Перформанс харківської мисткині Поліни Кузнецової «Клітка» [іл. 15] був проведений 17 вересня на площі Свободи у Талліні. Цей перформанс було влаштовано у дощовий день, проте це не зупинило мисткиню, вона дві години просиділа у клітці з підписами «Буча. Гостомель. Азов» під дощем, повністю завершивши перформанс. До неї також приєднався пізніше хлопець з Маріуполя. Хоча мисткиня й хотіла, щоб ця акція була мовчазною, проте вони постійно спілкувались та сміялись. Якраз у цей період українці та весь світ переживали жах через те, що росія готувала суд над українськими військовими та навіть готувала для них клітки. Постійні повідомлення про жахливі умови для наших полонених та недопуск до них організацій з прав людини, змусили мисткиню провести цей перформанс, незважаючи на погодні умови.

Отже, перформанс – це один з найкращих способів донесення повідомлення до глядачів, проте є і свої мінуси у використанні цього виду мистецтва. Адже перформанс впливає лише на певне обмежене коло осіб, які були присутні на самому перформансі. Звичайно, є практика повторень, яку часто застосовує Алевтина Кахідзе та Марія Куліковська, а також можна записати перформанс на відео, що збільшить дистанцію між глядачем та митцем. У цьому підрозділі було проаналізовано три різних способи вираження перформансу: акція-перформанс, де акцент ставиться саме на акції (Діана Берг); перформанс спланований (Алевтина Кахідзе); та перформанс-акція (Поліна Кузнецова). Ці всі три різні типи перформансів мають різний вплив на глядачів та різні способи вираження, проте їх поєднує спільне розкриття соціальних та політичних аспектів засобами перформативних практик.

### **3.3 Політичне та соціальне тіло у творчості Марії Куліковської**

Продовжуючи тему перформансу, слід згадати Марію Куліковську, яка працює саме у темі активістського перформансу. У творчості мисткині порушуються різні проблеми, як феміністичні, так і політичні, проте акцент мисткиня завжди робить на тілі. Основою практик М. Куліковської залишається дослідження кордонів тіла, незалежно від того, яке тіло вона демонструє.

Мистецтво Марії Куліковської починалось як акція протесту проти патріархальної системи, воно було феміністичним, проте з початку війни, окупації українських територій росією та особистих проблем, пов'язаних з цим, її творчість змінила курс, а точніше, розширила соціальну адженду. Це можна проаналізувати на прикладі двох однакових перформансів, які мисткиня виконала у 2013-му та 2016-му р.: «Без назви» та «Війна і Мир» відповідно. Перформанс «Без назви» [іл. 16] був проведений у стінах Щербенко Арт Центру, де мисткиня лежала на чорноземі обличчям донизу та кричала в землю настільки, наскільки вистачило сил.

Закінчуючи перформанс, Марія Куліковська «закопала» свій крик руками. Мисткиня не дає назву перформансу, аби кожен міг інтерпретувати його по-своєму, адже крик може асоціюватись у людей не тільки з різним типом болю: фізичним та психічним, а й з різними особистими травмами, що провокують цей крик. Мисткиня виконує певним чином «обряд звільнення від болю», проте, щоб зрозуміти, що це за біль, кожному глядачеві слід накладати власний досвід; вона «ховає», закопує його в землю для того, аби ніколи більше його не відчувати, а мати тільки у спогадах. Пізніше мисткиня дає пояснення цьому перформансу: вона на той момент знаходилась в аб'юзивних стосунках та відчувала покинутість, адже вона не могла отримати підтримки від рідних, які вважали такі стосунки нормальними. До того ж у цей період Марія Куліковська зазнала критики з боку артсередовища, яке не сприймало та критикувало її творчість, тобто для неї цей перформанс був дуже інтимним [86]. Пізніше вона повторює цей перформанс, але в іншому місці та під іншою назвою – «Війна і мир» (2016 р.) на пляжі у Маріуполі [іл. 17]. Вона лягла головою в напрямку свого дому в Керчі, в який вона не може потрапити. Переосмислюючи перформанс 2013-го та 2016-го р. сьогодні, можна знайти певні нові ідеї та трактування. Виконуючи перформанс «Без назви» у 2013 р., мисткиня ще не знала про анексію рідної Керчі, проте відчувається той самий біль, який прирівнюється до втрати дому, включаючи той факт, що мисткиня кричала саме в чорнозем, що символізує не тільки родючість, а й рідну землю. У цей же час, знову переосмислюючи перформанс «Війна і Мир», можна відчути новий для українців біль – окупацію Маріуполя. Ще у минулих дослідженнях було зроблено висновок, що «два абсолютно ідентичні перформанси, але у різному місці, у різний час набувають нових сенсів, проте не змінюють своєї головної ідеї, у даному випадку – виплеск психологічного та/або фізичного болю через крик. Тому перформанси можуть існувати у часі і просторі, не змінюючи своєї головної ідеї, проте набуваючи нових сенсів і трактувань і контекстів» [58].



У 2010 р. мисткиня створює серію скульптурних зліпків з гіпсу «Армія Клонів» [іл. 18], яку виставляє у культурному центрі Ізоляція у Донецьку, пізніше у 2012 р. вона спеціально для цього ж простору створює та розміщує серію з трьох зліпків з мила «Номо Вулла» [іл. 19]. Ці серії у 2014 р. було знищено проросійськими бойовиками за наказом чоловіка, який потім журналістам сказав, що вважає її мистецтво дегенеративним, а також, що цей розстріл був «власним перформансом», який повинен був показати місце «жінки, яка не підкоряється моральним цінностям і правилам самопроголошеної республіки» [29]. Після цього, мисткиня змінила напрямлення своєї діяльності, а також і значення тіла у своїй роботі. Якщо раніше це тіло було тільки тілом жінки, яка досліджує межі свого ж тіла, то тепер воно стало політичним. Після цього розстрілу кожна робота мисткині несе політичну та соціальну позицію художниці. Також з цього періоду вона почала застосовувати у своїй практиці розбивання та руйнацію зліпків. Наприклад, відеоперформанс «Дай мені сказати: Це не забуто», де мисткиня оголена ходить по лісистій місцині з рушницею та розстрілює свої зліпки. Цей перформанс, здається, є відповіддю на жстокі дії донецьких бойовиків, проте, у той же час, це акція-звільнення від цього болю, який їй було спричинено. Мисткиня не вперше втрачає свої скульптури, перші її скульптури, які були створені в НАОМА, були просто викинуті, а після виставки в галереї у Москві, мисткині так і не вдалось забрати серію «Армія клонів II». Отже, певним чином, навіть створюючи перформативні скульптури, які з часом руйнуються та можуть навіть зникнути назавжди (як робота «Марія з дитиною» в Швеції, яку повністю зруйнувала через півроку), вона досліджує екзистенційне питання смерті та зникнення людини. Через те, що мисткиня так важко переживає за знищення своїх скульптурних зліпків, це може наштовхнути на роздуми, що вона сприймає ці зліпки незалежними, живими, які також стають митцями протягом свого довготривалого перформансу. Ще раз вона посилається на подію з розстрілом скульптурних зліпків – перформанс «Happy Birthday» (2018

р.) у груповій виставці «UK/RAINE» у лондонській Saatchi Gallery. Тут мисткиня розбиває молотком свій скульптурний зліпок, не одягши нічого, окрім чорних окулярів та рожевої перуки. Таким чином в одному просторі представлений і сам скульптурний зліпок, і мисткиня, з якої його зроблено.

У 2014 р., коли відбулась окупація Криму та частин Донецької та Луганської областей, мисткиня це переживала тяжко, адже ці події зачепили її особисто. 1 листопада 2014 р., мисткиня провела акцію «254. Акція» [іл. 20], яка відбулася на відкритті бієнале Маніфесту 2010 р. в Санкт-Петербурзі на сходах Ермітажу. М. Куліковська лягла посеред сходів, повністю вкрившись прапором України, як вона сама пише «у позі загиблого військового» [23]. Сам перформанс протривав недовго, а саму мисткиню затримали ненадовго. Після цього перформансу-акції її внесли до списку заборонених митців в росії. 254 – це номер М. Куліковської у базі переселенців, тобто у цьому перформансі мисткиня нашаровує одразу декілька понять свого тіла – військового, переселенця та українця. Проте інформацію про номер та назву перформансу можна було дізнатись тільки на сайті самої мисткині пізніше, отже, глядачі не могли зрозуміти, що це тіло має значення переселенця. Пізніше у Парижі, за підтримки фестивалю політичного перформансу *Péril Jeune* та мистецького центру *Confluences*, було проведено акції-солідарності з мисткинею під назвою «254. Колективний перформанс». Акцію підтримали як місцеві жителі, так і українці, які були в Парижі. Ця акція розвивалась також і в подальшому – у скульптурних та графічних роботах мисткині: «у 2014 р. було створено дві скульптури-зліпка лежачого тіла мисткині, а у 2018 р. у Києві художниця створила серію шовкотрафаретних принтів на основі документації перформансу “254. Акція”» [24]. У цьому випадку сенс М. Куліковська не змінює, тіло залишає своє першочергове значення, яке було у першій акції в Ермітажі, проте мисткиня змінює медіуми.

Внесення мисткині до списку заборонених в росії не змусило її зупинитись, 1 травня 2015 р. вона влаштувала перформанс «Білий» [іл.

21] у Москві під Кримським мостом, де прала прапор Кримського півострова. «Під час прання прапора, синя надія на майбутнє миттєво і безслідно змилася, а червона пам'ять почала поширюватися й розпливатися рожевими патьоками в місця до інших кольорів. Білий залишився, як і Крим, що від часів анексії став білою плямою на мапі світу – покинутою зоною під військовим контролем» [27]. На художницю ніхто не звернув тоді уваги, скоріше через те, що не зрозуміли самої акції. Мисткиня одягає сірий костюм зі спідницею, що може символізувати радянський канонічний образ жінки-трудівниці, адже сам перформанс був влаштований у день праці, таким чином, одночасно даючи критику подвійному навантаженню жінки, що характерне для пострадянських країн. Адже жінка у робочий день у своїй робочій формі вийшла зробити одиночну акцію протесту.

Наступну соціально-політичну акцію мисткиня вже влаштувала у Києві – «Пліт Крим. Частина 1. Мігруючий Парламент Переселенців» [іл. 22] (2016 р.). 16 серпня М. Куліковська сіла на борт мігруючого плоту, який має вигляд намета на воді, з підписом «Crimea» та почала свою «подорож». З 16 по 24 серпня мисткиня пливла до кордону з ЄС, проте перетнути його їй не вдалось, адже 25 серпня у місцевості Вилкове пліт було зупинено прикордонною службою України [39]. Цим проєктом художниця піднімає важливу соціальну тему – ставлення до переселенців. У той час в Україні погіршилось ставлення до них, їм перестали співчувати, а навпаки навіть звинувачувати у бідах. У деяких випадках навіть відмовлялися здавати в оренду квартири саме переселенцям. Мисткиня зробила акцію немов сепарації, показуючи, що переселенці досі неінтегровані в суспільство. Позбавивши себе звичайних потреб, мисткиня немов піднімає питання вразливості цієї групи населення [Там само]. Проте це неодноразова акція, мисткиня створює цілий проєкт цієї теми, влаштовує виставку у київському Центрі візуальної культури у 2016 р., проєкт П'ятої Одеської бієнале сучасного мистецтва (2017 р.), виставка у Вищій школі медіа та дизайну у Відні (Австрія, 2018 р.),

виставка в Artivist\_Lab, організована правозахисною організацією People in Need у Празі (Чехія, 2019 р.) – всі вони мали назву «Карти долі». Мисткиня також бажала створити безпечний простір для всіх, де ніхто не буде відчувати цього жахливого почуття покинутості, вигнання з суспільства, маргіналізацію, а тому, проводивши виставки та акції, запрошувала всіх доєднатись до спілкування.

Слід згадати й інший проєкт, який триває дотепер, «Люстрація/Омовіння» – цикл перформансів, який мисткиня збирається провести 88 разів, проте поки що було проведено шість. На цьому перформансі мисткиня, сидячи у ванній, проводить обряд омовіння або люстрації. Тобто вона змиває з себе бруд милом, а точніше, своїми скульптурними зліпками. Цей процес триває стільки, скільки мисткиня вважає за потрібне, від 40 хвилин до двох годин. «Власними руками я вмиваюся, вичісую, відриваю мильну шкіру від себе, витираю себе, мию, струшую все своє тіло, – пояснює Куліковська. – Я спостерігаю за люстрацією свого образу та образу жінки в патріархальному контексті. Миття, стирання власних рук – це посилення на жіночу невидиму працю, яку суспільство уявляє як щось красиве, нормальне та природне, вплетене в саму шкіру кожної жінки, але яке також непомітно розчиняє її» [32]. Протягом процесу мисткиня змиває з себе весь негативний досвід, який жінки отримують у партріархальних традиціях. Слід зазначити, що акції, проведені за кордоном, також несли у собі ще один контекст, проте вже не феміністичний. Спостерігаючи за тим, як мисткиня очищає себе, та додаючи український контекст, точніше, контекст тіла мисткині, яке трактується не тільки як жіноче, а й як тіло українки, нашаровуються нові сенси. Мисткиня змиває тепер з себе ще й дискримінацію мігрантів, біженців, жінок, які, захищаючи своїх дітей від війни, повинні працювати на заводах та одночасно виховувати своїх дітей; жінок, які були згвалтовані в Бучі, Ірпені тощо; жінок, які потерпають кожен день від російської агресії тощо. У цьому аспекті тіло мисткині стає соціально-

політичним, мисткиня показує свою позицію, вона змиває все те, що приніс не тільки патріархат, а й війна.

Отже, у своїй творчості мисткиня часто апелює до тем соціального і політичного та, використовуючи свій основний медіум – тіло, мисткиня знаходить вдалі способи вираження позиції різних груп населення. Часто ці групи змішують, як відбувається і в реальному житті, людина ніколи не має тільки одну соціальну роль, вона завжди виконує декілька. М. Куліковська часто розкриває проблеми найвразливіших груп – мігранти, жінки, переселенці, до яких вона сама і належить.

Проаналізувавши аспекти соціального і політичного у творчості різних мисткинь, у різних медіа та різної концентрації: від креативного артактивізму до мистецьких перформансів, можна зробити висновок, що мисткині часто звертають до феміністичної теми, навіть якщо основна концепція твору не є феміністичною. Це спричинено тим, що мисткині перш за все є жінками, які концентрують свій фокус на соціальних та/або політичних проблемах., до яких відносяться феміністичні. Використовуючи перформанс можна скоротити шлях від повідомлення до адресанта, проте це не дає стовідсоткової гарантії правильності донесення інформації. У темі соціально-політичного мистецтва працює багато мисткинь, такі як Алевтина Кахідзе, Марія Куліковська, Поліна Кузнєцова, культурна менеджерка Діана Берг, Влада Ралко тощо. У цьому розділі були проаналізовані не всі роботи і навіть не всіх мисткинь, проте ті, що є яскравими прикладами для показу соціального і політичного аспектів у творчості. Активістська діяльність мисткинь мала сильний поштовх до розвитку, не включаючи феміністичні практики, які описані нижче, саме з 2014 р., тому що з цього року національна свідомість українців підвищилась.

## РОЗДІЛ 4. ФЕМІНІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ У СИСТЕМІ АРТАКТИВІЗМУ

### 4.1 Феміністичне мистецтво у системі артактивізму.

#### Особливості та проблематика

У цій дипломній роботі приділено особливу увагу феміністичному мистецтву, оскільки це є основною діяльністю українських художниць, які займаються мистецьким активізмом. Як вже зазначалось раніше: «ступінь інтеграції активістського мистецтва з переконаннями митця має вирішальне значення для його ефективності» [77, с. 12]. Отже, людина, починаючи замислюватись над соціальними та/або суспільними проблемами, перш за все звертає увагу на ті, з якими стикається вона сама. Тому жінки-мисткині і створюють феміністичне мистецтво, і це є їхньою основною діяльністю у системі активістського мистецтва.

У своїх минулих дослідженнях я зазначила, що феміністичне мистецтво є не тільки частиною концептуального мистецтва, але й частиною феміністичного руху як такого [57, с. 16]. Воно, по суті, знаходиться у залежності від феміністичного руху, а саме від змін у ньому, що підтверджує його зв'язок з активізмом, а значить, і з самим активістським мистецтвом, що є частиною політичного мистецтва (у загальному значенні). «Феміністичне мистецтво розширило і поглибило усе поняття «політичне мистецтво» (у загальному значенні), включивши елемент особистого, автобіографії, підвищення свідомості та соціальної трансформації, що, зрештою, призвело до ще ширшого поняття «політичне є особистим», тобто усвідомлення того, як впливають на наше життя місцеві, національні та міжнародні події» [77, с. 8].

Фемінізм – це не тільки динамічний рух, який постійно змінюється та навіть заперечує себе, це плюралістичний рух. На сьогодні правильно буде вживати саме термін «фемінізми», щоб підкреслити диференціацію самого руху та його ідеологій. Фемінізми відрізняються не лише з плином

часу. Адже на сьогодні існує три хвилі світового фемінізму, сформовані в основному на англійському та американському фемінізмі, що не дає розуміння українського фемінізму. Тому також вони (фемінізми) відрізняються за історичними факторами, географічними, політичними тощо. Тобто це динамічне явище, яке постійно змінюється та набуває нових сенсів. У 1986 р. Розіка Паркер та Грізельда Поллок зазначили, що «фемінізм переходив від практичних стратегій до стратегічних практик» [81, с. 3], що пізніше знайшло своє відображення у двох роботах Кейті Діпвелл. У 2020 р. Кейті Діпвелл дає обґрунтування цій теорії: «Це була спроба представити та охарактеризувати як різноманіття ідей, практик та інтервенцій у жіночому мистецькому русі і в зв'язку з багатьма фемінізмами інституціоналізувалося та розробляло нові шляхи для дій. Це був спосіб показати, як змінилися дебати з 1970-х років і як вони продовжують змінюватися, коли ми озиряємося назад (на двадцять років) і сьогодні, коли ми рухаємося вперед» [69, с. 14].

Динаміку феміністичного мистецтва проаналізувала група мистецтвознавців у книзі «Мистецтво з 1900 року. Модернізм. Антимодернізм. Постмодернізм». У першій половині 60-х років ХХ ст. жінки боролись за рівні права з чоловіками, ті ж самі процеси відбувались і у мистецькому полі. З середини 60-х років жінки змістили увагу від «схожостей» до «несхожостей» між чоловіками і жінками, тому вони відходили від модерністських форм, натомість надаючи перевагу ремеслу та декоративному мистецтву, яке довгий час вважалось «жіночим мистецтвом» та не сприймалось світовою арткритикою. У 70-х роках жінки почали у феміністичному мистецтві критикувати певні образи, нав'язані масовою культурою, «високим» мистецтвом тощо. Звичайно, ця динаміка відтворює тільки 20 років феміністичного мистецтва, проте вже можна виявити, що це динамічне мистецтво, яке має ту ж саму особливість, що і активістське мистецтво, адже воно також не має жодного притаманного стилю, медіуму чи навіть локації репрезентування [73, с. 614]. Слід зазначити, що вказана динаміка не притаманна Україні,

адже для розвитку будь-якого політичного мистецтва (загального) потрібен демократичний устрій країни, аби митці мали змогу не тільки створювати мистецтво, а й відкрито його демонструвати, навіть критикуючи владу. Тому українське феміністичне мистецтво має свої особливості розвитку.

Марта Рослер описує феміністичне мистецтво як «вираження себе, як Іншої», використовуючи термін Сімони де Бовуар з роботи «Друга стаття». Слід зазначити, що Марта Рослер не дарма вживає термін Сімони де Бовуар. «Інша» – це не про жінку в цілому, а про жінок, які у той час звертали увагу на нерівність суспільства, на обмеження прав та інші соціальні проблеми, які переживали жінки у першій половині 1940-х років, адже вони, по суті, тоді були «іншими». Марта Рослер продовжує: «Феміністичне мистецтво стверджує себе як практику (бунтівної) Іншої, як форму партизанської діяльності» [9, с. 93]. Хоча це визначення було сформоване у 1977 р., все ж воно достатньою мірою відповідає сьогоднішньому феміністичному мистецтву. Провокація та бунтарство є основними характеристиками феміністичного мистецтва, адже, як зазначалось раніше, активістське мистецтво має на меті звернення до широкої аудиторії, тож саме ці характеристики є вагомими для звернення уваги до мистецтва. У минулих своїх дослідження я зробила висновок, що феміністичне мистецтво немов «трансформує будь-які форми та види мистецтва і ставить під сумнів їхні закони» [57, с. 19], мисткині намагаються вийти за встановлені кордони, як у сфері мистецтва, так і поза нею, тим самим вказуючи на свою провокаційну та/чи бунтарську природу.

Оскільки феміністичне мистецтво, як і сам фемінізм, має динамічний характер, то нашарування проблем, які може розкривати це мистецтво, неможливо уникнути. В наш час фемінізм порушує теми не лише прав жінок та гендерної нерівності, а й часто теми расизму, проблеми темношкірих жінок, утиски представників ЛГБТ+, тобто будь-якої нерівності, з якою стикається суспільство сьогодні. Оксана Семенік



влучно охарактеризувала розмаїття тем, які покриває феміністичне мистецтво: «Феміністичне мистецтво не зациклено виключно на жінках, воно охоплює широкий спектр тем і питань, йдучи в ногу з передовими філософськими концепціями. Тут можна говорити про жіноче і про досліди інших непривілейованих суб'єктів (і об'єктів), про перегляд положення суб'єкта (людини) у ставленні до нелюдських форм життя і бінарної диспозиції суб'єкта-об'єкта взагалі, про критичну увагу до глобального впливу капіталізму і зміни клімату та ін. Звичайно, для феміністського мистецтва не менш важливими є аспекти виробництва та репрезентації: мистецтво не повинно бути вищим, важливішим за життя» [51].

Отже, визначення феміністичного мистецтва стало простішим, порівняно з минулими дослідженнями, адже тепер феміністичне мистецтво було введено до системи політичного мистецтва у підвид соціального, активістського мистецтва. Основна мета цього мистецтва є фемінізм в цілому, а саме боротьба проти гендерної нерівності, хоча було зазначено раніше, що проблеми, які покриває фемінізм, значно розширились. Слід зазначити, що в цьому дослідженні розглядаються проекти сучасних українських мисткинь, які свідомо вкладали феміністичний сенс у свої роботи. Проте, як вважає Валерія Зубатенко, не все феміністичне мистецтво можна назвати таким, і українські арткритики допускаються помилки, не вдаючись до аналізу феміністичного мистецтва, а немов уникаючи його, як чогось священного. Адже у такому разі може сформуватись в Україні неправильне феміністичне мистецтво, яке зовсім не зачіпає тему руху [19]. Тому аналіз та критика феміністичного мистецтва є необхідними не лише для мистецтвознавців, а й для самих митців/мисткинь.

Великий пласт мистецтва має антропоморфний характер, крім деяких винятків. Тож у мистецтвознавстві є багатий потенціал для гендерних та феміністичних досліджень. У попередній роботі я зазначала, що гендерні дослідження аналізують саме гендер, що скоріше є

поляристю «фемінний/маскулінний», ніж «жінка/чоловік», адже гендер може не збігатись з біологічною статтю та визначає саме набір соціальних характеристик, які притаманні жінці або чоловікові. Раніше гендер нав'язувало суспільство, проте з розвитком людства та гендерних теорій зараз гендер визначають самі особистості. До того ж ця бінарність «чоловіче/жіноче» почала критикуватись феміністками, що призвело до квір-теорії, яка підкреслює різноманітність гендерів, соціальних ролей, варіативність та динамічність гендеру [57]. Отже, для роботи саме з феміністичним мистецтвом доречніше застосовувати термін «феміністична критика» замість «гендерні дослідження», адже це два різні дослідження, які ставлять акценти на зовсім різних студіях, проте все ж їх можна пов'язати певним чином, адже питання гендеру часто звучить у феміністичних дослідженнях.

Феміністична критика мистецтва починається історично зі статті Лінди Нохлін «Чому немає великих художниць» (1971 р.). Саме ця стаття стала рушієм феміністичної критики мистецтва. У ній вона наголошує, що основною проблемою, чому жінки не досягали такого успіху, як чоловіки – є інституціональна, тобто обмеження в навчанні та перешкоджання до оголеної натури, проте вона не заперечує інших факторів, які заважали жінкам розвиватись. Водночас у своїй статті вона називає низку імен мисткинь видатного таланту, які зазвичай не вписувались в історію мистецтва, проте вони тим чи іншим чином пов'язані з митцями того часу, тобто були їхніми дочками, а отже, у них були можливості навчатись: Сабіна фон Штайнбах, Роза Бонер, Артемізія Джентилески, Елізабен Шерон та ін [80, с. 30]. Також варто зазначити, що на початку своєї статті Лінда Нохлін розкритикувала історію і теорію мистецтва, які мали патріархальний характер, притаманний світовому мистецтвознавству на 1971 р. [80, с. 1-3]

Саме стаття Лінди Нохлін підштовхнула до розвитку мистецтвознавства у цьому напрямку, з'явилися мистецтвознавиці, які займаються цими дослідженнями: Люсі Ліппард, Грізельда Поллок, Мері

Гаррард, а також українські: Катерина Яковленко, Тамара Злобіна, Оксана Брюховецька, Валерія Зубатенко та ін. У минулих дослідженнях я розділила феміністичну критику мистецтва на п'ять видів, а саме:

1)дослідження мистецтва жінок та проблематика мистецтва, створеного жінками (Бріджит Квінн «Неймовірні 15 жінок, які творили мистецтво та історію», Феррен Гіпсон «Жіночі роботи: Від жіночого мистецтва до феміністичного мистецтва»);

2)дослідження феміністичного мистецтва (Кейті Діпвелл «Феміністичне активістське мистецтво і артивізм», Норма Броуд та Мері Д. Гаррард «Сила феміністичного мистецтва: Американський рух 1970-х. Історія та вплив»);

3)феміністичний погляд на мистецтвознавство та мистецтво (Mira Schor «Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture», Вітні Чедвік «Жінки, мистецтво та суспільство (Світ мистецтва)», Лінда Нохлін «Чому не було великих художниць?»);

4)огляд становища мисткинь в історії і в сучасності (Лінда Нохлін «Чому не було великих художниць?»);

5)дослідження і систематизація феміністичної критики мистецтва (Арлін Рейвен, Кассандра Лангер, Джоанна Фруе «Феміністична художня критика. Антологія»). [57, с. 10]

Ця систематизація є вичерпною та не потребує змін на сьогодні. Українська феміністична критика мистецтва почала свій шлях тільки у 1990-х роках, через 20 років після статті Лінди Нохлін. Проте вона почалась із аналізу літератури, а не візуального мистецтва, а саме від Соломії Павличко (українська публіцистка, літературознавиця, письменниця, у 90-х роках почала досліджувати феміністичну складову української літератури на основі творів Лесі Українки та інших). Не дивно, що феміністична критика в Україні починається саме з критики літератури. У цій сфері в Україні реалізуються перші українські феміністки: Леся Українка, Наталя Кобринська, Ольга Кобилянська. За

Ліндою Нохлін, жінкам було легше творити та реалізовуватись в літературній сфері.

Все ж, незважаючи на те, що українська феміністична критика мистецтва бере свій початок з 1990-х років, цей дискурс на деякий час застряг й не розвивався. Тамара Злобіна, кандидатка філософських наук та мистецтвознавиця, вважає, що цей дискурс почався десь у 2011-2012 рр., згадуючи феміністичну акцію-конференцію «Феміністична офензива» та проєкт «Жіночий цех» [52]. Проте досі це не мало такого впливу та розвитку, якого б можна було очікувати від початку дискурсу, тож потрібен був ще один поштовх, який відбувся у 2014 р. (за Катериною Яковленко). У своїй статті «Коханці революцій: чи змінилося феміністичне і квір-мистецтво після Євромайдану» Катерина Яковленко аналізує зв'язок між подіями Євромайдану та феміністичним мистецтвом. У висновку вона пише: «За останні п'ять років (2014-2019) стало більше кураторських проєктів, мистецьких творів на ці теми, зросла публічна увага до них. Почасти це наслідок внутрішньо-мистецьких процесів і активізму, які розпочалися задовго до подій Революції гідності, почасти це результат загальної лібералізації, емансипації і розширення горизонтів суспільства. Українське мистецтво за 2014-2019 рр. стало більш чутливим і вразливим до різних соціальних аспектів. Однак саме художнє поле всередині країни залишається невеликим і недостатньо фінансується, а відтак тематика авторів і авторок не така широка, як могла би бути» [62].

Першою статтею, яку можна вважати справжнім поштовхом в царині феміністичного мистецтвознавства була стаття Тамари Злобіної ««Битва за смисли: як жіноче мистецтво змінює світ» 2016 р. У цій роботі вона аналізує феміністичне мистецтво на основі українсько-польського проєкту «Що у мене є від жінки?» кураторки Оксани Брюховецької. Стаття звертає увагу на проблеми соціального характеру, репрезентації тіла жінки в історії мистецтва та задається питанням: «Чия вона (мова мистецтва) – чоловіча чи жіноча, і чи може вона бути універсальною?» [14]. Ця стаття стала поштовхом до розвитку феміністичної критики

мистецтва, завдяки її доступності. Як активістське мистецтво має бути доступним широкій аудиторії, так і феміністична критика мистецтва повинна працювати у тому ж напрямку.

Продовжуючи тему сучасної української критики мистецтва, неможливо оминати увагою збірку статей українських дослідниць про українських мисткинь ХХ-ХХІ ст. «Чому в українському мистецтві є великі художниці» (2019 р.), де досить лаконічно розповідається про становище художниць у ці часи в Україні.

Кожна сфера науки потребує нового погляду і мистецтвознавство не є винятком. Соломія Павличко вважала, що «для аналізу необхідний новий інструментарій, новий погляд. [...] Феміністичний погляд, або, точніше, комплекс феміністичних поглядів є однією з найпродуктивніших можливостей» [47, с. 176]. Розвиток феміністичної критики у системі мистецтвознавства дає не тільки нові теми для диспуту, а й універсальний та всебічний погляд на мистецтво, сприяє оновленню критики мистецтва.

Незважаючи на те, що в Україні досі немає відпрацьованих інститутів феміністичної критики мистецтва, вже можна виділити мистецтвознавчинь, які активно працюють у цьому напрямку: Катерину Яковленко, Лесю Кульчинську, Оксану Брюховецьку, Тамару Злобіну.

#### **4.2 Предтечі українського феміністичного мистецтва.**

##### **«Двадцять років без історії»<sup>1</sup>**

Тамара Злобіна вважає 2012 рік як «час перемоги феміністичної офензиви, принаймні в мистецтві» [17]. Проте для такої перемоги потрібен був певний поштовх, а точніше те, що передувало цій перемозі.

Українське феміністичне мистецтво насправді бере свій початок з 1990-х років минулого століття. Цей період з 1990-х до 2010 р.

---

<sup>1</sup> посилаючись на статтю Тамари Злобіної та Катерини Ботанової про виставку у Мистецькому арсеналі «Незалежні» у 2011 році, присвячену двадцятиріччю Незалежності України, на якій було репрезентовано 20 мисткинь та 91 митець.

характеризується в основному першими спробами феміністичного мистецтва, боротьбою за презентацію та, часом, проектами, проігнорованими суспільством. З часу набуття Україною Незалежності до 2012 р. українське суспільство ще не було готове до феміністичних проєктів. Через те такі неймовірні роботи як: кураторський проєкт Наталії Філоненко «Рот медузи» (1995 р.) в галереї «Брама», «Хроніки від Фортінбраса» (2001 р.) Оксани Чепелик, Перформанс Алевтини Кахідзе «Тільки для чоловіків, або Суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі» (2006 р.) мали не такий результат, який би вони мали сьогодні. Ці твори та проєкти були першими спробами українських мисткинь почати феміністичний дискурс, проте все ж робота Оксани Чепелик була недооцінена і мисткиня більше працювала закордоном. Перформанс Алевтини Кахідзе взагалі залишився поза увагою критиків, а проєкт «Рот медузи» зазнав у певних моментах критики, оскільки ще не було повністю готовим ні суспільство, ні самі мисткині, ні кураторка проєкту. Тому цей 20-річний період був немов підготовчим, він вказав на головні помилки, які слід було виправити для подальшого розвитку. Наприклад, кураторський проєкт «Рот медузи» не спрацював з кількох причин: кураторка проєкту не вважала себе феміністкою та сама концепція виставки мала «нерішучі феміністичні гасла», проте у заявці на грант цей проєкт позиціонувався, як перший феміністичний проєкт в Україні [63]. Якщо повертатись до особливостей активістського мистецтва, частиною якого є феміністичне, то можна згадати Люсі Ліппард: що більша ступінь відповідності предмету мистецтва і його ідеї досвіду та переконання митця, тим краща його ефективність. Тобто якщо митець сам не вірить у те, що створює, то зростає ймовірність неправильного прочитання, відрефлексування та нашарування хибних значень. Ця виставка мала саме таку проблему через невпевнені феміністичні сили як виставки загалом, так і митців зокрема. Вона не мала такого впливу, якого очікували феміністки. Проте все ж вона підняла важливий дискурс у артсередовищі, навіть з невітшеними результатами у вигляді неприємних

та образливих висновків критиків мистецтва. Це було значущим кроком до формування українського феміністичного мистецтва.

Як вже згадувалось вище, робота Оксани Чепелик «Хроніки від Фортінбраса» (2001 р.) та перформанс Алевтини Кахідзе «Тільки для чоловіків, або Суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі» (2006 р.) були майже проігноровані суспільством та мистецькою спільнотою. Проте до відео Оксани Чепелик ще повернулись в українських виставкових проєктах вже у 2015 та 2018 рр. у ПінчукАртЦентрі на проєктах «На межі» і «Свій простір» відповідно [17]. Майже 15 років потрібно було українській артспільноті, щоб зрозуміти потужність та важливість цього твору.

У 2004 р. сформувалась група Р.Е.П., точніше остаточне її формування відбулось у 2006 р., проте ця група відіграла велику роль не тільки в активістському мистецтві, а й у самому феміністичному. «Попри те, що тема фемінізму серед них особливо виокремленою не була, в новому мистецькому середовищі можна було спостерігати набагато більший гендерний баланс, аніж у попередній період. [...] Художниці відповідали радше моделі сильних жінок, що висловлюються на важливі суспільні теми на рівні з чоловіками і не бачать для цього ніяких перепон, хоча якогось надзвичайно травматичного жіночого досвіду чи рефлексій щодо патріархату в їхній творчості небагато» [3]. Можна припустити, що ця група сприяла ще й серйознішому сприйняттю жінок, які піднімають соціальні проблеми (у цьому випадку фемінізму) у артсередовищі, що не могло не позначитися на розвитку феміністичного мистецтва. Мисткині почувалися впевненіше, входячи не тільки в саме артсередовище, а ще й порушуючи раніше табуйовані теми.

У 2006 р. Алевтина Кахідзе створює перформанс «Тільки для чоловіків, або Суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі». Це перший проєкт в Україні, який сама мисткиня назвала феміністським. Цей проєкт – «чиста іронія в ім'я феміністичного дискурсу. А моя феміністична позиція в цьому проєкті була продемонстрована з такою легкістю, що

ненависники фемінізму навіть не подумали про цю складову. Вони були надто емоційні» [21]. Під час проєкту Алевтина Кахідзе протягом двох годин сиділа на стільці лицем до великого дзеркала, в яке вона дивилась на відвідувачів, певним чином повторюючи дівоче гадання-розвагу «Суджений-ряджений з'явись...», тим самим констатує, що жінки у сфері мистецтва постійно перебувають в залежності від чоловіків, як від їхнього схвалення, так і від можливостей, яких в ті часи було більше, ніж у жінок. На перформанс пускали виключно чоловіків, тим самим декларуючи, що цей світ досі створений для чоловіків. Проте цей перформанс з таким сильним посилом майже залишився без уваги критиків. Можливо, він був, як кажуть, не в той час і не в тому місці, адже після проєкту не було жодного мистецтвознавчого відгуку, публіка була ще не готова до цього дискурсу.

Тамара Злобіна вважає, що предтечею мистецького фемінізму є організація Фемен, яка не займалась мистецтвом, проте вона «стала прецедентом для українського публічного простору» [17], її діяльність стала дуже привабливою для українських ЗМІ, адже вона була провокативною та бунтарською. Хоча не всі феміністки підтримують діяльність організації, проте їхній внесок неможливо ігнорувати. Фемен відіграла важливу роль у формуванні українського фемінізму: допитливі розуми країни почали вивчати цей рух, задаючись питанням, чому вони це роблять саме так, аналізуючи не тільки їхню діяльність, яку могли і не підтримувати, а досліджуючи сам фемінізм в цілому, розбирались в історії та хвилях цього руху. Діяльність Фемен в Україні закінчилась у 2012 р., перемістившись до Парижа, побоюючись політичних переслідувань. Тамара Злобіна вважає, що «саме діяльність Фемен „розіграла“ публічне поле настільки, що подальші феміністичні акції отримали більше розуміння і підтримки» [Там само]. З цим неможливо не погодитись. Після радикальних та провокативних акцій Фемен, інші організації отримали більше поле для експериментів, до яких вже було готове суспільство, а тому не реагувало б так критично.



Завершенням двадцятирічного розвитку культури незалежної України була виставка у Мистецькому Арсеналі «Незалежні» у 2011 р. (куратор Олександр Соловійов). За словами Тамари Злобіної було представлено на цій виставці 20 робіт жінок та 91 – чоловіків [Там само]. Це трохи більше, ніж 20 відсотків. Якщо зважати на проблеми, які спіткали жінок у розвитку у цій сфері, то можна вважати цей відсоток прийнятним на 2011 р. Про становище та неактуальність фемінізму в Україні на цей період можуть свідчити слова Олексія Титаренка у 2012 р. під час проєкту «Інь» у виставковому просторі «М17»: «жіноче образотворче мистецтво відрізняється від чоловічого точно так, як жіноча поезія – від чоловічої. Воно більш поетичне, жіночне і сексуальне. У ХХ ст. світом керували чоловіки, тепер часи змінюються. Тому раз на рік, напередодні 8 березня, ми даємо можливість висловитися саме жінкам» [17], не маючи і гадки, наскільки це може бути сексистським висловлюванням, адже в Україні ще тоді не було ні відпрацьованих інститутів фемінізму, які б могли відреагувати та виправити, ні відпрацьованих наративів в українському суспільстві, які б доносили до нього, що такі висловлювання не можуть сприйматись серйозно. Зрозуміло, що Олексій Титаренко не мав наміру принизити жінок та сказати щось сексистське. Це результат табування тем фемінізму, демонізації та маргіналізації феміністок у суспільстві. Проте, перш за все, – це проблема неправильної освіти, яка уникає таких тем, як фемінізм, мітинги, активізм та інших, пов'язаних з боротьбою за права людини. Вони були відсутні в системі освіти СРСР, тому людина вихована за зразком цієї освіти, не може бути в курсі таких тонкощів. Проте, незважаючи на вищесказане, все ж 20 відсотків – це неймовірно маленький показник, якщо б ми, гіпотетично, його застосували до репрезентації чоловіків на виставці, присвяченій 20 річниці мистецтва України.

Ця проблема переслідує нас і на виставці, присвяченій 30-й річниці Незалежності України «30x30» куратора Валерія Сахарука, яка відбулась

в Українському домі у 2021 р. З 30-ти проєктів, де кожному присвячений 1 рік незалежності, всього 3 мисткині та одна спільна робота з жінкою – відео Олександра Гнилицького, Максима Мамсікова та Наталі Філоненко, присвячене 1993 р. Репрезентація жінок у цьому проєкті ще менша, ніж 10 років тому – приблизно 10 відсотків, – тенденція не найкраща. У зв'язку з цим постає питання, невже за 30 років тільки 3 жінки можуть претендувати на ім'я визначних мисткинь, аби репрезентувати певний рік Незалежності України?

Отже, період 1991-2010 рр. мав характер перших спроб введення феміністичного дискурсу до мистецького середовища. Вони не завжди були вдалимими, однак не варто недооцінювати їх значення на сьогодні. Цей підготовчий період окреслив декілька проблем, які з 2010-х років виконавиці феміністичного мистецтва усвідомили та намагались виправити. Серед цих проблем: 1) недостатня обізнаність суспільства, жінок та самих культурних діячок (від митців до кураторів виставок) про фемінізм; 2) куратори та митці феміністичних проєктів не мали досвід співвідносний ідеї проєктів; 3) проблеми промоції та донесення феміністичних наративів на широку аудиторію. Предтечею українського феміністичного мистецтва можна вважати діяльність групи Фемен, яка не фокусувалась тільки на мистецтві, полегшувала шлях для майбутніх феміністичних артпроєктів.

### **4.3 Феміністичне мистецтво до Євромайдану (період 2010-2014)**

З 2004 р., тобто після Помаранчевої революції, можна спостерігати тенденції до зростання суспільного інтересу до самоідентифікації, демократичних змін, активістської діяльності та прав людини. Якщо говорити суто про феміністичну адженду, то за Оксаною Кісь «у 2010-х роках гендерні студії вступили в період зрілості і легітимізації, коли науковиці отримали більше можливостей, щоб реалізувати накопичені знання й досвід для системного розвитку цієї ділянки у вищій школі»

[22]. У цей період відбувається системне поширення інформації про фемінізм, створюються гендерні студії та відпрацьовуються феміністичні інститути. Насправді, період між Помаранчевою революцією (2004 р.) та Революцією гідності (2014 р.) характеризувався завданнями просвітництва у гендерних, феміністичних та загалом демократичних питаннях.

Одним з рушіїв цього процесу у гендерних студіях можна назвати формування колективу під назвою «Феміністична Офензива» у 2010 р. Цей колектив виправив важливу помилку, допущену фемінізмом до цього, а саме проблеми з донесенням інформації про сам рух та його цілі. На цей раз гасла Феміністичної Офензиви в активістській діяльності були набагато зрозумілішими за минулі спроби, порівнюючи, наприклад, з групою Фемен. У 2011 р. Феміністична Офензива відтоді розпочала незмінну традицію, організувавши марш на 8 березня, яка протягом декількох наступних років мала все більше прихильників, незважаючи на розпад самої організації. У 2021 р. відбулася наймасштабніша феміністична подія за всю історію України за версією організації «Марш Жінок». Восьмого березня 2021 р. ця подія відбулась у 15 містах України [45]. Повертаючись до організації «Феміністична Офензива», їхні способи поширення фемінізму були менш радикальні, вони орієнтувались на просвіту суспільства, влаштовуючи воркшопи, майстер-класи, освітні студії тощо, орієнтуючись не лише на громадську діяльність, але й на мистецьку: у 2012 р. було влаштовано проєкт «Жіночий Цех» – «відкрита творча майстерня для художниць і феміністок з пострадянських країн, які творили разом та висловлювались на теми гендерної нерівності, репродуктивної домашньої праці, жіночності й тілесності, материнства і гендерного насилля, а також комунікували з публікою» [17]. Протягом двох днів (1 та 2 березня 2012 р.) учасниці мали свій, за словами організаторки Наталі Чермалих, «феміністичний Баугауз» [56], головною метою якого було створення проєкту, який розкривав би феміністичні проблеми, як гендерна дискримінація, сексуальне насильство, «скляна

стеля» тощо, проте «ключовою особливістю проєкту було визнання продуктивної та репродуктивної праці жінок-художниць» [70, с. 150]. Порівняння з Баугаузом, за визначенням Оленки Дмитрик є «як нагадування про історичну дискримінацію жінок-художниць у Баугаузі, а також як протест проти практики приписування жінкам і чоловікам різних медіа та ремесел» [Там само, с. 149]. Проте все ж можна ще додати, що Баугауз, за своєю суттю, був навчальним закладом, в якому практикувався новий підхід до навчання, а саме – практичний. Отже, їх можна було назвати майстернею, тобто у цьому проєкті велике значення надається не лише художньому висловлюванню, а й навчанню, яке проходять і учасниці, і відвідувачі «Жіночого Цеху». Учасниці проєкту «збиралися на певну годину, першу половину дня проводили в бесідах, обмінювалися думками, а в другій половині – ці майстерні ставали публічними, приходили гості, люди, з якими можна було співпрацювати і розповідати про свою роботу» [56]. У проєкті взяли участь дев'ять мисткинь: Алевтина Кахідзе, Євгенія Білорус, Оксана Брюховецька, Леся Хоменко, Аліна Копиця, Жанна Кадирова, Анна Звягінцева, Олександра Куб'як (Польща), Умная Маша, а також Лариса Венедиктова та Ольга Комісар як перформанс-група TanzLaboratorium. Хоча проєкт і був, як зазначає Оленка Дмитрик, «сепаратистським» [70, с. 148], тобто участь могли взяти тільки ті, хто себе позиціонує як жінку, проте не обов'язково учасниці мали феміністичну позицію: на той час її мали лише троє з дев'яти: Алевтина Кахідзе, Олександра Куб'як, Умная Маша. Про успішність цього проєкту свідчить те, що говорили відвідувачі цього проєкту. За словами Наталі Чермалих: «їм хотілося, щоби це тривало не два дні, а постійно. Тобто настільки довго, наскільки це можливо» [56]. Важливо зазначити, що цей проєкт відбувався у Центрі візуальної культури, безпосередньо під час проведення акцій протесту проти закриття виставки «Українське тіло» та рішення про закриття Центру візуальної культури. Декілька робіт з виставки «Українське тіло» були включені до складу Жіночого Цеху, та й учасниці проєкту самі брали

участь у протестах проти рішень Сергія Квіта. Водночас Оленка Дмитрик розглядає «Жіночий Цех» як акт незгоди з домінуванням чоловіків, як в цьому виставковому просторі [70, с. 158], так і загалом в суспільному устрої. Ліза Бабенко, учасниця «Феміністичної Офензиви», зазначила, що «у Центрі візуальної культури вперше вибудували простір соціальної жіночої утопії. Власне у дуже чоловічому просторі, де домінував чоловічий голос, де на презентаціях можна було частіше чути чоловіків, ніж жінок» [56].

Наступним вдалим феміністичним проектом у цей період «зрілості та легітимізації» є проект донецької платформи культурних ініціатив Ізоляція, а саме виставка «Гендер в Ізоляції. Право на самоконструювання в умовах патріархату» кураторки Олени Червоник у 2012 р. «Проект не лише поставив питання гендерних норм та сексуальної ідентичності, але й остаточно легітимізував цю тематику в художньому дискурсі» [17] і як результат – в суспільному дискурсі також. У цьому проекті взяли участь 15 мисткинь та митців, які поділились, згідно з кураторським задумом, на три групи: «Одна група митців (Вікторія Миронюк, Роман Боднарчук, Марина Скугарєва, Ксенія Гнилицька, Лада Наконечна, Аліна Копиця, Леся Хоменко, Жанна Кадирова) використовує рольову поведінку та стратегію мімікрії як головні елементи гендерної перформативності та намагається зрозуміти, які соціальні та психологічні механізми примушують людей наслідувати непродуктивні гендерні моделі. Друга група (Аліна Клейтман, Любов Малікова, Маша Куліковська) за допомогою засобів аб'єктного мистецтва (від англ. abject) – мистецтва відразного – досліджують почуття тих, чії ментальні, психологічні та фізичні характеристики не вкладаються у розповсюджену гендерну норму певного суспільства. Олексій Салманов, Маша Шубіна та арт-дует Synchronodogs (Таня Щеглова та Роман Новен) розмірковують над метафоричними шляхами відходу від патріархальних гендерних стереотипів» [8]. Цей проект викликає ряд запитань щодо бінарної гендерної системи, яку нав'язує патріархат, де кожна стать має визначену

соціальну роль, якій повинна підкорюватись. Зазвичай відхід від цих моделей поведінки суспільством сприймається негативно. Олена Червоник починає своє есе про проєкт з питання: «що означає бути жінкою або чоловіком?» [59]. І питання, і відповідь ніби очевидні, проте саме цим питанням вона ставить під сумнів важливість статі у соціальному полі, вводячи гендер у порядок денний та відокремлюючи його від поняття «стать». Незважаючи на те, що ці два терміни (гендер і стать) мають різні визначення та описують різні частини життя людини, проте вони пов'язані. Здається, без статі неможливий дискурс про гендер, і це підтверджується на проєкті Ізоляції, де показана токсичність цієї залежності: стать диктує нам соціальну роль, яку ми повинні зайняти в суспільстві та відповідати їй, наш гендер вже визначений з моменту нашого народження і не самою особистістю, а суспільством.

Як вже було сказано раніше проєкт ділиться на три частини, які по-різному розкривають питання гендеру. До першої групи належать ті, які «в іронічний та часто викривальний спосіб вказують на візуальні, вербальні та поведінкові гендерні конструкції, які формують патріархальний вимір українського розуміння “жінки” та “чоловіка”» [Там само]. Варто відзначити у цій групі сатиричну роботу Жанни Кадирової «Дошка пошани» [іл. 23], яку вона сама називає «соціальним іконостасом» [Там само]. На ній 11 фотографій-портретів самої авторки у різних образах – і чоловічих, і жіночих. Мисткиня спеціально яскраво та дещо гіперболізовано вказувала на характери та особливості комедійних персонажів, глядачі одразу можуть впізнати деяких з них. Кожна фотографія унікальна у своєму прочитанні. «Незважаючи на поверхову автопортретність фотографій, на “Дошці пошани” немає власне “справжньої” Кадирової, а є перформанс, уособлення жіночих та чоловічих типів, що, на думку Батлер, і становить механізм створення гендеру» [Там само]. Персонажі об'єднані в композицію дошки пошани, яку, зазвичай, у радянські (та навіть у пострадянські) часи розміщували на підприємствах, аби інші могли з них брати приклад. Жанна Кадирова у

своїй роботі не тільки висміює цю традицію, а й показує, наскільки соціальні та поведінкові ролі можуть бути різними, вони не обмежуються бінарною системою.

З цієї ж першої групи можна виділити серію робіт Марини Скугаревої «Сузір'я Міхаеліса, або Добрі домогосподарки» [іл. 24], яку вона робила протягом десяти років (з 1997 - 2007 р.). Почала вона цю серію зі своєї декретної відпустки, це було способом врятуватись від щоденної рутини [11]. Мисткиня використала роздруківки з інтернет-чатів домогосподарок, які обговорювали різні життєві ситуації, як особисті, так і побутові. На цих роздруківках можна зустріти обговорення не лише рецептів, а й проблем у стосунках з чоловіком і навіть суперечки та образи між учасницями чату. М. Скугарева використовує ці роздруківки як тло для своїх рефлексій: зображення жінок за побутовими справами та оголених. Піднімається тема сексуальності домогосподарок, прекрасності в рутинності та іноді, навпаки, побутового тягаря. Сама мисткиня ніколи не думала про фемінізм, а просто зображувала своє оточення, малювала друзів та родичів [64]. Проте це, все ж таки, рефлексія, яка повністю відповідає досвіду мисткині, який може бути не тільки позитивним. Саме тому ця серія сприймається критиками як феміністична. Катерина Яковленко відносить цю графічну серію Марини Скугаревої «Добрі домогосподарки» до таких інтуїтивно-феміністичних робіт [62]. Вже у нашій історії феміністичного мистецтва присутня окрема сторінка «несвідомого фемінізму», як його називає Тамара Злобіна та Катерина Яковленко, наводячи як приклад певні твори тієї ж Марини Скугаревої та учасниці Паркомуні Валерії Трубіної 1991 року «Котик поранений іде, вушко песика гризе» (1991 р.) [15], хоч самі мисткині зізнавались, що навіть не думали про такий сенс, проте вони не проти нього.

Другою групою, яку виділяє кураторка проєкту «Гендер в Ізоляції», є аб'єктивне мистецтво або огидне мистецтво (англ. *abject art*). Концепцію аб'єктивного мистецтва вперше озвучила Юлія Крістева у книзі «Сила

жаху», задаючись питанням, чому невід'ємні частини нашого життя, такі як екскременти, внутрішні органи, менструальні виділення стали настільки огидними для нашого суспільства [75, с. 69-70]. Проте вважається, що у мистецтві цей термін з'явився з виставки Уїтні музею у Нью-Йорку у 1993 р. «Аб'єктивне мистецтво: відраза і бажання в американському мистецтві». Аб'єктивне мистецтво використовує тіло та/або все, пов'язане з ним, з його природними процесами, що є табуйованими та/або викривленими суспільством до позначки огидного. Аб'єктивне мистецтво є критичним, отже, воно є частиною політичного мистецтва, часто критикує капіталізм, оскільки вважається, що він підсилив безглузду «огидизацію» певних частин нашого життя задля продажу нових товарів, наприклад, для позбавлення волосся на окремих ділянках тіла жінки. Аб'єктивне мистецтво має сильне феміністичне підґрунтя, «оскільки жіночі тілесні функції "принижуються" патріархальним суспільним устроєм» [65]. Воно «безпосередньо реагує на соціальні, політичні та економічні обмеження періоду, в якому вони були створені» [68, с. 19].

На проєкті Ізоляції була окремо виведена група митців саме аб'єктивного мистецтва, проте слід зазначити, що, попри критичність та протестність цього мистецтва, і те, що воно «досліджує теми, які порушують нашому відчуттю чистоти і загрожують йому і пристойності, особливо коли йдеться про тіло і тілесні функції» [65] – українські мисткині поєднують естетичність з огидизацією, хоч і саме значення естетичного є досить суб'єктивним. До прикладу, творчість Марії Куліковської часто балансує на межі естетичного та «відразного». На проєкті «Гендер в Ізоляції» М. Куліковська представила дві роботи: скульптурний ансамбль «Армія клонів», його соціо-політична частина описана у третьому розділі, а також і живописне полотно «Мадонна з немовлям» (2011 р.) [іл. 25], де назва говорить сама за себе – ренесансний сюжет Мадонни з немовлям, яке зазвичай засвідчує материнську любов та зв'язок між дитиною та матір'ю. Проте Марія Куліковська цей зв'язок



показує буквально, наголошуючи на тому, що він також може бути травматичним для них обох. Пуповина, зображена у вигляді мотузки, не тільки обплітає тіла персонажів, а й проходять крізь них: крізь голову, рот, та, починаючи свій шлях з пупа дитини, вказують на те, що пуповину не відрізали. Тобто мисткиня ставить під сумнів сакралізацію зв'язку між матір'ю та дитиною, підкреслюючи, що цей зв'язок може бути травматичним, болісним та обмежуючим. Картина розписана на домашньому текстилі [іл. 26], який має характерний візерунок, який рельєфно просвічується. Спочатку здається, немов це кракелюр, проте, придивившись, можна впізнати всім відомі візерунки, які можна було побачити майже у кожній домівці на шторах або скатертинах. Цей елемент релятивний до кожного окремо, він впливає на глядача по-своєму, – у когось це може викликати приємні ностальгічні спогади, а для когось – це джерело неприємних споминів. Цей візерунок має ритм та повторення, – він немов обмежує та заводить в рамки удаваний кракелюр.

На проєкті «Гендер в Ізоляції» також була представлена ще одна серія робіт Марії Куліковської – «Армія клонів», яку вона створила у 2010 р., і вперше презентувала на GogolFest 2010 р., а вже потім на цьому проєкті. За словами Марії Куліковської 2010 рік став «початком дослідження художницею людського тіла та його кордонів через створення фігур-зліпків власного тіла» [28]. Ці скульптурні зліпки мають вигляд скалічених скульптур з гіпсу, які були експоновані на дворі культурного простору Ізоляція. Кожна зі скульптур зображує частини тіла, іноді зліплені один з одним, проте всі вони без рук, повторюючи зразок античної скульптури Венери Мілоської, що підкреслює ідею певної знерухомленості, неможливості щось змінити. З фрагментів цих зліпків можна побачити визируючу арматуру, будівельну сітку, що свідчить про спосіб створення цього скульптурного ансамблю, а саме: ціле розбивалось на частини, відривалось тощо. Як зазначає Олена Червоник, кураторка «Гендер в Ізоляції», скульптури Марії Куліковської постають певною опозицією високого духовного та низького тілесного,

що існує у європейській культурі. «Така бінарна опозиція низького й високого призводить до нездатності продуктивно ставитись до своєї тілесної матеріальності» [59]. Несприйняття себе, як цілісної особистості, де тіло і душа працюють в унісон та є взаємозалежними, веде до деструктивних дій, які частіше знаходять своє відображення на тілі, адже це візуальна оболонка, яку людина має змогу змінити. У 2014 р. скульптури «Армія клонів» були розстріляні проросійськими бійцями, що вплинуло на подальшу творчість мисткині.

Весь проєкт побудований не тільки на дослідженні гендеру в українському суспільстві та критики бінарної системи, яку нав'язав нам патріархат, але й на історичній ретроспективі на формування гендерних стереотипів. Експозиція починається, окрім скульптурного ансамблю Марії Куліковської на дворі, серією фотографій першої жінки-трактористки у радянський час – Паші Ангеліної. Як підсилення та розкриття сенсу розміщення цих архівних фото, у іншому залі була представлена робота Лесі Хоменко «Дачна Мадонна» [іл. 27], яка «служує переконливим символом такого зловживання, за якого жінка швидше перетворюється на об'єкт експлуатації, задіяний у рабську працю, ніж на міцну та непорушну членкиню суспільства» [Там само]. Ці два твори по суті репрезентують проблему у радянському суспільстві – «подвійне навантаження», – тобто на жінку, як отримала вдавене рівноправ'я, припадало удвічі більше роботи: крім заробляння грошей, вона повинна була ще вирішувати побутові справи. Тобто розкриття проблеми певного стирання гендеру у радянські часи, коли навіть намагались зобразити жінку і чоловіка з однаковими рисами обличчя, мало скоріше негативний, ніж позитивний результат.

Отже, ця виставка була мало не першою феміністичною виставкою, яка висвітлювала тему гендеру в Україні. Не просто так Тамара Злобіна пише: «Саме 2012-й рік став часом перемоги феміністичної офензиви, принаймні в мистецтві (нагадаю, що слово «офензива» означає наступ з метою оволодіння важливими районами). Зусилля численних діячок з

художньої сфери та поза нею створили стійкий і незалежний символічний простір, в якому теми прав людини, гендеру, сексуальності, тілесності тощо більше не знецінювались і не маргіналізувались» [17]. Звичайно, ці слова звучать занадто ідеалізовано, адже досі можна зустріти певне знецінювання феміністичного мистецтва, проте все ж це мистецтво починає займати стійкіші місця на українській артсцені. Проте можна вважати, що після 2012 р. феміністичні проєкти почастишали та стали створюватись з чіткою феміністичною позицією. Тож феміністична «офензива» взяла свій початок у 2012 р. в Донецьку на проєкті «Гендер в Ізоляції», але не слід применшувати впливу попередніх подій та виставок на цей поштовх, адже всі вони вели до цього етапу.

#### **4.4 Розвиток феміністичного мистецтва періоду 2014 - 2022 рр**

##### **4.4.1 Роль феміністичних кураторських проєктів Оксани Брюховецької**

Катерина Яковленко у 2019 р. видала статтю «Коханці революцій: чи змінилося феміністичне і квір-мистецтво після Євромайдану», де, проаналізувавши феміністичне мистецтво, приходять до висновку, що у період 2014-2019 рр. «стало більше кураторських проєктів, мистецьких творів на ці теми (фемінізм та гендер), зросла публічна увага до них. Почасти це наслідок внутрішньо-мистецьких процесів і активізму, які розпочалися задовго до подій Революції гідності, почасти це результат загальної лібералізації, емансипації і розширення горизонтів суспільства» [62]. У Революції гідності митці не брали такої значної участі, як десять років тому під час Помаранчевої революції, проте саме на внутрішню кухню це мало більший вплив. Адже Революція гідності висувала чіткіші вимоги та сприяла суспільному культурному піднесенню, що призвело до

його демократизації. Ще, як вважала Люсі Ліппард, саме демократизація та рух за культурну демократію є важливим для розвитку активістського мистецтва [77, с. 1-2], а також і феміністського, що є його частиною.

Проте з демократизацією суспільства та збільшенням свободи активістської діяльності в Україні підвищується активність не тільки лівих, а й правих рухів. Через це на проєкти, створені після Євромайдану, розкриваючи феміністичні та квір-теми, а також тему захисту прав ЛГБТ+, зчинялись напади та погрози організаторам та кураторам. Так, у 2015 р. під час сеансу фільму «Літні ночі» про життя трансгендерних людей стався підпал кінотеатру «Жовтень»; у 2017 р. авторці книги «Майя та її мами» та видавництву «Видавництво» надходили погрози про зрив презентації книги, проте вона все ж відбулась; того ж року (2017 р.) погрози отримували організатори та кураторка проєкту «Мистецтво жіночого оргазму» Лілія Чавага, який спонсорувався Dugex, – виставку скасували [62]. Отже, цей період характеризується як насиченням новими проєктами на феміністичну тему, так і протестами проти них.

Першим кураторським феміністичним проєктом можна вважати вже вищезгаданий проєкт «Війна/Вона. Осмислення війни з позиції жіночого» у жовтні 2014 р. у Харкові. Кураторка проєкту поставила за мету зобразити війну з точки зору жінок, а результатом показати, що війна не має гендеру, вона має таке саме забарвлення, як і у чоловіків [82]. На проєкті були представлені близько 45 художниць та письменниць, дехто з цих художниць вже були відомі на артсцені: Ксенія Гнилицька, Алевтина Кахідзе, Валерія Трубіна. З точки зору феміністичного мистецтва цей проєкт мав потужний наратив, який розкриває проблеми війни: материнство, туга за загиблим коханим, бінарність суспільства у часи війни з точки зору гендеру, висміювання стереотипів. Також, цей проєкт мав важливу освітню частину – проводились лекції та дискусії від соціологинь, феміністок та мистецтвознавиць: лекція Тетяни Ісаєвої «Жіноче лице війни», дискусія «Осмислення війни з позиції жінки», лекція Тамари Марценюк «Фемінізм як соціальна теорія і суспільний

рух», Надії Чушак «Не/Солодке Насильство – війни розпаду Югославії кризь призму феміністичної критики та мистецтва», Дар'ї Кольцової «Рефлексії на війну у перформативних практиках художниць другої половини ХХ століття» тощо.

Вже наступного року (2015 р.) відбувся українсько-польський проєкт кураторки Оксани Брюховецької «Що у мене від жінки?». У ній брали участь такі мисткині: Анна Баумгарт, Оксана Брюховецька, Ксенія Гнилицька, Івона Демко, Гриця Ерде, Алісія Жебровська, Аліна Клейтман, Урсула Клуз-Кнопек, Аліна Копиця, Ірина Кудря, Марія Куліковська, Анка Лесняк, Валентина Петрова, Алека Поліс, Ева Юшкевіч, Аліна Якубенко, Зузанна Янін. Концепція проєкту зосередилась не лише на правовій дискримінації жінок, а й на всебічному аналізі, включаючи поняття гендер: «художниці говорять про існування жінок у сучасності та історії, про гендерні ролі, а також про жіночу тілесність, практики і життєві ритуали» [5]. На афіші виставки зображена робота польської художниці Аліції Жебровської «Таємниця дивиться» 1995 р., яка зображує «вагіну-око, яке стає знаком жіночої суб'єктивності» [2]. Така співпраця польських та українських мисткинь досить продуктивна, адже вони мали такий самий радянський досвід і феміністичне мистецтво у них почало так само пізно розвиватись. Проте вже у 1990-х роках [5] мало сплеск, тоді як в українському мистецтві у цей період воно тільки започатковується. Але, порівнюючи ці процеси, можна помітити схожість – як в Україні, так і в Польщі для «феміністичної офензиви» (використовуючи термін Тамари Злобіної) у мистецтві потрібно було приблизно двадцять років. В Україні перший феміністичний проєкт відбувся, як вже було згадано, у 1995 р. – «Рот Медузи», а сплеск феміністичного мистецтва відбувся приблизно у 2012-2014 рр. На думку Оксани Брюховецької: «У Польщі феміністичні теми в мистецтві піднімалися ще з 1970-х років і мали значний сплеск у 1990-і» [Там само]. Проте слід зважити на те, що, хоча феміністичне мистецтво у Польщі з'явилося раніше, дискримінація жінок у суспільстві та навіть у правовій

та інституційній системі залишається серйозною (заборона абортів, велика різниця у заробітній платні жінок та чоловіків тощо). Через те, порівнюючи з українським, феміністичне мистецтво у Польщі має більш радикальний та бунтівний характер.

Сатирична картина-календар на 2016 рік Ксенії Гнилицької [іл. 28] на цьому проєкті виділяється, адже має елементи, які глядачі одразу впізнають, – примітивний односторінковий календар на стіну. Спершу може здатись, що цей календар є сексистським та обурливим, адже перше, що впадає в око глядачеві, – оголена жінка на бенкетному столі, на її правій нозі пов'язка, на первинних та вторинних статевих ознаках лежать квіти, а на животі – суші. За столом сидять четверо чоловіків у костюмах. Бенкет відбувається на вулиці, на тлі «Батьківщини-матері» та трьох золотоверхих церков, а також яхти, на яку вказує перший справа чоловік. Можна припустити, що К. Гнилицька зображує відомих можновладців, проте кого саме мисткиня не коментує. Можливо, перший справа, який тримає завод в руках – український олігарх Рінат Ахметов, проте це лише припущення. Над головами олігархів надпис: «Поки пани у Києві гуляють, холопи землю кров'ю напувають...». Після цього одразу можна помітити інший сенс цього календаря, який тепер набуває псевдо-сатиричних рис: чоловіки, повернуті до глядачів спиною, йдуть у напрямку териконів, що є символом Донецької області. Нижче – поранені та скалічені чоловіки повертаються, більшість на інвалідних візках. Ще нижче – лежать дерев'яні прості домовини. Та заключний акцент цієї картини – жінка, яка лежить на столі, спускає свою праву руку з гілочкою троянди, з якої падають дві пелюстки. Також простежується опозиція образів жінки: жінка – сексуалізований об'єкт та жінка – образ Батьківщини. Мисткиня робить акцент на дискримінації не лише жінок, а й чоловіків різних соціальних статусів, та на тому, як вона загострюється у часи війни. Раніше смішні та стереотипні образи стали страшною правдою. Проблема прав та свобод людини у цьому творі сприймається суспільством краще, адже, у першу чергу, тут показана загальна

проблема, а точніше – чоловіча, а інша проблема – сексизм у владі та в країні відходить на другий план.

Ще одна картина Ксенії Гнилицької, представлена на цьому проєкті, – «Сон Марії Іванівни» [іл. 29]. Марія Іванівна – це вигаданий персонаж, співробітниця музею, а точніше, наглядка. Вона опинилась на картині, коли вишукана панна з картини опинилась на місці наглядки. У своїй звичній манері К. Гнилицька зображає сюжет, який спочатку можна сприйняти, як жарт, проте насправді вона розкриває достатньо серйозні соціальні проблеми. Робота наглядкою непомітна і її зазвичай виконують жінки, до того ж ця робота є низькооплачуваною. Більшість робітників сфери культури, як відомо, жінки, проте вони також є найнижче оплачуваною категорією працівників. «Обидві жінки є заручницями стереотипів» [2], через які жінки намагаються зберігати своє тіло і обличчя якомога довше молодими, витрачаючи гроші на косметичні засоби, пластичну хірургію, депіляцію, та притримуються важких дієт тощо. За цим стереотипом жінка цінується виключно за стандартами краси, а також молодістю, не включаючи у список дійсну цінність. Також, як завжди, К. Гнилицька у цій роботі розкриває тему класової дискримінації та нерівності, адже про таке вбрання, волосся, статуру, а також і важливість Марія Іванівна може тільки мріяти уві сні.

«Сон Марії Іванівни» перегукується з роботами польської мисткині на цьому проєкті – Еви Юшкевич, яка працює з темою жіночих історичних портретів, де замість обличчя жінки зображує заплетене волосся для позначення того, що в історичних портретах про жінок, які були там зображені, дуже складно знайти інформацію [Там само], тому вони немов безликі, без ідентичності чи самостійності, завжди немов придатак до чоловіка.

Робота Оксани Брюховецької на цьому проєкті також присутня, хоч вона сама і є кураторкою проєкту. Фото-поема (так її називає Тамара Злобіна) має назву «Неототожнена дзеркальність» [іл. 30]. Назву мисткиня пояснює так: «Заплющивши очі і дихаючи в такт, вони можуть

відчути себе дуже подібними. У цей момент кожен стає віддзеркаленням тепла іншого. Інший відображає наше власне прагнення тепла. [...] Це віддзеркалення завжди нетотожне. Коли ж обоє перебувають по цей бік дзеркала і намагаються побачити спільне відображення, кожен бачить завжди своє, трохи відмінне від того, що бачить інший» [Там само]. З феміністичної точки зору цей твір – досягнення гендерної рівності в зображенні жінки та чоловіка або максимально близького до рівності. Фото-поема складена у вигляді фото-колажу: посередині чотири фотографії, а з лівого і правого боків – по п'ять маленьких. На кожній з них один і той самий сюжет: чоловік та жінка оголені лежать, обіймаючись на червоному простирадлі, проте пози на кожній фотографії різні. Можна зрозуміти, чому Тамара Злобіна назвала це фото-поемою, адже цей твір потрібно читати і він розповідає історію, проте можна починати з будь-якої точки та рухатись у будь-якому напрямку, ця поема може навіть бути нескінченною. Герої фото-поєми передані у момент максимальної близькості, перед сном пара обіймається, намагаючись бути якомога ближче, притискаючись один до одного. Цей момент інтимний, а отже, вони на межі беззахисності, вони рівні – жоден з них не домінує, вони одночасно є і об'єктом, і суб'єктом, «сама людська близькість урівнює нас» [14].

Слід також зазначити, що на виставці були представлені відео-роботи Аліни Клейтман, а точніше, відео, де сама мисткиня постає головною героїнею, що притаманне їй: «Щоденні рекорди» (2015 р.), де мисткиня критикує медійні образи, які вибудовують нереальну картинку з недосяжними стандартами краси, життя, та «Що в мені є від жінки?» (2015 р.), у якому мисткиня, аби відповісти на це питання, перевтілюється у маскулінний образ [1].

Перформанс став невід'ємною частиною мисткинь, які працюють у темі фемінізму, тому на цьому проєкті було втілено два перформанси українських мисткинь: Валентини Петрової та Ірини Кудрі. Проте Ірина Кудря називала це живою інсталяцією [Там само].



Також на цьому проєкті мисткиня Марія Куліковська вперше презентувала серію «Шрами» [іл. 31], яку розпочала у 2014 р., а завершила вже у 2019 р. Це скульптурні зліпки кистей та стоп з тіла мисткині. Вона використовує балістичне мило, яке після розстрілу у Донецьку вона закупила у великій кількості. Ця серія – це і як продовження її пошуків на тему кордонів духовного та тілесного, як вони перетинаються, і одночасно є рефлексією та відповіддю на події 2014 р., які виявились дуже особистими: окупація рідної Керчі, розстріл її робіт проросійськими бойовиками. Тому вона й має назву «Шрами», шрами, які залишаються не тільки на тілі, а й у свідомості та душі людини. Важливо, що мисткиня не зображує кисть чи стопу поодиноці, вони завжди зображені парою, ніби повторюючи відомі етюди рук Альбрехта Дюрера, зображуючи виключно руки на цих етюдах він дає їм окреме життя, наповнюючи почуттями та навіть характером. Того ж самого Марія Куліковська досягає у своїй серії «Шрами», наповнюючи плоть духовним, підсиленням тим, що балістичне мило просвічується, а отже, при направленому світлі здається, ніби вони мають світіння всередині себе. Скульптурна серія створена з таких кольорів, які дійсно нагадують плоть людини, проте не настільки точно, все ж елемент штучності, несправжності залишається, даючи глядачам зрозуміти, що це насправді мило. Поєднуючи у своїх роботах прекрасне та відрадне, духовність та тілесність, М. Куліковська ніби балансує між цими поняттями, задаючи питання: «де ця межа і коли ми зрозуміємо, що ця межа перетнута?». На думку кураторки виставки «Що у мене від жінки?» в роботах Марії Куліковської матеріал, з якого зроблені скульптури, має символічне значення у феміністичній парадигмі: «миття, милення, прання частіше асоціюються з жіночими руками, певним «жіночим» видом праці, адже традиційно саме жінка відповідальна за дотримання чистоти в домі. Роботу прибиральниць у громадських місцях також частіше виконують жінки. [...] Якщо символічний порядок найбільше цінує видимий і довготривалий результат, то здобутки прибиральниці змилюються разом з

використаним шматком мила» [2]. Отже, Куліковська у цій роботі критикує бінарну систему поділу праці на чоловічу та жіночу, а також подвійне навантаження, яке лягло на жінку у часи СРСР, адже прибиранням дому займались тільки жінки та додатково ще й мали роботу. «Питання патріархальної організації суспільства та гендерної нерівності стали ключовими під час створення скульптурних рук, які щоденно „змилюються“ під впливом рутинної жіночої праці „за замовчуванням“» [31]. Також через схожість балістичного мила за щільністю на людське тіло, Оксана Брюховецька додає: «Людські кінцівки в роботі Куліківської нагадують також про численних загиблих на війні: більшість із цих жертв – чоловіки, приречені бути людським гарматним м'ясом під час військових конфліктів. Вони гинуть, щоб забезпечити нам прийнятні умови життя» [2]. Сама мисткиня пояснює цю серію, яку вона також представила на проєкті «Through Maidan and Beyond» у «Музейному кварталі» у Відні у листопаді 2014 р., на честь річниці Євромайдану, так: «Скульптури, представлені тут, є «пошматованими згадками»: руками і ногами тих манекенів, котрих розстріляли тоді терористи» [43]. Пізніше, у 2018 р., мисткиня продовжила цю серію, але вже з іншою назвою «Кінцівки кольорів» та з іншим матеріалом – епоксидна смола.

Наступним проєктом Оксани Брюховецької став проєкт «Материнство» (2015 р.). Учасниці проєкту: Оксана Брюховецька, Марина Віннік, Анна Вітт, Ксенія Гнилицька, Маша Годованная, Аліна Клейтман, Йоанна Райковська, Емма Торсандер, Анна Фабріціус, Марта Фрей, Тетяна Федорова, Ельжбета Яблонська, Аліна Якубенко. Виставка відбулась і у Києві, і у Львові. Мисткиню/кураторку цього проєкту, Оксану Брюховецьку, підштовхнув до створення феміністичних проєктів розпуск організації Феміністична офензива, адже тоді вона зрозуміла, що нічого подібного у Києві не буде і слід взяти ініціативу у свої руки [42]. «Темою виставки є феміністичний погляд на материнство – розгляд його через прискіпливий аналіз особистого і суспільного, осмислення

становища жінки, яка взяла на себе відповідальність народжувати і виховувати» [20]. Саме ідея для виставки у мисткині сформувалась одразу, адже у той період вона була матір'ю маленької дитини, тому була обмежена у певних рухах, змінах та відчувала відірваність від світу та суспільства, хоча, згадуючи зараз цей період, вона його називає «найсолідшим». Проте на той момент О. Брюховецька переживала цю проблему досить гостро, тому вирішила почати досліджувати це у творчості інших мисткинь [42]. У проєкті представлені роботи як мисткинь, які вже мають дітей, так і тих, які не мають. Проте тиск суспільства, який був активно запроваджений у часи СРСР, відчувається і щодо жінок, які не народжували. Всі мисткині мали можливість спостерігати наслідки подвійного навантаження на жінку. На виставці розкриті проблеми вагітності, зміни тіла жінки, ментальні проблеми материнства, процес материнства, подвійна навантаженість, але також і приємна сторона материнства, яка відобразилась у аудіороботі Алевтини Кахідзе «Дзвінки зі Жданівського цвинтаря» (2014 р.). Мисткиня створила аудіо за мотивами своїх розмов з матір'ю, яка тоді була у місті Жданівці Донецької області, де зв'язок був тільки на цвинтарі. «Колись, якби таке сталося, я би побачила в цьому сильну художню метафору: в Жданівці зв'язок із зовнішнім світом лише на цвинтарі! Але не тоді. Протягом місяця я не випускала телефона з рук, щоб не пропустити дзвінок від неї. Усе, що говорила мама у ті дні (19 липня – 25 вересня), попередньо подолавши шлях зі свого дому до Жданівського цвинтаря, не виходило в мене з голови. Багато хто каже, що мій голос схожий на мамин. Хай там як, я вирішила проговорити усе за неї ще раз» [20, с. 34]. Ця робота передає справжній родинний зв'язок між матір'ю та дитиною, їхня взаємна любов змушувала кожного дня зв'язуватись один з одним, незважаючи на обставини. На тлі цих розмов Алевтина Кахідзе постійно чула вибухи. Інша робота «Народження» від німецько-австрійської мисткині Анни Вітт також показує міцний зв'язок між матір'ю та дитиною, хоча насправді робота була присвячена складному періоду

життя – вагітності, мисткиня залазить під сорочку матері та ставить таймер на дев'ять хвилин, що асоціюється з дев'ятьма місяцями вагітності. Ці дев'ять хвилин здаються вічністю під час перегляду фільму, що переконує в дійсно неймовірній праці жінки. Проте насправді це відео показує спілкування між матір'ю та донькою, наскільки воно щире та невимушене.

Іншою важливою темою цієї виставки є питання тілесності материнства та репродуктивної системи жінки, які «залишаються у сфері компетенції медиків і часто є табуованою темою в суспільній дискусії. Зокрема, зміни, яких зазнає жіноче тіло, не сприймаються як свідчення великої фізичної праці задля становлення нових людей, а трактуються лише з точки зору втрати жіночої привабливості» [Там само]. Цю тему розкриває у своїх роботах Оксана Брюховецька у роботі «Тіло» [іл. 32], де показує як змінюється тіло жінки на деяких етапах вагітності. Проте глядачі дійсно бачать тільки тіло, адже лице вагітної закрито чорним овалом, що підкреслює, що на місці цієї жінки у будь-який момент може опинитися інша. Коли твоє тіло оцінюють, особливо після пологів, то очікують якнайскорішого відновлення, проте не здоров'я, а краси тіла.

Дуже відрізняється робота Аліни Клейтман «Сьогодні можна» [іл. 33], адже вона не про материнство, а навпаки, про небажання завагітніти. На білому полотні, приблизно 100x100 см мисткиня розмістила червону пляму трохи вище та лівіше від центру. Ця червона пляма, за задумом мисткині, менструальна кров. У іншому випадку, коли людина бачить кров, у неї зводиться в животі від страху та нудоти, проте на цей раз жінка зазвичай відчуває полегшення. Настільки сильно можуть змінитись трактування та почуття від одного і того самого об'єкту, змінюючи його сутність. Тут мисткиня критикує те, що саме на жінку падає вся відповідальність за статевий акт та його наслідки, адже саме жінці доводиться давати раду цим наслідкам.

Неоплачувана робота та подвійне навантаження жінки у суспільстві розкривається у відеороботі Ксенії Гнилицької та Аліни Якубенко

«Lifetime game» (2013-2015 pp.), яка зображує «типовий робочий день домогосподарки» [Там само], де жінки роблять рутинні справи: перуть, прибирають у квартирі, готують їжу, за що їм даються умовні бали, проте вони насправді віртуальні, тобто їх не існує, вони є тільки у голові цих жінок. Це відео змушує замислитись над питаннями, чи насправді прання речей, своєчасне прибирання чи інші рутинні справи та те, як з ними справляються, роблять з жінки хорошу чи погану матір? Відповідь знаходить кожна жінка для себе окремо, проте мисткині показали насправді безглуздість цієї «гри».

Ще один проєкт кураторства Оксани Брюховецької, про який слід згадати, – Виставка «TEXTUS. Вишивка, текстиль, фемінізм» (2017 р.), яка символічно відкрилась на 8 березня у Центрі візуальної культури. Виставка розкриває одразу декілька проблем фемінізму: «male gaze», тобто чоловічий погляд на мистецтво та у мистецтві, «жіноча справа», тобто те, що називають рукоділлям (вишивки, в'язання тощо). З 2017 р. вишиванки та текстиль почали входити в моду, на них стали більше звертати уваги та купувати, з'явилися нові бренди, які створюють вишиванки. «Водночас у консервативних суспільствах декоративність і обслуговуюча функція текстилю та вишивки й досі пропонуються жінкам у вигляді хобі з відтворення готових шаблонів та несуть у собі певну дискримінаційну конотацію» [4]. Робота у сфері моди або швейному секторі в Україні досі найнижче оплачувана саме для жінок. У цій сфері найбільша різниця між заробітною платнею жінки та чоловіка [12]. Тому кураторка проєкту робить акцент саме на роботах, які торкаються «жіночої» справи. У цьому проєкті взяли участь: Софія Временная, Ксенія Гнилицька, Анна Звягінцева, Аліна Клейтман, Аліна Копиця, Тетяна Корнеєва, Ірина Кудря, Оксана Брюховецька, Валентина Петрова, Анна Сорокова, Ірина Стасюк, Олеся Трофименко, «Швеми», Анна Щербина.

Кураторська робота Оксани Брюховецької мала великий вплив на подальший розвиток феміністичного мистецтва в Україні. Неможливо

увиди, в якому стані, і чи взагалі було б це мистецтво, якщо б таких проєктів, як «Материнство», «Що в мені від жінки?» та «TEXTUS. Вишивка, текстиль, фемінізм» не було. «Виставки Брюховецької демонструють роботи останніх років – колективне висловлювання «молодого мистецтва», яке гостро реагує на останні тенденції в українському суспільстві. Це своєрідна антологія феміністичних робіт в українському мистецтві» [62]. Її виставки мали такий успіх через чіткість феміністичного послуху на кожній з них, це те, чого бракувало у минулі роки та у перші спроби феміністичних виставок в Україні. Надалі ініціативу переймуть ще декілька організацій, які будуть активно працювати у цьому напрямку: Щербенко Арт Центр та організація «ГЮ!» в Маріуполі, які будуть описані нижче.

#### **4.4.2. Дослідження тіла та феміністичні аспекти у творчості Марії Куліковської**

Марія Куліковська – українська сучасна мисткиня, яка використовує своє тіло як медіум і як зображувальний предмет. У своїй творчості вона досліджує межі свого тіла як психологічні так і фізичні, часто звертаючись до феміністичній тем як табування тіла, гендерна нерівність у різних аспектах життя та медійні стандарти краси для жінок, яких неможливо досягнути.

Художниця започаткувала нове поняття в мистецькому вжитку – перформативна скульптура – «термін для позначення скульптурних об'єктів Марії Куліковської, у процесі довготривалої роботи з якими художниця досліджує різноманітні видозмінювані скульптурні матеріали» [37]. Отже, М. Куліковська створює скульптури, які самостійно, незалежно від автора, виконують довготривалий перформанс протягом свого існування, адже самі скульптури створені з таких матеріалів, які не є вічними. Сама М. Куліковська їх називає «нескульптурні матеріали», такі як: балістичне мило, кістки риб, квіти тощо. Ці матеріали мають

властивість змінювати колір, фактуру, і навіть іноді руйнуватись. Для мисткині ця «зміна форми, псування – це також прекрасно, це як людина, яка з часом старіє і змінює свою форму» [86].

Першу перформативну скульптуру вона створила у 2010 р. у підвалі Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури – «Моя Друга Ксена I» [іл. 34], яка пізніше була представлена на виставці фіналістів конкурсу МУХі. Слід зазначити, що М. Куліковська не часто зображувала у скульптурах ціле тіло, навіть найбільш наближені до цілісності серія «Моя Друга Ксена» (у декількох варіантах) зображує тіло жінки без рук, повторюючи Венеру Мілоську. Мисткиня дала цій серії назву «Ксена», адже коли вона народилась, її мама дала їй спочатку ім'я Ксенія, вона цього не знала до 2010 р., що й зумовило початок пошуків своєї ідентичності у скульптурі [35]. Насправді цей скульптурний зліпок з тіла не був цілісний, він поділявся на дві частини: верхню і нижню. До того ж ці частини мали два локальних кольорових елементи: зелене яблуко на лобковій частині та виділені тілесним кольором соски. Яблуко – заборонений плід, який скуштувала Єва в Раю, через що їх з Адамом вигнали з Раю, тому « [...] жінка звинувачується в події і карається підпорядкуванням чоловікові. Відносно жінки чоловік стає представником Бога» [67, с. 56–57], що проявляється не тільки у суспільних думках, а й в живописі та загалом у мистецтві. Проте саме жінку звинувачують у скоєнні цього вчинку, за що її й покарано. Деякі дослідники вважають, що яблуко (чи будь-який інший фрукт) – є метафорою статевого акту або навіть мастурбації, а М. Куліковська у «Моя Друга Ксена I» вказує на те, що вагіна і була забороненим фруктом, яка, через свій гріх, за патріархальних устроїв табується та навіть певною мірою пройшла процес огидизації суспільством. Це підтверджує основну мету цієї серії і подальших пошуків мисткині, а саме – дослідження кордонів тіла і духа. За допомогою зліпків зі свого тіла вона «вперше повноцінно змогла роздивитися себе, зробила можливим побачити себе з іншого боку, фізично неохопного для зору» [35].

Слід взяти до уваги, що М. Куліковська вивчала архітектуру в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури. На момент створення скульптури вона виношувала ідею про давньогрецьку скульптуру, а точніше про каріатид, які, за версією римського архітектора Вітрувія, зображували карійських жінок, які потрапили у полон до греків. «Називаючи їх каріатидами, давні греки використовували статуї у вигляді жіночих тіл для підтримки структури будівель, надаючи становищу жінки в суспільстві досить жорстокий і патріархальний відтінок. Її тіло повинно було утримувати всю вагу та силу будівлі, з постійним тиском на плечі та голову. Все це було нагадуванням про місце в суспільстві кожної справжньої жінки та її покарання за те, що вона є жінкою» [76], – пояснює свої скульптури Марія Куліковська у статті «Автономна республіка Марія Куліковська». Хоча теорія Вітрувія вважається помилковою, проте вона важлива для розуміння значної частини творчості М. Куліковської, яка спирається на давньогрецьку скульптуру. Вона розглядає каріатид як заручниць архітектури. Тоді, коли вона їх визволила з пут архітектури, вони все ж залишаються невольними, тепер вони невольниці власного тіла та оболонки.

Певним відлунням «Моя Друга Ксена І» є серія «Армія клонів» та «Ното Bulla. Людина – мильна бульбашка». Мисткиня продовжує серію «Моя Друга Ксена», але вже у 2016 р. – «Моя Друга Ксена. Переродження». Цю скульптуру вона вперше вилила зі своїм партнером – Улегом Вінніченком, також вона вперше використала новий матеріал – епоксидну смолу. Рішення про використання нового матеріалу мисткиня пояснює так: «„Моя Друга Ксена І“ разом зі скульптурними серіями «Армія Клонів» та «Ното Bulla – Людина як Мильна Бульбашка», що були експоновані на території мистецького центру «Ізоляція» на виставці «Гендер», були розстріляні бойовиками, які захопили культурний центр і перетворили його на в'язницю. Неможливість повернення до «тієї себе» стала підставою для створення скульптури іншого кольору та в іншому матеріалі» [36]. Також на цей раз Улег Вінніченко вирішив використати



замість металевого каркасу ланцюг, що увійшло у звичку при створенні наступних скульптурних зліпків. Ланцюг у цьому розумінні не тільки зв'язує тіло, як єдине ціле, а й сковує його, не дає рухатись зсередини. Ланцюг – це алегорія до соціальних підвалин, які нав'язуються нам родиною, соціальною групою, телебаченням, суспільством, через які людина не відчуває повної свободи дій та не може рухатись, як забажає.

У 2018 р. мисткиня продовжила вищезгадану серію «Шрами», проте вже під назвою «Кінцівки кольорів» [іл. 35] та з іншого матеріалу – епоксидної смоли. Тоді як балістичне мило – нестійкий матеріал, він може змінюватись, і саме тому його Марія Куліковська і використовує для підкреслення значення своїх «перформативних скульптур», то епоксидна смола – це один з найміцніших матеріалів. У цій серії М. Куліковська робить сильніший акцент на естетизації та увіковічненню цієї краси. Так як і в минулій серії, у цій М. Куліковська зображує тільки кисті та стопи. У серії «Кінцівки кольорів» мисткиня робить акцент на кольорах, називаючи роботи відповідно: «Кінцівки кольорів: зелені руки I», «Помаранчеві руки I», «Бежеві руки I», «Жовті ноги I», «Червоні ноги I», «Червоні ноги II» тощо. Якщо кисті художниці полірує, що додає легкості та ідеальності, то ноги вона залишає у такому вигляді, який був після застигання. На ногах можна побачити певні нерівності, що може також мати смислове навантаження, а саме: руки – це частина тіла, яку видно, тому вони ідеальні, відполіровані та блищать, тоді як стопи – це частина тіла зазвичай прихована від поглядів інших у взутті, тому вона несе на собі всі прояви важкої праці. Мисткиня і раніше зверталась до фрагментарних зображень тіла: «Уламки та шрами» (серія з залишків від «Армії клонів»), «Армія клонів II» (200 гіпсових фрагментів теракотового та бежевого кольорів, які є продовженням серії «Армія клонів» та є фрагментами з цього тіла).

Головна ідея, яка проходить крізь всю творчість мисткині та пов'язує всі попередньо згадані мотиви – *vanitas*. Це жанр у живописі, який був розповсюджений у бароковий період та розмірковував щодо

швидкоплинності життя та неминучості смерті, а також критикував марно витрачений час на задоволення. «Мою ідею для зліпків з мого тіла в милі чи гіпсі, в громадському просторі, незахищених від вітру, дощу, снігу, спеки, я відродила зі старих зображень „Ванітаса“» – «Люди схожі на мильну бульбашку: пам'ятай, що ти смертний». Моєю метою було нагадати собі та іншим, що людське тіло – це крихка і відкрита оболонка, яка може загинути в будь-яку хвилину. Крім того, я продовжила своє дослідження сприйняття глядачами оголеного жіночого тіла в навколишньому середовищі та як метафора тіла постійно деформується, страждає, старіє, ламається і вмирає від впливу природи» [76]. Художниця має чотири головні мотиви перформативних скульптур, деякі з них вже завершені серії: «Homo Bulla», «Hortus Conclusus», «Memento Mori» (2017 р.) та «Carpe Diem» (2017-2018 рр).

У 2012 р. М. Куліковська створює серію «Homo Bulla», яка була встановлена у центрі «Ізоляція». Ця серія була створена з балістичного мила, яке мисткиня часто використовувала, що має властивість змінюватись особливо під впливом природних умов. Цю зміну можна спостерігати на прикладі фотографій, зроблених в центрі «Ізоляція» на момент встановлення скульптур влітку 2012 р. та за декілька днів до окупації Донецька у 2014 р. На фото, зробленому одразу після розміщення у 2012 р., видно цілісні структури, яскравіший колір, особливо на «Figure 2/3» [іл. 36], тоді як два роки потому – під впливом природних умов (зміни температури, дощу, снігу, сонця тощо) ці фігури отримали нові властивості. Тепер цілісність фігури втратилась, колір змінився через налипання шарів бруду, деякі частини скульптури відпали та навіть часом видно металеву основу, яку тоді ще використовувала М. Куліковська. Після окупації Донецька ці скульптури були знищені, точніше розстріляні донецькими бойовиками, декламуючи, що мистецтво Марії Куліковської – дегенеративне, що продемонструвало проблеми патріархально-авторитарного суспільства. Після, мисткиня ще декілька разів поверталась до цих подій у своїй творчості.

Продовженням теми *vanitas* мисткиня створила серію з семи зелених зліпків з епоксидної смоли «Memento Mori» у 2017 р. Сім – це символічне число, воно може означати певну довершеність чи закінченість: сім смертних гріхів, сім нот, сім кольорів веселки, сім днів тижня. Цей сенс бере свій початок з Біблії – Бог створив Землю за сім днів, тобто саме сім – це число завершення праці, довершеності. З цього можна зробити висновок, що серія «Memento Mori» абсолютно довершена та не буде продовжуватись, а також, що зліпки пов'язані між собою та повинні сприйматись як цілісний ансамбль. У протилежному випадку воно втратить свій першочерговий сенс. Тяжіння до космогонії проявляється у назві, яка перекладається як «пам'ятай про смерть», «Memento mori» був відомим мотивом у мистецтві періоду бароко, у кількості скульптур, що відсилає нас до біблійних сюжетів, та у тому, як мисткиня розташовує скульптури у парку: «... художниця розмістила свої фігури-копії на подобу зоряного скупчення. Кожна із зірок, направлена у свій бік, вибудовує суцільну архітектуру руху, наче зоряний пил» [26].

Абсолютно протилежна до «Memento Mori» серія «Carpe Diem», яка навпаки закликає жити з задоволенням та безтурботністю. Ця серія складається з п'яти зліпків з тіла мисткині з епоксидної смоли з вмонтованими всередині різними предметами: квітами, кістками, ланцюгами тощо. Продовжуючи традицію *vanitas*, мисткиня її немов переосмислює та дає новий сенс, тоді як традиційно живопис жанру *vanitas* зазвичай мав ідею швидкоплинності життя, яке не слід марно витратити на задоволення, водночас мисткиня підкреслює, що життя швидкоплинне, тому слід жити вільно та насолоджуючись кожним моментом. Предтечею цієї серії є робота мисткині «Моя Друга Ксена III» та «Моя Друга Ксена IV» [іл. 37]. Вже тут можна простежити тяжіння мисткині до змішування кольору, який, здається, вибивається зсередини, а також використання ланцюга замість металевого каркасу, що було не тільки практичною, а й ідеологічною зміною. Кожна фігура (так називає їх мисткиня) має свою унікальність та створена з різних матеріалів, що

символізують життя у всіх його найкращих та найгірших проявах. У «Фігурі 1/5» [іл. 38] мисткиня використовує товстий ланцюг, який концентрує в певних місцях більше, ніж в інших. Рух починається з носа, де найяскравіше просвітлюються ланцюги, потім він протягується через вуста, шию та зупиняється у місці серця, там він немов лежить тягарем, далі ланцюг протягується до низу живота, де і зупиняється. У цьому місці він немов обвиває живіт, передає відчуття сильних переживань. Мисткиня додає до епоксидної смоли яскраві згустки червоного пігменту, який найвиразніше видно на лівому вусі, обличчі, шії, паховій зоні, стегнах і на всій задній нижчій частині скульптури. До ланцюгів вона додає частини відлитого у гіпсі обличчя мисткині, що також використовує у «Фігурі 2/3». Проте на цей раз ці відлитки яскраво видно на обличчі та грудях скульптури, до того ж вона тут також використовує ланцюг, але він сконцентрований в ногах скульптури, немов не даючи їй ступити ані кроку. На цей раз кольорові пігменти не такі яскраві та покривають більшу площу. Фігури 3/5, 4/5 та 5/5 схожі між собою концентрацією різних матеріалів, проте сильно різняться способом застосування цих матеріалів та характерами, які вони несуть. «Фігура 3/5» – перша, в якій М. Куліковська використовує квіти, пір'я та кістки риби, які розташовує саме по лінії хребта. Ця скульптура відрізняється від інших великою кількістю квітів, вони обвивають всю площу скульптури. У майбутньому вона використовує цей мотив у «Мильній скульптурі з квітами» (2019 р.), яка знаходиться в експозиції Одеського художнього музею. Останні скульптури цієї серії мають більш брутальний характер та більш наближені до справжньої ідеї жанру ванітас. У «Фігурі 4/5» використаний ланцюг як основний поєднуючий елемент, він майже повторює розташування з «Фігурі 1/5», проте не робить акцентів на вустах та грудях, найсильніший вона залишає на животі, проте, на відміну від першої скульптури, у цій ланцюг продовжує свій шлях по ногах, закінчуючись на гомілках обох ніг. Тут також мисткиня використовує кістку від риби, пелюстки квітів та мушлі, що, можливо, вказує на

походження мисткині (Кримський півострів). У скульптурі можна ще побачити ключі, що може свідчити про інтимність цієї скульптури, адже мисткиня через окупацію Криму росією була змушена покинути свій дім. Ключі – це символ дому, який вона вже три роки не може навіть відвідати. «Фігура 5/5» найближча до ванітас, у ній мисткиня використала тільки кістки та кольорові пігменти.

«Hortus Conclusus» – останній мотив, який використовує мисткиня у своїй творчості. У мисткині всього дві скульптури з цим мотивом: «Hortus Conclusus: Закритий Сад» (2019 р.) [іл. 39], яка зображує лише половину тіла, та «Мильна скульптура з квітами всередині» (2019 р.), яка зараз знаходиться в Одеському художньому музеї. Hortus Conclusus перекладається як «закритий сад», в живописі це визначення стосується зображення Діви Марії з немовлям на тлі закритого саду, огороженого високим парканом. «Закритий сад – сестра моя, наречена, замкнений колодязь, джерело запечатане (з Книги Пісень 4:12)» [25] – цитує мисткиня Книгу Пісень, пояснюючи свої твори. Ці мильні скульптури поєднують у собі дві традиції мистецтва: вищезгаданий *vanitas* (швидкоплинність життя та неминучість смерті) та *hortus conclusus*. Мисткиня інтерпретує значення закритого саду інакше – вона створює цей сад всередині скульптури, тим самим закриває і фіксує його, а разом з ним свої переживання і травми [34].

Отже, скульптурні зліпки мисткині мають першочергово сприйматись з феміністичної точки зору, адже з самого початку створення своїх зліпків мисткиня позиціонувала їх як протест проти патріархальної системи, яка впливає на всі сфери життя. Проте з 2014 р., після окупації Луганської та Донецької областей й анексії Криму, феміністичні та екзистенційні проблеми у скульптурах мисткині відійдуть на другий план, у них більше тепер проявляться соціальні та політичні проблеми.

З точки зору фемінізму та творчості Марії Куліковської неможливо уникнути художньо-феміністичного руху «Квіти Демократії», який заснувала сама мисткиня у 2010 р. «„Квіти Демократії“ – це відкрита

дискусія щодо жінки: її становища в період воєнного конфлікту, її соціальної позиції у ієрархіях політичних, економічних, мистецьких. «Квіти Демократії» стали рухом жінок-активісток, які транслюють феміністський меседж, а рожева вульва як розпізнавальний знак «Квітів демократії» стала своєрідним нагадуванням кожній та кожному, що табуйоване жіноче тіло мусить позбавитися меж пригнічення та заборон, встановлених патріархальною системою» [30]. У 2010 році мисткиня створила 200 гіпсових зліпків власної вульви «Писанки» [іл. 40], «які стали повноцінними елементами скульптурної інсталяції у формі арки, демонстрованої у Щербенко Арт Центрі та Інституті проблем сучасного мистецтва у Києві» [Там само]. Експоновані скульптури мали часто неоднозначні та дуже критичні відгуки, проте вже тоді мистецтвознавче коло було готове починати дискусії на тему фемінізму, а точніше, воно вже вело ці дискусії. Галина Скляренко коментує «Писанки» Марії Куліковської так: «Писанки – це те, що українці називають яйцями, розписаними на Великдень, які зазвичай прикрашають жінки. Інсталяція у вигляді воріт, прикрашених безліччю піхв, зроблених з рожевого відліття, на перший погляд виглядає як сяючі оздоблені «ворота в небо». Зображення жіночого органу помітне лише при ретельному огляді. Художниця грає на архаїчних ритуалах, що символізують народження, смерть, кохання, табу, де ворота (піхви) – це шлях у «інший вимір», чуттєво та символічно інший світ. Скульптурні проєкти Марії Куліковської стоять на межі між технологічним та природним, випадковим та структурованим. З ними художниця досліджує власну біопсихологію з її матеріалізацією. Ці дослідження часто є радикальними, але їх радикалізм ізольований від суспільства та охоплений індивідуальним самосприйняттям, розширюючим межі людського досвіду так, як тільки може мистецтво» [38]. Рух «Квіти Демократії» використовують два види артактивізму: перший – розкладання «писанок» на вулицях, наприклад, біля кінотеатру «Жовтень», який нещодавно був підпалений через показ квір-кіно, або у місті Дніпро, а також і в Лондоні;

другий – використання графічного дизайну, тобто плакатів, листівок, футболок із закликами. Цей рух нагадує вже відомих у світі Guerilla Girls, які були засновані в Нью-Йорку, США, у 1985 р., адже вони також використовували плакати та якісний графічний дизайн для впливу на суспільство. На основній фотографії руху «Квіти Демократії», де жінки закривають своє обличчя «писанками», вони немов декларують схожість цього руху з Guerilla Girls, які приховують свою ідентичність.

Отже, «Квіти Демократії» – це феміністичний рух, заснований Марією Куліковською у 2010 р., який активно провадив свою діяльність до 2019 р. У 2020 р. мисткиня відтворила арку, вкриту «писанками» спеціально для проекту «Від акції до перформативної скульптури: Марія Куліковська». З 2016 р. рух не веде активної діяльності, проте футболки, які використовували активістки, досі можна придбати у різних крамничках.

Для Марії Куліковської перформанс – це акт протесту, який повинен мати вплив на суспільство або висвітлювати певну соціальну проблему у різні способи. Тому більшість її перформансів мають довготривалий характер, щоб прибрати ідею одноразової акції, яка більше ніколи не повториться та вплине тільки на обмежене коло глядачів. Незвичним для мистецтва можна вважати довготривалий перформанс мисткині під назвою «Тіло та Межі» 2014-го року. Цей перформанс був виконаний у співавторстві з сирійсько-шведською мисткинею Жаклін Шабо, з якою вона познайомилась під час навчання у Швеції. Цей проєкт розпочався з реєстрації їхнього шлюбу 11 січня 2014 р., а закінчився його розірванням 8 березня 2017 р. (на Міжнародний жіночий день). Цей шлюб можна назвати фіктивним, адже нічого романтичного в ньому не було, вони не мали відносин, крім дружніх. Цей шлюб – це квір-акція, яка розкриває проблему людей ЛГБТ+ спільноти в Україні, де реєстрація шлюбу одностатевих партнерів досі неможлива. Впродовж цього перформансу відбулось декілька виставок, а також вони провадили волонтерську діяльність у прикордонній зоні Харкова у 2014 р., через півроку після

реєстрації шлюбу. Перша виставка – «Культурний капітал» (2014 р.) насправді є груповою студентською виставкою в BildMuseet, Умео, Швеція, де мисткині виставили спільну інсталяцію – металевий каркас двоспального ліжка, який перекриває дерев'яний паркан, на якому розмістились міграційні анкети. Слід відзначити, що обидві мисткині були мігрантками у Швеції та через це вони відчували певну дискримінацію, пізніше це знайде своє відображення у перформативній скульптурі Марії Куліковської «Марія з дитиною» (2015 р.) [іл. 41], який мисткиня створила з допомогою Жаклін Шабо під час проведення перформансу «Тіло та Межі». Скульптура була створена спеціально для виставки «Собаче серце» у галереї Verkligheten у місті Умео, Швеція. Вона «є художньою формою тривалого дослідження теми конфлікту та ототожненням соціальної позиції та стану художниці під час її перебування у Швеції. Марія – емігрантка зі Східної Європи – була вимушена працювати у барі та мити посуд ввечері після асистування шведському художнику Петеру Йохансону. Скульптура «Марія з Дитиною» стала спробою кримської художниці створити нову себе: вона тріскалася на місцях швів й нагадувала про позицію емігрантки, жінки, художниці у новій країні» [33]. Очевидно, що ця скульптура повторює мотиви *vanitas*, які підкреслюють швидкоплинність та крихкість життя, проте також вона критикує соціальні норми та стереотипи, які дискримінують та негативно впливають на різні верстви населення, у цьому випадку – жінки-мігрантки з України у Швеції. Ця скульптура відрізняється від інших мотиву *vanitas*, вона похилена вправо настільки, що головна опора – металевий каркас, створила рельєф на лівій стороні голови фігури. Також «Марія з дитиною» має смиренний і навіть якоюсь мірою блаженний вигляд обличчя, ніби скульптура прийняла факт свого існування в поганих для неї умовах та свою позицію у суспільстві, як це роблять мігранти. Через півроку скульптура зруйнувалась, не витримавши агресивного клімату [Там само]. Виставка «Собаче серце» (2015 р.) – була заключною у співпраці двох мисткинь, вона відбулась в



галереї Verklighet, Умео, Швеція (2015 р.), коли Жаклін Шабо виграла конкурс студентських проєктів та, разом з цим, можливість презентувати свій проєкт у галереї, куди запросила і Марію Куліковську. «Другий поверх галереї був «окупований» кримською історією Куліковської. Українська художниця презентувала симбіоз свого пре- та постміграційного життя вдома в Керчі, використовуючи домашні відеоспогади, фото з Революції гідності, а також свого життя і роботи у Швеції. Марія Куліковська пофарбувала підлогу виставкового простору тваринною кров'ю» [40]. Такий акт був необхідний, для створення атмосфери неспокою, адже якщо б його не було, виставка була б незрозумілою і більше передавала б почуття ностальгії. Проте цей елемент додав до інсталяції відчуття страху та неспокою, який став новою буденністю для українців.

Отже, з початку творчої кар'єри мисткиня апелювала до феміністичних тем, таких як: табування тіла, дослідження кордонів тіла психологічних та фізичних, крихкість краси та неможливість зберегти красу, як цього вимагає патріархат. А також вона порушувала і екзистенційні питання: про крихкість та швидкоплинність життя, використовуючи мотиви *vanitas*, *hortus conclusus*, *memento mori*, *carpe diem*. Проте з 2014 р. її мистецький фокус став ширшим, що і не дивно, адже події в Україні торкнулись її особисто, вона почала розкривати проблеми, які спіткали кожного українця, а саме проблеми переселенців, міграції та людей, які живуть у війні. З 2014 р. її перформанси-акції набувають більш соціального та політичного забарвлення.

#### **5.4.3. Роль організацій у локальному розвитку феміністичного мистецтва**

Роль груп та організацій у формуванні феміністичного мистецтва не можна заперечувати. Як вже було згадано вище, важливим поштовхом в розвитку активістського мистецтва була група Р.Е.П., яка виховала

багатьох талановитих митців та мисткинь. Це була перша група, в якій була збережена гендерна рівність, а також деякі з мисткинь почали створювати мистецтво на феміністичні теми: Леся Хоменко та Ксенія Гнилицька. Потім утворилась організація «Феміністична офензива», а надалі феміністичне мистецтво почав розвивати Центр візуальної культури (на сьогодні не працює) у Києві. Після 2014 р. цією темою зацікавились також дві організації: ЩАЦ та ТЮ! Маріуполь, які можна вважати основними у локальному розвитку феміністичного мистецтва.

ЩАЦ почав працювати з феміністичним мистецтвом у 2018 р. з проекту Марії Прошковської «Проект-дослідження природи анорексії», який складався з трьох частин: «Гордість», «Сором» та «Гнів», відсилаючи до тих почуттів, які відчуває дівчина, яка хворіє анорексією. Проект мав на меті показати природу цієї хвороби, яка приходить насправді з суспільства, з критики жіночого тіла, зі стандартів краси, які завжди не були здоровими для жінки. «Гордість» – фото-проект з «естетикою нервової анорексії» [50]. Насправді жінки, які страждають анорексією, ніколи не відчувають гордості за свої досягнення, адже цього завжди мало. Тобто назва є, по суті, найбільшим бажанням цих жінок, вони хочуть відчути гордість за себе і своє тіло, але вони ніколи цього не досягнуть. Мисткиня ставила за мету проаналізувати реакцію глядачів на ці фотографії [Там само]. Наступна частина проекту «Сором» – «абстрактні роботи у змішаній техніці на листках чеської кулінарної книги 1960 року» [Там само]. Кожна робота з цієї частини – боротьба жінки всередині себе з їжею, з навколишнім світом, цей проект про страждання, про очевидність, яку жінка відчуває, але не розуміє і продовжує йти хибним шляхом. Перформанс «Гнів» [іл. 42] був влаштований мисткинею з метою створення для глядачів такого самого некомфортного простору, який відчуває жінка в суспільстві, навіть просто дивлячись на себе в дзеркало. Мисткиня стояла на п'єдесталі та прискіпливо дивилась на кожного відвідувача, «оцінюючи та засуджуючи, так само, як ми засуджуємо інших жінок, як чоловіки засуджують жінок,

як глянець провокує нас бути ідеальними» [85]. Таким чином вона змістила ролі суб'єкт-об'єкт, тепер глядачі стали об'єктами споглядання та оцінки. Цей проєкт був створений за підтримки ЩАЦ, але не в Україні, а в Чехії в галереї Futura.

Насправді це була не перша співпраця артцентру з мисткинею, до цього була робота Марії Прошковської «Вразливість» [іл. 43], яка виграла у конкурсі МУХі 2017 р. та була першою професійною роботою мисткині. «Вразливість» – «це пронизливий, ще не відретушований автопортрет оголеної художниці з притиснутими до живота колінами в спробі сховатися, закрити своє тіло. Світлина була приклеєна до підлоги – в Музеї Шевченка, де проходила виставка фіналістів конкурсу. Глядачі обережно обходили роботу, намагаючись не наступати на тендітне жіноче тіло. Для авторки цей проєкт став спробою поговорити про вразливість жіночого тіла і про те, що, попри всі досягнення людства, власне тіло досі не належить жінці і стає об'єктом публічного обговорення та оцінки» [55]. Проєкт вказує на місце жінки в сучасному суспільстві, незважаючи на те, що у жінок є права, за які вони боролись, її позиція залишається не найкращою. Після проєкту МУХі, цю роботу експонували в коворкінгу Creative Quarter в БЦ «Гулливер», де її прибрали через тиждень через скарги.

«Невидима праця» – персональна виставка Марії Прошковської у стінах ЩАЦ, де мисткиня одразу використовує три види мистецтва: відео-перформанс, аудіо та інсталяцію. «Прошковська розпочала роботу над проєктом в 2019 р., коли була в резиденції SoundID в Карпатах. У гори художниця вирушила вивчати архів композитора, диригента і етнографа Володимира Пержила, який присвятив все життя дослідженню фольклорних традицій України, зокрема, народної музики. Архів Пержила – більше 300 записів, зроблених по всій країні, в хатах, в горах і навіть в потягах» [13]. Саме ці записи фрагментами були дещо осучаснені композиторкою Катериною Гривул та склали аудіочастину проєкту. Це аудіо доповнене текстом дослідниці з Канади Устини

Стефанчук про українські традиції, які часто були принижуючими та дискримінаційними щодо жінки. Цей текст читає Марія Прошковська. Інсталяція [іл. 44] – гніздо з кам'яними яйцями посередині простору, яке символізує важку материнську працю, коли материнство, яке повинно бути радістю, стає важким тягарем (камінням). Також на стінах простору висіли п'ять п'ялець з домотканим полотном з різних частин України та різних років, навіть є полотно, якому 120 років [іл. 45]. «Фактично об'єкти (тканини) створені у співавторстві з усіма тими жінками, які власноруч створювали ці полотна. Це акт жіночого сестринства, а також переосмислення суто утилітарних властивостей цього матеріалу» [85]. Крім того, мисткиня звертає увагу на форму п'ялець, вони символізують нерозривне коло жіночої долі, з якого неможливо вирватись: «[...] важливо одне: зрозуміти, як розірвати коло і почати новий цикл» [85]. Звична для мисткині форма вираження, яку вона часто використовує, відеоперформанс, який є основою проєкту. Це відео триває 16 годин 41 хвилину, де мисткиня вишиває невидимими нитками весільний рушник, наголошуючи на тому, що насправді ця праця є невидимою, а це тільки один аспект реальної багатогранної праці жінки. «Хоча перформанс Марії триває 1000 хвилин, на його створення пішло кілька місяців. Художниця розповідає, що фізично процес вишивання дався непросто: боліла шия, робота здавалася монотонною, а іноді і зовсім викликала гнів і роздратування» [14].

Таким чином, мисткиня у своєму проєкті не лише критикує патріархальний устрій у традиціях родини, а й закликає критично підходити до відродження певних українських традицій, адже останнім часом наше суспільство почало розповсюджувати неправдиву інформацію про те, що раніше в Україні був матріархат. З наукової точки зору, Соломія Павличко ще у 1991 р. стверджувала, що повернення до своїх витоків часто супроводжується романтизацією та ідеалізацією звичаїв, історії, становищем людей, традицій тощо, тому відродження традицій повинні аналізуватись та осмислюватись через призму феміністичного погляду

[78, с. 30–34]. Хоча стаття С. Павличко була написана на початку Незалежності України, проєкт Марії Прошковської показав, що це питання, як ніколи, залишається актуальним.

За підтримки ЩАЦ була проведена ще низка феміністичних проєктів з 2018 р.: 1) виставка Альони Науменко «Зв'язок», яка розкриває буденні справи материнства у маленьких фігурках; 2) фотопроект Діани Андруник «Не така як інші вона» (2020 р.), який був першою фізичною реалізацією цього проєкту (до цього він був тільки у віртуальному просторі), де мисткиня підкреслює красу жіночого тіла, незважаючи на певні фізичні вади, «наприклад, паралімпійська чемпіонка в інвалідному візку Уляна Пчолкіна, супермодель Юліана Юсуф з невусом, яка розробила додаток для людей з проблемами шкіри, чи Варвара Акулова, гримерка проєкту, у якої на обличчі було більше 25 операцій» [6]; 3) «Колекція» (2018 р.) Жумайлової-Дмитровської Олександри, де вона досліджує прояви жіночності і відповідає на питання: «що означає бути жінкою?». У 2019 р. було проведено три феміністичні проєкти: фотопроект «Feminine» Марії Прошковської в колаборації з Сергієм Моргуновим в рамках КиївПрайд 2019 р. в IZONE; «Turn» художниць Коко Шварц та Аліни Манн, де осмислюється поняття андрогінності і змальовується можливість нестереотипності гендерів; і останнім у 2019 р. був проєкт Марії Куліковської у колаборації зі шведською художницею Олександрою Ларссон-Якобсон «Квіти». Після початку повномасштабного вторгнення росії на територію України фокус ЩАЦ дещо розширився та став також покривати проблеми, які набули більшої актуальності у період війни.

Ще однією організацією, яку важливо згадати, – ТЮ! у Маріуполі, яку заснувала Діана Берг у 2015 р. Слід зауважити, що оскільки у ці роки у Києві вже існували феміністичні та соціальні проєкти, у Маріуполі на той час відносно цих тем були певні складнощі, тому ця організація, врахувавши досвід Києва, взяла правильний фокус, а саме – на просвітницьку діяльність. Важливою їхньою відмінністю є робота з

маргінальним, вуличним, низовим мистецтвом. Зробивши на цьому акцент, вони змогли привернути до себе увагу найактивнішої частини населення та одразу виправити ті помилки, які робив Київ у розвитку феміністичного мистецтва, а саме – недостатню просвіту. Платформа ТЮ! створила сприятливі умови для досліджень, дискусій, їхні проекти обов'язково підсилювались лекціями та воркшопами.

Діана Берг на той момент була біженкою з Донецьку, там вона працювала дизайнеркою, а коли почалася окупація та сепаратистські пробудження у Донецьку, то вона разом з Катєю Костровою організувала у соціальній мережі «ВКонтакте» акцію протесту на підтримку України, і тоді прийшло близько 1000 людей. Незважаючи на те, що Платформа ТЮ! була створена переселенкою, вона сама каже, що «Платформа "ТЮ" – це абсолютно маріупольський феномен. Її просто не могло бути в Донецьку. Нас із переселенців: я, Костя Батовський і Ксенія Чепа. Решта всієї нашої команди – маріупольська» [18].

Платформа «ТЮ!» стала однією з низових організацій, яка заклала основу маріупольського мистецтва. «Горизонтальні низові ініціативи стають тими умовними інституціями, що закладають базис для подальшого переосмислення політик вже існуючими художніми інституціями» [61, с. 122 - 128]. Через війну маріупольська організація сконцентрувалась тепер на протестах в Європі та на психологічній підтримці українців. А перед повномасштабним вторгненням, акцент був зроблений на правах людини, а саме феміністичних та ЛГБТ+ проблемах. Слід згадати про «Чорний страйк: солідарність з жінками Польщі» 26 жовтня 2020 р. [іл. 46] Ця акція відбулась у Маріуполі на Театральній площі як протест проти рішення Конституційного суду Польщі про незаконність абортів. В акції брала участь і сама Діана Берг. На інформаційних щитах про право жінки на аборт висить сигнальна стрічка та ланцюги, на яких висять плічки. Всього їх п'ять, майже на всіх висить сигнальна стрічка, а на середній – прозорий поліетиленовий пакет. На своїй сторінці вони пояснюють вибір сигнальної стрічки – вона

символізує кольори польського прапора. Також під час акції учасники намалювали спільний плакат на білій бавовняній тканині. Кожен учасник мав змогу написати ті слова, які вважав за потрібне, чорним чи червоним маркером. Посередині був образ блискавки, який символізує жіночий рух. Бавовняна тканина – символ жіночої праці, жіночих справ, які стають публічними та регулюються чоловіками (навіть найінтимніші з них, такі як репродуктивне право).

Найглобальніша феміністична онлайн-резиденція на той момент була проведена саме Платформа «ТЮ!» під назвою «Woven Network», у перекладі з англійської «Плетена мережа», або, як її називають організатори, «Мереживо». Знову Діана Берг посилається на феміністичну тему «жіночих справ» – плетіння, яке вважається переважно жіночою роботою, яку досить часто не помічають та недооцінюють. Таким чином Діана Берг дає зрозуміти, що у цьому контексті та у цьому проєкті вона говорить лише про жінок та все, що їх стосується. У цій резиденції взяли участь сім мисткинь з різних міст та країн: Марія Проніна (Маріуполь), Аліса Олева (Лондон), Оля Федорова (Харків), Оксана Казміна (Київ), Аліце Масельнікова (Стокгольм), т с Белл (Говань) та Івона Зайоц (Гданськ). З України було всього три мисткині, проте з різних міст: Київ, Маріуполь та Харків. «„Мереживо“ – це відповідь на виклики глобальної пандемії шляхом створення безпечного простору підтримки, солідарності та співпраці для мисткинь в Україні та Європі. Протягом 5 місяців мисткині з України та Західної Європи досліджували теми невидимих ролей жінок під час кризи та винаходили ієрархічну цифрову мережу до реальної горизонтальної мережі» [44]. На заключному етапі цього проєкту, після п'яти місяців плідної співпраці та багатьох онлайн-сесій, а також загальнодоступних воркшопів була організована віртуальна виставка, яку і зараз можна переглянути. Вражають проєкти всіх мисткинь, адже всі роботи є певним симбіозом розуму, критичного сприйняття світу та творчості. Кожна робота має неймовірну теоретичну феміністичну опору. Наприклад,

робота Марії Проніної «Для жінок/Про жінок», де вона досліджує певну дуалістичність образу жінки, яка йде від самих жінок та нав'язана стандартами медіа. Сама мисткиня називає цей проєкт «вікнами в мультівсесвіт ситуацій, стереотипів і їх подолання, можливостей і труднощів» [10]. Кожен віртуальний колаж має тему для аналізу: «Мистецтво спокуси» – про стереотип, що жінка існує для когось і споуса – це єдине, що вона повинна вміти; «Сила дитячими очима» [іл. 47] – те, якими образами перед дітьми постають жінки з фільмів, серіалів та мультфільмів, що змішане з образами, які бачить дитина насправді в реальному житті; «Широко заплющені очі» [іл. 48] – про подвійні стандарти щодо жіночого тіла, яке одночасно табується і сексуалізується. Всього у цьому проєкті мисткиня створила 38 колажних робіт.

Отже, роль організацій у розвитку локальних традицій феміністичного мистецтва неможливо переоцінити. Як ЩАЦ, так і Платформа «ТЮ!» створювали проєкти, які абсолютно відповідали локальним потребам у феміністичному напрямку. Звичайно, повномасштабне вторгнення росії змінило траєкторію руху, проте не повністю порушило, організації і надалі створюють проєкти, порушуючи в них проблеми прав людини. Можна було б лише уявити, наскільки феміністичне мистецтво у Маріуполі, Києві та інших містах набрало б силу, якби день 24 лютого 2022 р. був звичайним днем, проте цього не сталося. Отож у цій дослідницькій роботі є розділ про соціальні та політичні аспекти у творчості мисткинь.

Феміністичне мистецтво України почало розвиватись з отримання Україною незалежності, проте у період 1991 – 2010 було проведено всього декілька феміністичних проєктів, деякі з них не зберегли документацію. Ці проєкти відзначались нерішучістю феміністичної позиції. Період «феміністичної офензиви» 2010 - 2014 роки, використовуючи термін Тамари Злобіної, характеризується просвітою у напрямку феміністичного мистецтва та самого фемінізму. Під час проєктів створювались



просвітницькі заходи, як воркшопи, лекції та дискусії на тему фемінізму. Саме цей період показав важливість роботи організацій. У цей період яскраво проявили свою роль організація «Феміністична Офензива». Після просвітницького періоду настає період розквіту та активного розвитку феміністичного мистецтва. Проте, зважаючи на політичні події, мисткині не могли не рефлексувати на збройний конфлікт та окупацію територій України, тому у цей час можна відчувати змішення феміністичного та політичного в їхніх роботах.

## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження вдалось проаналізувати теоретичні засади соціального та політичного в мистецтві, а також визначити особливості та характеристику мистецького активізму, яка заключається у висвітленні соціальних та/або політичних проблем з метою привернення до них уваги суспільства. Було визначено проблематику включення активістського мистецтва в мистецтвознавчий дискурс, до того ж було аргументовано доцільність його включення, базаючи аргументацію на двох головних твердженнях проти: «це не мистецтво, а соціологія» та «мистецтво не може нічого змінити».

Було визначено витoki активістського мистецтва в Україні, які беруть свій початок з практики нонкоформістів, що можна було назвати мистецтвом супротиву, хоч митці не і не висвітлювали соціальні та політичні теми у своїх роботах, проте сам акт створення забороненого мистецтва – є акцією незгоди та непокори політичному режиму.

Було виконано аналіз системи політичного мистецтва, та запропоновану таку: політичне мистецтво – це мистецтво, що відображає суспільну, політичну та/або соціальну позицію тої чи іншої людини, групи, меншини або навіть політичної еліти, воно може бути критичним та некритичним. У систему політичного мистецтва входять такі підвиди: соціальне мистецтво (тобто активістське мистецтво), що направлене на висвітлення певних суспільних чи соціальних проблем, як екологія, расизм, гендерна нерівність тощо; та саме політичне мистецтво, що відображає інтереси політичних еліт, влади або певної країни, воно завжди має у собі ознаки політичної пропаганди. Було виявлено основну проблему визначення політичного мистецтва, а саме – його дуалістичність значень.

Було проаналізовано загальний розвиток соціальних та політичних аспектів у творчості сучасних українських мисткинь, таких як Марія Куліковська, Жанна Кадирова, Поліна Кузнєцова, Алевтини Кахідзе, а

також діяльність культурних менеджерок, як Діана Берг та Оксана Брюховецька. Було виявлено певні схожості, а саме: мисткині часто звертають до феміністичної теми, навіть якщо основна концепція твору не є феміністичною. Це спричинено тим, що мисткині перш за все є жінками, які концентрують свій фокус на соціальних та/або політичних проблемах, до яких відносяться і феміністичні.

Було уведено феміністичне мистецтво до системи полічного, а саме до активістського. Це спростило завдання визначення феміністичного мистецтва та визначило його місце у системі артактивізму. Основною метою цього мистецтва залишається мета самого фемінізму, а саме – боротьба проти гендерної нерівності, хоча було зазначено раніше, що пролеми, які покриває фемінізм сильно розширились.

Було проаналізовано феміністичне мистецтво України з початку незалежності до сьогодні та поділено цей період поділений на три основних: предтеча феміністичного мистецтва в Україні – 1991 – 2010 роки; період до Євромайдану або період феміністичної офензиви, використовуючи термін Тамари Злобіної, – 2010 - 2014 роки; та феміністичне мистецтво після Євромайдану – 2014 – 2022 роки. У період 1991 – 2010 було проведено всього декілька феміністичних проєктів, деякі з них не зберегли документацію, які характеризувались нерішучістю феміністичної позиції. Період «феміністичної офензиви» 2010 - 2014 роки, використовуючи термін Тамари Злобіної, характеризується просвітою у напрямку феміністичного мистецтва та самого фемінізму. Під час проєктів створювались просвітницькі заходи, як воркшопи, лекції та дискусії на тему фемінізму. Саме цей період показав важливість роботи організацій. У цей період яскраво проявили свою роль організація «Феміністична Офензива». Після просвітницького періоду настає період розквіту та активного розвитку феміністичного мистецтва. Проте, зважаючи на політичні події, мисткині не могли не рефлексувати на збройний конфлікт та окупацію територій України, тому у цей час можна відчувати зміщення феміністичного та політичного в їхніх роботах.

Було визначено роль кураторської роботи Оксани Брюовецької, яка почалась з проєкту «Материнство» у 2015 році, після того як головна організація, яка займалась цим направленням оголосила про розпуск у 2014 році. Такі проєкти, як «Материнство», «Що у мені є від жінки?» та «Textus. Вишивка, текстиль, фемінізм» дали поштовх для розвитку українського феміністичного мистецтва та сформувавши основні художні засади та теми, в яких мисткині надалі продовжують працювати, як: материнство, сексуалізація жіночого тіла, невидима праця, «скляна стеля» тощо. Також, була визначена роль організацій та груп у розвитку феміністичного мистецтва, які мали, в основному, локальний вплив. Такі організації, як ЩАЦ так і Платформа «ТЮ!» створювали проєкти, які абсолютно відповідали локальним потребам у феміністичному напрямку. Звичайно, повномасштабне вторгнення змінило траєкторію руху, проте не повністю збило, організації надалі створюють проєкти, підіймаючи в них проблему прав людини.

Було проаналізовано феміністичний та соціально-політичний аспекти у творчості Марії Куліковської, яка з початку творчої кар'єри мисткиня апелювала до феміністичних тем, проте з 2014 року її фокус розширився та почав покривати соціальні та політичні проблеми, які прийшли з початку війни.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Брюховецька О., Жінка та її тіло, Політична критика, 2015, URL: <https://politkrytyka.org/2015/12/15/zhinka-ta-yiyi-tilo/?fbclid=IwAR3MvbHP7KqsuUBm3R-0y22-6T9TkYZR-0vA-3QC3XPRLvr4HwflxKYQHEQ> (дата звернення: 13 червня 2023)
2. Брюховецька О., Зустрінься зі мною. Про виставку «Що в мені є від жінки?», Art Ukraine 2015, URL: [https://artukraine.com.ua/a/zustrinsya-zi-mnoyu-pro-vistavku-shcho-v-meni-ye-vid-zhinki/?fbclid=IwAR28nkWSUU0tg9llwn6\\_nikvY0g4HjGvsqpqIIYJFTg3tSDqTZ3I6\\_omavs#.Vl8TgnYrLIV](https://artukraine.com.ua/a/zustrinsya-zi-mnoyu-pro-vistavku-shcho-v-meni-ye-vid-zhinki/?fbclid=IwAR28nkWSUU0tg9llwn6_nikvY0g4HjGvsqpqIIYJFTg3tSDqTZ3I6_omavs#.Vl8TgnYrLIV) (дата звернення: 13 червня 2023)
3. Брюховецька О., Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм, Prostory, 2017, URL: <http://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro> (дата звернення: 13 червня 2023)
4. Виставка “TEXTUS. Вишивка, текстиль, фемінізм”, Центр візуальної культури, URL: <https://vcrc.org.ua/english-виставка-textus-вишивка-текстиль-феміні/> (дата звернення: 13 червня 2023)
5. Виставка «Що в мені є від жінки?», Центр візуальної культури, URL: <https://vcrc.org.ua/виставка-що-в-мені-є-від-жінки/> (дата звернення: 13 червня 2023)
6. Відкриття партнерського проєкту Діани Андруник “Не така як інші вона”, 03.09.2020, URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/news/vidkrittya-partnerskogo-proiektu-diani-andrunik-ne-taka-yak-inshi-vona/> (дата звернення: 13 червня 2023)
7. Вітовська В., Ликбез: политическое искусство, 6 листопада 2019, URL: <https://bit.ua/2017/11/likbez-politicheskoe-iskusstvo/> (дата звернення: 13 червня 2023)
8. Гендер в Ізоляції, URL: <https://izolyatsia.org/ua/project/gender> (дата звернення: 13 червня 2023)

9. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970 - 2000, Пер. с англ.; под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. – М.; “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2005 - 592 с.

10. Для жінок/про жінок, URL: <http://wovenart.works/dlyazhinokprozhinok> (дата звернення: 13 червня 2023)

11. Добрі домогосподарки, Марина Скугарєва, Дослідницька платорма Пінчук арт центру, URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/marina-skugaryeva-seriya-dobri-domogos> (дата звернення: 13 червня 2023)

12. Дутчак О., Жіноча праця: низькооплачувана, невидима, важлива, Українська правда, 2021, URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2021/04/22/244653/> (дата звернення: 13 червня 2023)

13. Женский вопрос: выставка "Невидима праця" в Щербенко Арт Центре, 21 серпня 2020 URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/zhenskiy-vopros-vystavka-nevidima-prasya-v-shcherbenko-art-centre.html> (дата звернення: 13 червня 2023)

14. Злобіна Т., Битва за смисли. Як жіноче мистецтво змінює світ, Korydor, 2016, URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/equality/bytva-zasmysli-yak-zhinoche-mystetstvo-zmiiuyue-svit.html> (дата звернення: 13 червня 2023)

15. Злобіна Т., Відео-лекція: Українське жіноче мистецтво і зміни гендерного ладу, Гендер в деталях, 2017, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=19ezMxlV7gY> (дата звернення: 13 червня 2023)

16. Злобіна Т., Художні групи і соціальне замовлення, КрАМ, 2010, URL: <http://www.kram.in.ua/article/64> (дата звернення: 13 червня 2023)

17. Злобіна Т., Чому в Україні будуть хідожниці. Що відбувалось у Львові?, Львівський муніципальний мистецький центр, <https://www.lvivart.center/chomu-v-ukrayini-budut-hudozhnyczi/> (дата звернення: 13 червня 2023)

18. Зубатенко В., Диана Берг: о первой цифровой феминистической резиденции, радужном флаге на марше «Азова» и косметике из донецкого угля, Маріупольські маргіналії, Your art, 2021, URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/mariupolski-marginaliyi/dyana-berg-o-pervoj-cyifrovoj-femynystskoj-rezydencyyu-raduzhnom-flage-na-marshe-azova-y-kosmetyke-uz-doneczko-uglya/> (дата звернення: 13 червня 2023)

19. Зубатенко В., Метаморфозы феминистского искусства в Украине, 16 грудня 2019, URL: <https://supportyourart.com/columns/feminismukraine/> (дата звернення: 13 червня 2023)

20. Каталог до виставки «Материнство», Центр візуальної культури, 2015.

21. Кахидзе А., Ессе 2, 2007, URL: <https://truealevtina.livejournal.com/22244.html>

22. Кісь О., Фемінізм в Україні: кроки назустріч собі. Ч. 1. Академічний фемінізм, Гендер в деталях, 2019, URL: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/gender-after-euromaidan/feminizm-v-ukraini-kroki-nazustrich-sobi-ch-1-akademichniy-feminizm-1341003.html> (дата звернення: 13 червня 2023)

23. Куліковська М., 254. Акція, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/performance/254-action>

24. Куліковська М., 254. Колективний Перформанс, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/performance/254-collective-performance-paris> (дата звернення: 13 червня 2023)

25. Кульковська М., Hortus Conclusus: Закритий Сад, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/hortus-conclusus> (дата звернення: 13 червня 2023)

26. Кульковська М., Memento Mori – Пам'ятай про Смерть, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/memento-mori> (дата звернення: 13 червня 2023)

27. Куліковська М., Білий, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/performance/white> (дата звернення: 13 червня 2023)
28. Куліковська М., Гендер, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/exhibitions/gender> (дата звернення: 13 червня 2023)
29. Куліковська М., Дай мені сказати: Це не забуто, URL: <https://www.ua.mariakulikovska.net/performance/let-me-say-it-is-not-forgotten> (дата звернення: 13 червня 2023)
30. Куліковська М., Квіти Демократії. Частина 1. Як Створити Рожеву Вагіну, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/flowers-of-democrasy/flowers-of-democrasy-action-1> (дата звернення: 13 червня 2023)
31. Куліковська М., Кінцівки кольорів, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/hands-of-colors> (дата звернення: 13 червня 2023)
32. Куліковська М., Люстрація/Омовіння №1, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/performance/lustration-1#!/tab/235517269-1> (дата звернення: 13 червня 2023)
33. Куліковська М., Марія з Дитиною, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/maria-with-child-umea> (дата звернення: 13 червня 2023)
34. Куліковська М., Мильна фігура з квітами всередині, URL: <https://www.ua.mariakulikovska.net/sculpture/soap-figure-with-flowers> (дата звернення: 13 червня 2023)
35. Куліковська М., Моя Друга Ксена I, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/my-second-xena#!/tab/206890027-3> (дата звернення: 13 червня 2023)
36. Кульковська М., Моя Друга Ксена II, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/my-second-xena-rebirth#!/tab/206888943-2> (дата звернення: 13 червня 2023)



37. Куліковська М., Перформативна скульптура, URL: <https://www.ua.mariakulikowska.net/performative-sculpture> (дата звернення: 13 червня 2023)

38. Куліковська М., Писанки, URL: <https://ua.mariakulikowska.net/sculpture/pysanky> (дата звернення: 13 червня 2023)

39. Куліковська М., Пліт Крим. Частина 1. Мігруючий Парламент Переселенців, URL: <https://ua.mariakulikowska.net/raft-crimea/raft-crimea-performance-part-1> (дата звернення: 13 червня 2023)

40. Куліковська М., Тіло та Межі. Частина 4. Собаче Серце, URL: <https://ua.mariakulikowska.net/body-and-borders/body-and-borders-heart-of-a-dog> (дата звернення: 13 червня 2023)

41. Лебедь Р., Художниця Жанна Кадирова: не треба умертвляти Майдан у мистецтві, BBC Ukraine, 2015, URL: [https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2015/04/150409\\_kadyrova\\_interview\\_rl](https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2015/04/150409_kadyrova_interview_rl) (дата звернення: 13 червня 2023)

42. Лібет С., Оксана Брюховецька про «Право на істину», фемінізм і материнство, Your art, 2019, URL: <https://supportyourart.com/conversations/briukhovetska/> (дата звернення: 13 червня 2023)

43. Матусова Ю., Українська (р)еволюція очима митців, 2014, URL: <https://www.dw.com/uk/through-maidan-and-beyond-українська-революція-очима-митців/a-18070099> (дата звернення: 13 червня 2023)

44. Мереживо, URL: <http://wovenart.works/vystavka> (дата звернення: 13 червня 2023)

45. Наймасштабніша феміністичн подія за всю історію України, Марш жінок, 11 березня 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CMSMGKunKiB/?igshid=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D> (дата звернення: 13 червня 2023)

46. Невидима праця, URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-proshkovska/nevidima-prasya/> (дата звернення: 13 червня 2023)

47. Павличко С., Фемінізм, Київ, Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002 [https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavlychko\\_Solomiia/Feminizm\\_zbirka.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavlychko_Solomiia/Feminizm_zbirka.pdf) (дата звернення: 13 червня 2023)

48. Перформанс Алевтини Кахідзе "Прес-конференція або метод конструювання політичної правди, Мистецький арсенал, URL: <https://artarsenal.in.ua/education/proekt/performans-alevtyny-kahidze/> (дата звернення: 13 червня 2023)

49. Полікарчук І., Жанна Кадирова, Secondary Archive, 2021, URL: <https://secondaryarchive.org/artists/zhanna-kadyrova/> (дата звернення: 13 червня 2023)

50. Проєкт-дослідження природи анорексії, URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-proshkovska/proekt-doslidzhennya-prirodi-anoreksii/> (дата звернення: 13 червня 2023)

51. Семенік О., Метаморфози феміністського мистецтва. Розговор с Анной Щербіной и Уляной Бычковой, 8 грудня 2019, URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/metamorfozy-femynystskoho-yskusstva-razhovor-s-anno-j-shcherbynoj-y-ulianoj-bychenkovej.html> (дата звернення: 13 червня 2023)

52. Славінська І., Тамара Злобіна про сучасне жіноче мистецтво та «забуті репліки», 2015, URL: <https://soundcloud.com/hromadske-radio/7a8dypu3svvr> (дата звернення: 13 червня 2023)

53. Смирна Л., Постнонконформізм в українському мистецькому просторі 1990–2000-х років, Art Ukraine, 2016, URL: <https://artukraine.com.ua/a/postnonkonformizm-v-ukrainskomu-misteckomu-prostori-19902000-kh-rokiv/#.ZFxNBS9SVhA> (дата звернення: 13 червня 2023)

54. Смирна Л., Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві, Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. — Київ: «Видавництво «Фенікс», 2017. — 480 с., ISBN 978-966-136-449-2

55. Тілесні практики: інтерв'ю з художницею Марією Прошковською, 27 березня 2021, URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/telesnye-praktiki-intervyu-s-hudozhnicey-mariey-proshkovskoy.html> (дата звернення: 13 червня 2023)

56. Тімохін В., На підлозі про жіноче мистецтво, Korydor, 2012, URL: <http://old.korydor.in.ua/texts/1031-na-pidlozi-pro-zhinoche-mistetstvo> (дата звернення: 13 червня 2023)

57. Хоменко І., Проєкти мисткинь у просторі Щербенко Арт Центр 2010-х років, дипломна робота, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ – 2021.

58. Хоменко, І., Тіло як медіум у творчості Марії Куліковської. Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО, (18), 201–210., 2022, DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269730>

59. Червоник О., Право на самонструювання, Вступний текст до каталогу виставки "Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ», 2012, URL: <http://old.korydor.in.ua/texts/1022-pravo-na-samokonstruyuvannya#ref1> (дата звернення: 13 червня 2023)

60. Шапаренко В., Алевтина Кахідзе про свободу творчості, феміністські проєкти, щоденник війни, дорослий сад і приватну резиденцію для митців у садибі під Києвом, Українки, URL: <https://ukrainky.com.ua/alevtyna-kahidze-koly-vidbuvayutsya-taki-perturbacziyi-yak-zaraz-zalyshayetsya-tilky-spravzhnye-mystecztvo-a-nespravzhnye-perestaye-isnuvaty/> (дата звернення: 13 червня 2023)

61. Якимова Д., Особливості формування художнього активізму в Києві (2004 - 2014) // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, с. 122 - 129, URL: [https://aphn-journal.in.ua/archive/57\\_2022/part\\_3/57-3\\_2022.pdf](https://aphn-journal.in.ua/archive/57_2022/part_3/57-3_2022.pdf) (дата звернення: 13 червня 2023)

62. Яковленко К., Коханці революцій: чи змінилося феміністичне і квір мистецтво після Євромайдану, 4 листопада 2019, URL: <https://>

genderindetail.org.ua/season-topic/gender-after-euromaidan/kohantsi-revolutsiy-chi-zminilosya-feministichne-i-kvir-mistetstvo-pislya-evromaydanu-1341246.html (дата звернення: 13 червня 2023)

63. Яковленко К., «Рот медузи»: перші спроби феміністичних виставок, Korydor, 2018, URL: <http://korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-pershi-sproby-feministichnyh-vistavok.html> (дата звернення: 13 червня 2023)

64. Яковленко К., Спецпроект Vogue.ua та PinchukArtCentre: все про художницю Марину Скугареву, 2017, URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/spesproekt-vogue-ua-i-pinchukartcentre-vse-o-hudozhnice-marine-skugarevoy-18699.html> (дата звернення: 13 червня 2023)

65. Abject art, Art term, Tate modern, URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/abject-art> (дата звернення: 13 червня 2023)

66. Activist art, Art term, Tate modern. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art> (дата звернення: 13 червня 2023)

67. Berger J. Ways of Seeing. Penguin, London, ISBN-9780141035796, 2008, 176 p.

68. Brand Carina, A Materialist Reading of Abject Art: Performance, Social Reproduction and Capitalism, Open Library of Humanities, 7(1): 3, 2021, pp. 1-22. DOI:10.16995/olh.396, URL: [https://www.researchgate.net/publication/348942383\\_A\\_Materialist\\_Reading\\_of\\_Abject\\_Art\\_Performance\\_Social\\_Reproduction\\_and\\_Capitalism](https://www.researchgate.net/publication/348942383_A_Materialist_Reading_of_Abject_Art_Performance_Social_Reproduction_and_Capitalism) (дата звернення: 13 червня 2023)

69. Deepwell Katy, Feminist art activism and activism, Plural series, EU, 2020, ISBN 978-94-92095-72-5, 445 c.

70. Dmytryk Olenka, "I'm a Feminist, Therefore..." The Art of Gender and Sexual Dissent in 2010s Ukraine and Russia, Journal of Soviet and Post-Soviet Studies (JSPPS), Volume 2, Issue 1, 2016, c. 137 - 178, URL: [https://www.academia.edu/27504797/\\_Im\\_a\\_Feminist\\_Therefore\\_The\\_Art\\_of\\_Gender\\_and\\_Sexual\\_Dissent\\_in\\_2010s\\_Ukraine\\_and\\_Russia](https://www.academia.edu/27504797/_Im_a_Feminist_Therefore_The_Art_of_Gender_and_Sexual_Dissent_in_2010s_Ukraine_and_Russia) (дата звернення: 13 червня 2023)

71. Duncombe Stephen and Lambert Steve, Why Artistic Activism, The Center for artistic activism. URL: <https://c4aa.org/wp-content/uploads/2018/08/WhyArtisticActivism-designed-5-linear.pdf> (дата звернення: 13 червня 2023)

72. Harmless war, 2023, URL: <https://www.kadyrova.com/копия-russian-rocket-2022> (дата звернення: 13 червня 2023)

73. Foster Hal, Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, ISBN 0-500-23818-9, Thames&Hudson, 2004, 816 с.

74. Funderburk Amy, Artivism: Making a difference through Art, Art&Object, 2021, URL: <https://www.artandobject.com/articles/artivism-making-difference-through-art> (дата звернення: 13 червня 2023)

75. Kristeva Julia, Powers of horror. An Essay on Abjection, COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, New York, 1982, ISBN 0-231-05346-0. URL: <https://www.thing.net/~rdom/ucsd/Zombies/Powers%20of%20Horror.pdf> (дата звернення: 13 червня 2023)

76. Kulikovska Maria, Autonomous Republic of Maria Kulikovska URL: <https://www.mariakulikovska.net/en/autonomous-republic-maria-kulikovska> (дата звернення: 13 червня 2023)

77. Lippard Lucy R., Trojan horses: Activist art and power, Art after Modernism. Rethinking Representation. Ed. by Brian Wallis, N.Y./Boston 1984, URL: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Trojan-Horses-Activist-Art-and-Power-Lucy-Lippard.pdf>

78. Möller Frank, Politics and Art, Online Publication Date: Jun 2016 DOI:10.1093/oxfordhb/9780199935307.013.13 URL: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935307.001.0001/oxfordhb-9780199935307-e-13> (дата звернення: 13 червня 2023)

79. Mouffe Chantal, Artistic activism and agonistic spaces, Art and Research journal, Volume 1, No. 2, Summer 2007, ISSN 1752-6388, URL: [https://chisineu.files.wordpress.com/2012/07/biblioteca\\_mouffe\\_artistic-activism.pdf](https://chisineu.files.wordpress.com/2012/07/biblioteca_mouffe_artistic-activism.pdf) (дата звернення: 13 червня 2023)

80. Nochlin Linda, Why have there been no great women artists?, Art and sexual politics, URL: [https://cz.tranzit.org/file/Linda\\_Nochlin\\_\\_Why\\_have\\_ther.pdf](https://cz.tranzit.org/file/Linda_Nochlin__Why_have_ther.pdf) (дата звернення: 13 червня 2023)

81. Parker Roszika and G. Pollock, Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985, 1987, ISBN: 9780863581793, 360 с.

82. Research exhibition War/ SHE. Understanding The War From Female Perspective, 2014. URL: <https://warshe2014.tumblr.com> (дата звернення: 13 червня 2023)

83. Russian pictures, Auction results, Sotheby`s, 2020, URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/russian-pictures> (дата звернення: 13 червня 2023)

84. Serafin Paula, Performance Action, The Politics of Art Activism, 2018 by Routledge ISBN: 978-1-138-74031-0

#### Архівні документи

85. Інтерв'ю з Марією Прошковською, бесіду вела Хоменко Ірина, Київ, 24.04.2021

86. Хоменко І., Аудіо-інтерв'ю з Марією Куліковською, 2021 URL: <https://soundcloud.com/vohon-604081523/intervyu-z-mariyeyu/s-SBqd8M2hIGh>

## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Лл. 1. А. Кахідзе, малюнок за 16 січня 2019 р. з серії «Клубніка Андріївна», виконаний на папері в блокноті. Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: Офіційної сторінки персонажа Клубніки Андріївни, URL: [https://www.facebook.com/truealevtina/?locale=ru\\_RU](https://www.facebook.com/truealevtina/?locale=ru_RU) (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 2. А. Кахідзе, «14.02. Self-portrait» з серії «War Diary». Ілюстрацію подано з: сайту Алевтини Кахідзе, URL: <http://www.alevtinakakhidze.com/drawings.html> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 3. А. Кахідзе, «14.02. Oligarchs left Ukraine» з серії «War Diary». Ілюстрацію подано з: сайту Алевтини Кахідзе, URL: <http://www.alevtinakakhidze.com/drawings.html> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 4. А. Кахідзе, 25.02. What Russia is з серії «War Diary». Ілюстрацію подано з: сайту Алевтини Кахідзе, URL: <http://www.alevtinakakhidze.com/drawings.html> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 5. А. Кахідзе, «1.03. Self-portrait with Russian Military Hardware dated 1.03.2022» з серії «War Diary». Ілюстрацію подано з: сайту Алевтини Кахідзе, URL: <http://www.alevtinakakhidze.com/drawings.html> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 6. А. Кахідзе, «11.03. Russian Culture is searching an alibi that it is not a killer» з серії «War Diary». Ілюстрацію подано з: сайту Алевтини Кахідзе, URL: <http://www.alevtinakakhidze.com/drawings.html> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 7. Ж. Кадирова, Без назви, 2015, представлена на виставці «Borderlands» у Лондоні. Ілюстрацію подано з: сайту Жани Кадирової, URL: <https://www.kadyrova.com> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 8. Ж. Кадирова, «Реканонізація», 2017, Київ, Україна. Ілюстрацію подано з: сайту Жани Кадирової, URL: <https://www.kadyrova.com> (дата звернення: 13.06.2023)

- Лл. 9. Ж. Кадирова, робота з серії «Тривога», 2022, Ілюстрацію подану з: сайту Жани Кадирової, URL: <https://www.kadyrova.com> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 10. Ж. Кадирова, «Безневинна війна» в KÖNIG GALERIE, Берлін, Німеччина, 2023. Ілюстрацію подану з: сайту Жани Кадирової, URL: <https://www.kadyrova.com> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 11. «Рух повідомлення від митця до адресанта», авторська ілюстрація.
- Лл. 12. Акція «Рожева акція», 2020, Маріуполь, Театральна площа. Ілюстрацію подано з: персональної сторінки Діани Берг, URL: [https://www.facebook.com/diana.hmm.berg/?locale=ru\\_RU](https://www.facebook.com/diana.hmm.berg/?locale=ru_RU) (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 13. Акція «Хочу дихати», 2018, Маріуполь, Театральна площа. Ілюстрацію подано з: персональної сторінки Діани Берг, URL: [https://www.facebook.com/diana.hmm.berg/?locale=ru\\_RU](https://www.facebook.com/diana.hmm.berg/?locale=ru_RU) (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 14. А. Кахідзе, фото з перформансу «Пресконференція або Метод конструювання політичної правди», 2018. Ілюстрацію подано з: сайту Мистецького Арсеналу, URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavky/ekspozycja/pres-konferentsiya-abo-metod-konstruyuvannya-politychnoyi-pravdy/> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 15. П. Кузнєцова, фото з перформансу «Клітка», Таллін, Естонія, 2022. Ілюстрацію подано з: каналу новин. URL: <https://rus.err.ee/1608719323/foto-i-video-ukrainskaja-hudozhnica-polina-kuznecova-v-ramkah-svoej-art-akcii-zaperlas-v-kletke#lg=1&slide=10> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 16. М. Куліковська, перформанс «Без назви», 2013, Щербенко арт центр, Київ, Україна. Ілюстрацію подано з: сайту Щербенко арт центру URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-kulikovska/bez-nazvi/> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 17. М. Куліковська, перформанс «Війна і мир», 2016, Маріуполь, Україна, 2016. Ілюстрацію подано з: сайту Марії Куліковської, URL:



<https://ua.mariakulikovska.net/performance/war-and-peace> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 18. М. Куліковська, «Армія Клонів», скульптурні зліпки з тіла мисткині, гіпс, сітка, метал, 2010. Ілюстрацію подано з: сайту Ізоляції, виставки «Гендер в Ізоляції», 2012, URL: [https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kulikovskaya\\_1](https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kulikovskaya_1) (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 19. М. Куліковська, «Номо Bulla», скульптурні зліпки з тіла мисткині, балістичне мило, метал, 2012, фото за 2014 рік на території Ізоляції Ілюстрацію подано з: сайт Ізоляції, URL: [https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kulikovskaya\\_2](https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kulikovskaya_2) (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 20. М. Куліковська, перформанс «254. Акція», 2014, Ермітаж, Санкт-Петербург, Росія. Ілюстрацію подано з сайту Марії Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/performance> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 21. М. Куліковська, перформанс «Білий», 1 травня 2015, під Кримським мостом у Москва-річці, Москва, Росія. Ілюстрацію подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/performance/white> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 22. М. Куліковська, перформанс «Пліт Крим. Частина 1. Мігруючий Парламент Переселенців», 2016, Київ-Вилкове. Ілюстрацію подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/raft-crimea/raft-crimea-performance-part-1> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 23. Ж. Кадирова, «Дошка пошани», 2014, 180,5x130 см, представлена на проєкті «Гендер в Ізоляції». Ілюстрацію подано з: сайту Ізоляції, URL: [https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kadyrova\\_1](https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kadyrova_1) (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 24. М. Скугарєва, із серії «Сузір'я Міхаеліса, або Добрі домогосподарки», 2007, 30x20 см, папір, друк, чорна гелева ручка, Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: сайту дослідницької платформи Пінчук арт центру, URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/marina-skugaryeva-2009-iz-seriyi-dobri-domo> (дата звернення: 13.06.2023)

- Лл. 25. М. Куліковська, «Мадонна з немовлям», 2011 р., 170x140 см, домашній текстиль, акрил, олія, 2011, Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: сайту Марії Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikowska.net/drawings/virgin-with-child> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 26. М. Куліковська, «Мадонна з немовлям», 2011 р., фрагмент, домашній текстиль, акрил, олія, 2011, Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: сайту Марії Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikowska.net/drawings/virgin-with-child> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 27. Л. Хоменко, «Дачна Мадонна», 2004, 150x100 см, полотно, акрил. Ілюстрацію подано з: сайту Лесі Хоменко, URL: <https://www.lesiakhomenko.com/dachas-madonnas> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 28. К. Гнилицька, «Поки пани у Києві гуляють», 2016, місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: статті О. Брюховецької, Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм, 2017, URL: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 29. К. Гнилицька, «Сон Марії Іванівни», полотно, олія, 2015. Ілюстрацію подано з: сайту платформи Secondary Archive, URL: <https://secondaryarchive.org/artists/ksenia-hnylytska-and-alina-yakubenko/> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 30. О. Брюховецька, «Неототожнена дзеркальність», фотоколаж, 2015. Ілюстрацію подано з: статті «Red room» Назарія Совсуна, 2015, URL: <https://politykrytyka.org/2015/12/23/red-room/> (дата звернення: 13.06.2023)
- Лл. 31. М. Куліковська, «Шрами», скульптурні зліпки з чатин тіла мисткині, балістичне мило, 2014-2019. Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію зліва подано з: статті О. Брюховецької, Зустрінься зі мною. Про виставку «Що в мені є від жінки?», 2015, URL: <https://artukraine.com.ua/a/zustrinsya-zi-mnoyu-pro-vistavku-shcho-v-meni-ye-vid->

z h i n k i / ?  
fbclid=IwAR28nkWSUU0tg9llwn6\_nikvY0g4HjGvsqpqIIYJFTg3tSDqTZ3I6  
\_omavs#.Vl8TgnYrLIV (дата звернення: 13.06.2023). Ілюстрацію справа  
подано з: сайту Марії Куліковської, Фото з архіву виконавців. Кадри  
Андрія Горба, 2019 URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/scars> (дата  
звернення: 13.06.2023)

Лл. 32. О. Брюховецька, частина серії «Тіло», фото. Місцезнаходження  
невідоме. Ілюстрацію подано з: каталогу виставки «Материнство» 2015,  
с. 8 - 9.

Лл. 33. А. Клейтман, «Сьогодні можна», полотно, менструальна кров,  
2015, місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: каталогу  
виставки «Материнство» 2015, с. 18 - 19.

Лл. 34. М. Куліковська, «Моя Друга Ксена I», гіпс, 2010, втрачена.  
Ілюстрацію подано з: сайту М. Куліковської, URL: [https://  
ua.mariakulikovska.net/sculpture/my-second-xena](https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/my-second-xena) (дата звернення:  
13.06.2023)

Лл. 35 .М. Куліковська, «Кінцівки кольорів», скульптурні зліпки з  
епоксидної смоли. Зліва – «Бежеві руки I», епоксидна смола, 20x8x8 см,  
2018 - 2019 р., Справа – «Червоні ноги I», епоксидна смола, 28x18x11 см,  
2018 - 2019. Ілюстрації подано з: сайту М. Куліковської, URL: [https://  
ua.mariakulikovska.net/sculpture/hands-of-colors](https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/hands-of-colors) (дата звернення:  
13.06.2023)

Лл. 36. М. Куліковська, «Figure 2/3» з серії «Homo Bulla», балістичне мило,  
2012. Знищені проросійськими бойовиками. Зліва: фотографія за 2012 рік,  
під час встановлення скульптури, Ізоляція, Донецьк, Україна; справа:  
фотографія за 2014 рік, за декілька днів до окупації, Ізоляція, Донецьк,  
Україна. Ілюстрації подано з: сайту М. Куліковської, URL: [https://  
ua.mariakulikovska.net/sculpture/homo-bulla](https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/homo-bulla) (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 37. М. Куліковська, «Моя Друга Ксена IV», 2017, скульптура-зліпок,  
епоксидна смола, у приватній колекції, Київ. Ілюстрацію подано з: сайту

М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/my-second-xena-4> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 38. М. Куліковська, серія «Carpe Diem», 205x47x31 см, 2017 - 2018, епоксидна смола, вмонтовані всередину об'єкти, зліва направо номери-назви скульптур: Фігура 1/5 та 2/5 – кольоровий пігмент, метал, ланцюг, гіпсові відливки обличчя; 3/5 – кольоровий пігмент, метал, ланцюг, квіти, кістки, пір'я; 4/5 – кольоровий пігмент, метал, ланцюг, квіти, кістки, пір'я, оболонки, ключі; 5/5 – кольоровий пігмент, кістки. Ілюстрації подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/carpe-diem> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 39. М. Куліковська, «Hortus Conclusus: Закритий Сад», 2019 р., балістичне мило, квіти, ланцюг, знаходиться в колекції Одеського художнього музею. Ілюстрації подані мисткинею Марією Куліковською.

Лл. 40. М. Куліковська, «Писанки», 2010 - 2018, гіпс, арка з «Писанок» для Щербенко арт центру. Місцезнаходження невідоме, частина знищена. Ілюстрацію подано з сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/pysanky> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 41. М. Куліковська, «Марія з дитиною», 2015, балістичне мило, метал. Встановлена галереї Verkligheten, Швеція, зруйнована. Ілюстрацію подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/maria-with-child-umea> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 42. М. Прошковська, фото з перформансу «Гнів», з проекту «Проект-дослідження природи анорексії», галерея Futura Чехія. Ілюстрацію подано з: сайту Щербенко Арт Центру, URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-proshkovska/proekt-doslidzhennya-prirodi-anoreksii/> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 43. М. Прошковська, «Вразливість», фото-наклейка, з проекту фіналістів МУХі 2017. Ілюстрацію подано з: сайту Щербенко Арт Центру: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/myxi/myxi-2017-ukr/#fancy-photo-13> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 44. М. Прошковська, Інсталяція з проєкту «Невидима праця» в Щербенко Арт Центрі, саман, каміння, 2020. Ілюстрацію подано з: сайту Щербенко Арт Центру, URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-proshkovska/nevidima-prasya/> (дата звернення: 13.06.2023)

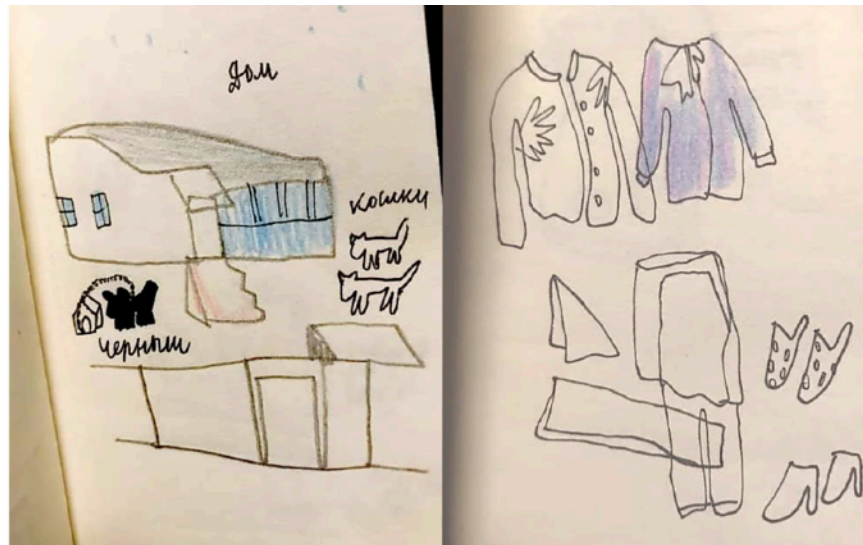
Лл. 45. М. Прошковська, Домоткане полотно із серії «Невидима праця», 2020, полотно 1900 року, латунь, діаметр 78 см. Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано мисткинею М. Прошковською.

Лл. 46. Діана Берг з Платформою «ТЮ!», «Чорний страйк: солідарність з жінками Польщі», 26 жовтня 2020 р., Маріуполь, Україна, стенди, сигнальна стрічка, плічки, поліетиленовий пакет, бавовняна тканина, маркери. Ілюстрацію подано зі сторінки організації Платформи «ТЮ!», URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2722173604692194&set=a.2722173251358896> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 47. М. Проніна, «Сила дитячими очима» з серії «Для жінок/про жінок, віртуальний колаж, 2021. Сайт проєкту Woven Network, Ілюстрацію подано з: сайту проєкту Woven Network, URL: <http://wovenart.works/fwow> (дата звернення: 13.06.2023)

Лл. 48. М. Проніна, «Широко заплющені очі» з серії «Для жінок/про жінок, віртуальний колаж, 2021. Сайт проєкту Woven Network, Ілюстрацію подано з: сайту проєкту Woven Network, URL: <http://wovenart.works/fwow> (дата звернення: 13.06.2023)

## ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1. А. Кахідзе, малюнок за 16 січня 2019 р. з серії «Клубніка Андріївна», виконаний на папері в блокноті. Місцезнаходження невідоме  
Ілюстрацію подано з: Офіційної сторінки персонажа Клубніки Андріївни,  
URL: [https://www.facebook.com/truealevtina/?locale=ru\\_RU](https://www.facebook.com/truealevtina/?locale=ru_RU) (дата звернення: 13.06.2023)



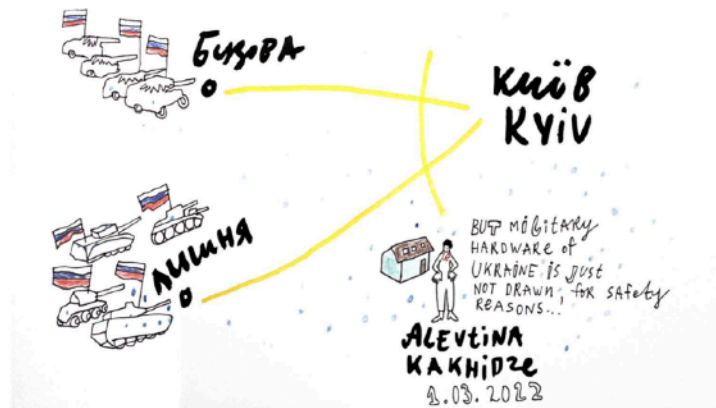
Іл. 2. А. Кахідзе, «14.02. Self-portrait» з серії «War Diary». Ілюстрацію подано з: сайту Алевтини Кахідзе, URL: <http://www.alevtinakakhidze.com/drawings.html> (дата звернення: 13.06.2023)



Лл. 3. А. Кахїдзе, «14.02. Oligarchs left Ukraine» з серїї «War Diary». Ілюстрацію подано з: сайту Алевтини Кахїдзе, URL: <http://www.alevtinakakhidze.com/drawings.html> (дата звернення: 13.06.2023)



Лл. 5. А. Кахїдзе, 25.02. What Russia is з серїї «War Diary». Ілюстрацію подано з: сайту Алевтини Кахїдзе, URL: <http://www.alevtinakakhidze.com/drawings.html> (дата звернення: 13.06.2023)



Лл. 5. А. Кахїдзе, «1.03. Self-portrait with Russian Military Hardware dated 1.03.2022» з серії «War Diary». Ілюстрацію подано з: сайту Алевтини Кахїдзе, URL: <http://www.alevtinakakhidze.com/drawings.html> (дата звернення: 13.06.2023)



Лл. 6. А. Кахїдзе, «11.03. Russian Culture is searching an alibi that it is not a killer» з серії «War Diary». Ілюстрацію подано з: сайту Алевтини Кахїдзе, URL: <http://www.alevtinakakhidze.com/drawings.html> (дата звернення: 13.06.2023)





Іл. 7. Ж. Кадирова, Без назви, 2015, представлена на виставці «Borderlands» у Лондоні. Ілюстрацію подану з: сайту Жани Кадирової, URL: <https://www.kadyrova.com> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 8. Ж. Кадирова, «Реканонізація», 2017, Київ, Україна. Ілюстрацію подану з: сайту Жани Кадирової, URL: <https://www.kadyrova.com> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 9. Ж. Кадирова, робота з серії «Тривога», 2022, Ілюстрацію подану з: сайту Жани Кадирової, URL: <https://www.kadyrova.com> (дата звернення: 13.06.2023)

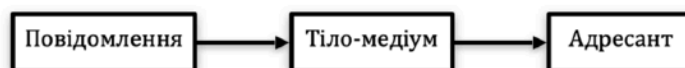


Іл. 10. Ж. Кадирова, «Безневинна війна» в KÖNIG GALERIE, Берлін, Німеччина, 2023. Ілюстрацію подану з: сайту Жани Кадирової, URL: <https://www.kadyrova.com> (дата звернення: 13.06.2023)

Рух повідомлення від митця до адресанта, якщо митець використовує інший медіум:



Рух повідомлення від митця до адресанта, якщо митець використовує тіло як медіум:



Іл. 11. «Рух повідомлення від митця до адресанта», авторська ілюстрація.





Іл. 12. Акція «Рожева акція», 2020, Маріуполь, Театральна площа.  
 Ілюстрацію подано з: персональної сторінки Діани Берг, URL: [https://www.facebook.com/diana.hmm.berg/?locale=ru\\_RU](https://www.facebook.com/diana.hmm.berg/?locale=ru_RU) (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 13. Акція «Хочу дихати», 2018, Маріуполь, Театральна площа.  
 Ілюстрацію подано з: персональної сторінки Діани Берг, URL: [https://www.facebook.com/diana.hmm.berg/?locale=ru\\_RU](https://www.facebook.com/diana.hmm.berg/?locale=ru_RU) (дата звернення: 13.06.2023)



Лл. 14. А. Кахідзе, фото з перформансу «Пресконференція або Метод конструювання політичної правди», 2018. Ілюстрацію подано з: сайту Мистецького Арсеналу, URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavky/ekspozycja/pres-konferentsiya-abo-metod-konstruyuvannya-politychnoyi-pravdy/> (дата звернення: 13.06.2023)



Лл. 15. П. Кузнєцова, фото з перформансу «Клітка», Таллін, Естонія, 2022. Ілюстрацію подано з: каналу новин. URL: <https://rus.err.ee/1608719323/foto-i-video-ukrainskaja-hudozhnica-polina-kuznecova-v-ramkah-svoej-art-akcii-zaperlas-v-kletke#lg=1&slide=10> (дата звернення: 13.06.2023)





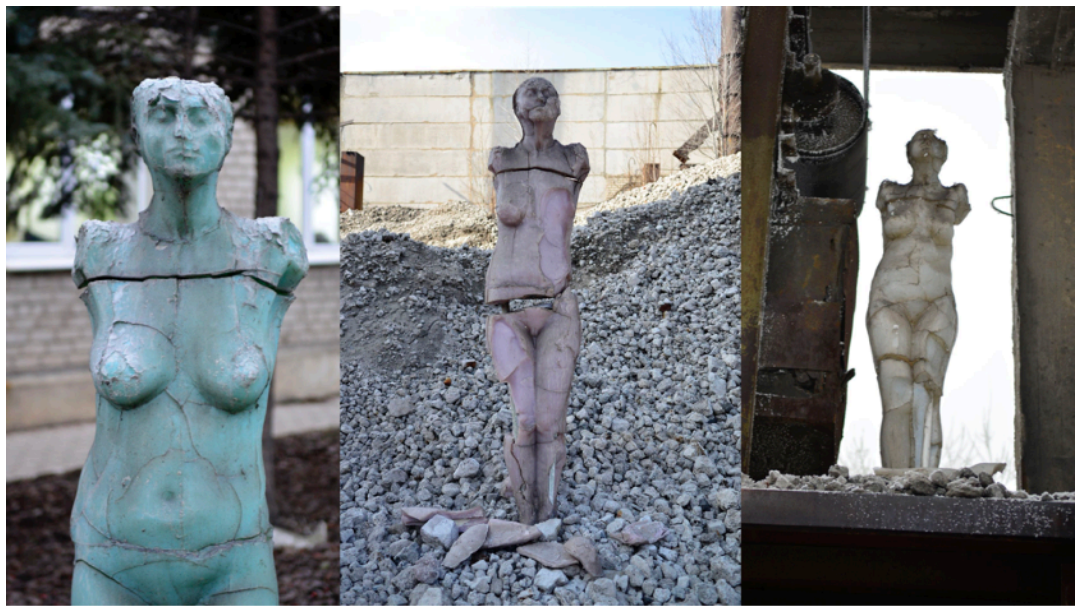
Іл. 16. М. Куліковська, перформанс «Без назви», 2013, Щербенко арт центр, Київ, Україна. Ілюстрацію подано з: сайту Щербенко арт центру URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-kulikovska/bez-nazvi/> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 17. М. Куліковська, перформанс «Війна і мир», 2016, Маріуполь, Україна, 2016. Ілюстрацію подано з: сайту Марії Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/performance/war-and-peace> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 18. М. Куліковська, «Армія Клонів», скульптурні зліпки з тіла мисткині, гіпс, сітка, метал, 2010. Ілюстрацію подано з: сайту Ізоляції, виставки «Гендер в Ізоляції», 2012, URL: [https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kulikovskaya\\_1](https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kulikovskaya_1) (дата звернення: 13.06.2023)

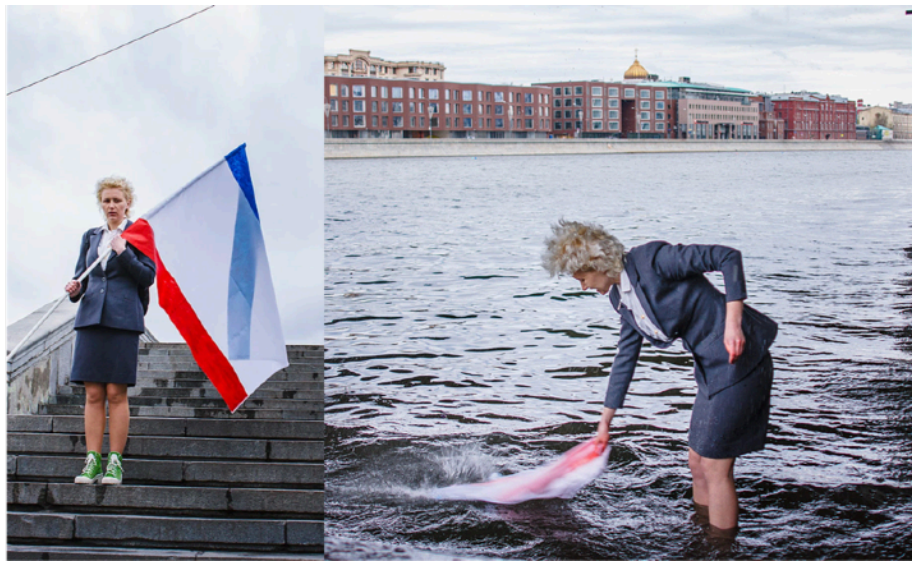


Іл. 19. М. Куліковська, «Homo Bulla», скульптурні зліпки з тіла мисткині, балістичне мило, метал, 2012, фото за 2014 рік на території Ізоляції Ілюстрацію подано з: сайт Ізоляції, URL: [https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kulikovskaya\\_2](https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kulikovskaya_2) (дата звернення: 13.06.2023)





Іл. 20. М. Куліковська, перформанс «254. Акція», 2014, Ермітаж, Санкт-Петербург, Росія. Ілюстрацію подано з сайту Марії Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/performance> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 21. М. Куліковська, перформанс «Білий», 1 травня 2015, під Кримським мостом у Москва-річці, Москва, Росія. Ілюстрацію подано з сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/performance/white> (дата звернення: 13.06.2023)

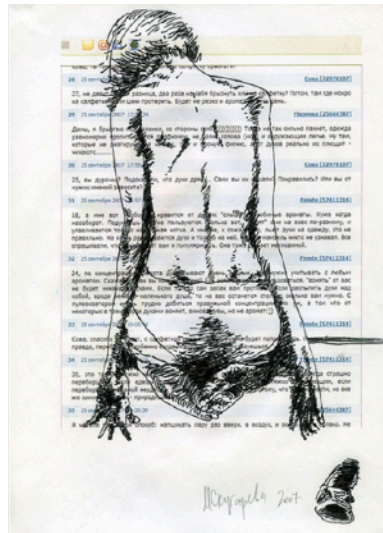


Іл. 22. М. Куліковська, перформанс «Пліт Крим. Частина 1. Мігруючий Парламент Переселенців», 2016, Київ-Вилкове. Ілюстрацію подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikowska.net/raft-crimea/raft-crimea-performance-part-1> (дата звернення: 13.06.2023)

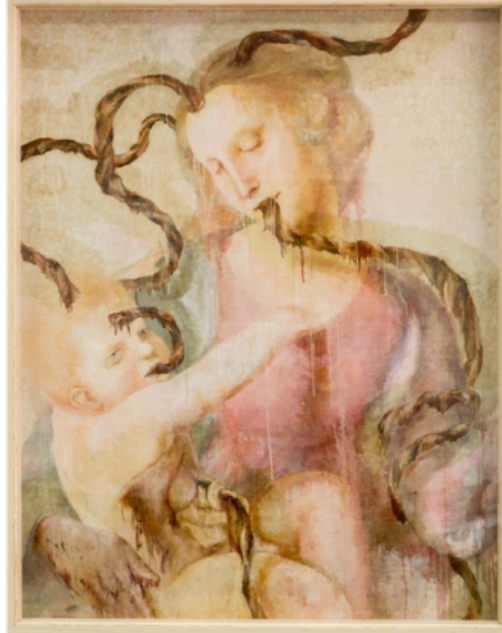


Іл. 23. Ж. Кадирова, «Дощка пошани», 2014, 180,5x130 см, представлена на проєкті «Гендер в Ізоляції». Ілюстрацію подано з: сайту Ізоляції, URL: [https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kadyrova\\_1](https://izolyatsia.org/ua/collection/artwork/Kadyrova_1) (дата звернення: 13.06.2023)

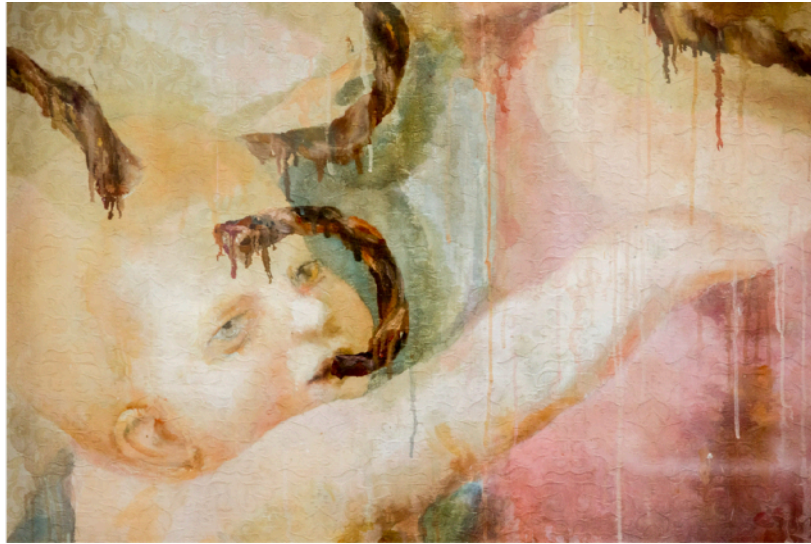




Іл. 24. М. Скугарєва, із серії «Сузір'я Міхаеліса, або Добрі домогосподарки», 2007, 30x20 см, папір, друк, чорна гелева ручка, Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: сайту дослідницької платформи Пінчук арт центру, URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/marina-skugaryeva-2009-iz-seriyi-dobri-domo> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 25. М. Куліковська, «Мадонна з немовлям», 2011 р., 170x140 см, домашній текстиль, акрил, олія, 2011, Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: сайту Марії Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/drawings/virgin-with-child> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 26. М. Куліковська, «Мадонна з немовлям», 2011 р., фрагмент, домашній текстиль, акрил, олія, 2011, Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: сайту Марії Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/drawings/virgin-with-child> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 27. Л. Хоменко, «Дачна Мадонна», 2004, 150x100 см, полотно, акрил. Ілюстрацію подано з: сайту Лесі Хоменко, URL: <https://www.lesiakhomenko.com/dachas-madonnas> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 28. К. Гнилицька, «Поки пани у Києві гуляють», 2016, місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: статті О. Брюховецької, Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм, 2017, URL: <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 29. К. Гнилицька, «Сон Марії Іванівни», полотно, олія, 2015. Ілюстрацію подано з: сайту платформи Secondary Archive, URL: <https://secondaryarchive.org/artists/ksenia-hnylytska-and-alina-yakubenko/> (дата звернення: 13.06.2023)





Лл. 30. О. Брюховецька, «Неототожнена дзеркальність», фотоколаж, 2015.  
 Ілюстрацію подано з: статті «Red room» Назарія Совсуна, 2015, URL:  
<https://politkrytyka.org/2015/12/23/red-room/> (дата звернення: 13.06.2023)



Лл. 31. М. Куліковська, «Шрами», скульптурні зліпки з чатин тіла мисткині, балістичне мило, 2014-2019. Місцезнаходження невідоме.  
 Ілюстрацію зліва подано з: статті О. Брюховецької, Зустрінься зі мною. Про виставку «Що в мені є від жінки?», 2015, URL: <https://artukraine.com.ua/a/zustrinsya-zi-mnoyu-pro-vistavku-shcho-v-meni-ye-vid-z-h-i-n-k-i/> ?fbclid=IwAR28nkWSUU0tg9llwn6\_nikvY0g4HjGvsqpqllYJFTg3tSDqTZ3I6\_omavs#.Vl8TgnYrLIV (дата звернення: 13.06.2023). Ілюстрацію справа подано з: сайту Марії Куліковської, Фото з архіву виконавців. Кадри Андрія Горба, 2019 URL: <https://ua.mariakulikowska.net/sculpture/scars> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 32. О. Брюховецька, частина серії «Тіло», фото. Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: каталогу виставки «Материнство» 2015, с. 8 - 9.



Іл. 33. А. Клейтман, «Сьогодні можна», полотно, менструальна кров, 2015, місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано з: каталогу виставки «Материнство» 2015, с. 18 - 19.



Іл. 34. М. Куліковська, «Моя Друга Ксена І», гіпс, 2010, втрачена. Ілюстрацію подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikowska.net/sculpture/my-second-xena> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 35 .М. Куліковська, «Кінцівки кольорів», скульптурні зліпки з епоксидної смоли. Зліва – «Бежеві руки I», епоксидна смола, 20x8x8 см, 2018 - 2019 р., Справа – «Червоні ноги I», епоксидна смола, 28x18x11 см, 2018 - 2019. Ілюстрації подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/hands-of-colors> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 36. М. Куліковська, «Figure 2/3» з серії «Homo Bulla», балістичне мило, 2012. Знищені проросійськими бойовиками. Зліва: фотографія за 2012 рік, під час встановлення скульптури, Ізоляція, Донецьк, Україна; справа: фотографія за 2014 рік, за декілька днів до окупації, Ізоляція, Донецьк, Україна. Ілюстрації подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/homo-bulla> (дата звернення: 13.06.2023)





Іл. 37. М. Куліковська, «Моя Друга Ксена IV», 2017, скульптура-зліпок, епоксидна смола, у приватній колекції, Київ. Ілюстрацію подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/my-second-xena-4> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 38. М. Куліковська, серія «Carpe Diem», 205x47x31 см, 2017 - 2018, епоксидна смола, вмонтовані всередину об'єкти, зліва направо номери-назви скульптур: Фігура 1/5 та 2/5 – кольоровий пігмент, метал, ланцюг, гіпсові відливи обличчя; 3/5 – кольоровий пігмент, метал, ланцюг, квіти, кістки, пір'я; 4/5 – кольоровий пігмент, метал, ланцюг, квіти, кістки, пір'я, оболонки, ключі; 5/5 – кольоровий пігмент, кістки. Ілюстрації подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/carpe-diem> (дата звернення: 13.06.2023)

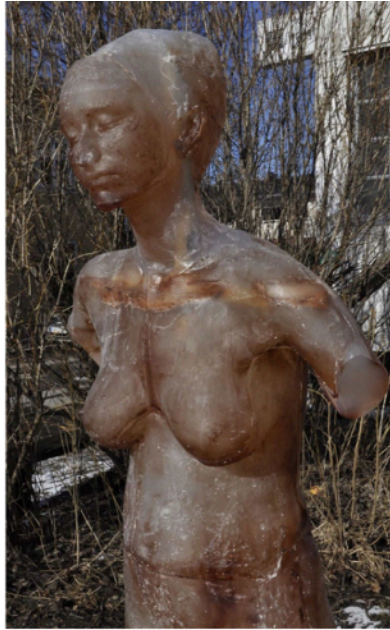


Іл. 39. М. Куліковська, «Hortus Conclusus: Закритий Сад», 2019 р., балістичне мило, квіти, ланцюг, знаходиться в колекції Одеського художнього музею. Ілюстрації подані мисткинею Марією Куліковською.



Іл. 40. М. Куліковська, «Писанки», 2010 - 2018, гіпс, арка з «Писанок» для Щербенко арт центру. Місцезнаходження невідоме, частина знищена. Ілюстрацію подано з сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikovska.net/sculpture/pysanky> (дата звернення: 13.06.2023)





Іл. 41. М. Куліковська, «Марія з дитиною», 2015, балістичне мило, метал. Встановлена галереї Verkligheten, Швеція, зруйнована. Ілюстрацію подано з: сайту М. Куліковської, URL: <https://ua.mariakulikowska.net/sculpture/maria-with-child-umea> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 42. М. Прошковська, фото з перформансу «Гнів», з проекту «Проект-дослідження природи анорексії», галерея Futura Чехія. Ілюстрацію подано з: сайту Щербенко Арт Центру, URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-proshkovska/proekt-doslidzhennya-prirodi-anoreksii/> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 43. М. Прошковська, «Вразливість», фото-наклейка, з проєкту фіналістів МУХі 2017. Ілюстрацію подано з: сайту Щербенко Арт Центру: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/myxi/myxi-2017-ukr/#fancy-photo-13> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 44. М. Прошковська, Інсталяція з проєкту «Невидима праця» в Щербенко Арт Центрі, саман, каміння, 2020. Ілюстрацію подано з: сайту Щербенко Арт Центру, URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/project/marija-proshkovska/nevidima-prasya/> (дата звернення: 13.06.2023)





Іл. 45. М. Прошковська, Домоткане полотно із серії «Невидима праця», 2020, полотно 1900 року, латунь, діаметр 78 см. Місцезнаходження невідоме. Ілюстрацію подано мисткинею М. Прошковською.



Іл. 46. Діана Берг з Платформою «ТЮ!», «Чорний страйк: солідарність з жінками Польщі», 26 жовтня 2020 р., Маріуполь, Україна, стенди, сигнальна стрічка, плічки, поліетиленовий пакет, бавовняна тканина, маркери. Ілюстрацію подано зі сторінки організації Платформи «ТЮ!», URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2722173604692194&set=a.2722173251358896> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 47. М. Проніна, «Сила дитячими очима» з серії «Для жінок/про жінок, віртуальний колаж, 2021. Сайт проєкту Woven Network, Ілюстрацію подано з: сайту проєкту Woven Network, URL: <http://wovenart.works/fwow> (дата звернення: 13.06.2023)



Іл. 48. М. Проніна, «Широко заплющені очі» з серії «Для жінок/про жінок, віртуальний колаж, 2021. Сайт проєкту Woven Network, Ілюстрацію подано з: сайту проєкту Woven Network, URL: <http://wovenart.works/fwow> (дата звернення: 13.06.2023)



## ДОДАТОК Б. Інтерв'ю

## Інтерв'ю з Марією Прошковською від 24.04.2021 р.

Текст інтерв'ю:

**Як ви зрозуміли, що можете за допомогою мистецтва виразити наболіле?**

- Ну, насправді, ситуація така, що я прийшла в мистецтво нетипово, я прийшла в сучасне мистецтво як у справу життя або професію вже після 30 років. Я працювала до того в консалтингу, там у мене були певні проекти і певна діяльність пов'язана з мистецтвом паралельно, але це було, я навіть боялась назвати себе художницею, скоріше як хобі або те, що припало до душі. Я працювала в консалтинговій компанії на достатньо серйозній позиції, і у 2014 році я пішла за своїми моральними рішеннями, бо це була російська компанія і я там не могла більше працювати, народила дитину і почала думати чим я хочу займатись. Я вирішила, що хочу займатись власне вже мистецтвом. І, коли я пішла навчатися в школу сучасного мистецтва, там я зрозуміла, що я можу піти з площини 2д на якусь більш цікаву історію: робити перформанси, просуватись з інсталяцією і власне нівелювати той факт, що у мене немає художньої освіти, бо я дуже сильно комплексувала через це і не могла називати себе художницею. Я зрозуміла, що єдиним варіантом працювати в сучасному мистецтві і для того, щоб щось реалізувати або чогось досягнути – це бути щирим, а бути щирим – це робити проекти і працювати з тими питаннями, які тебе справді хвилюють. І перший такий проект, який я зробила був «Вразливість», який я потім подавала на МУХІ і отримала спеціальний приз. Це робота з тілом, це робота з питанням об'єктивації, сексуалізації жіночого тіла, з тим, що жіноче тіло власне не належить жінці в сучасному світі, так чи інакше є бренди є осуд, є країни, де є закони шаріату. Таким чином, я почала далі і далі з цим працювати, адже ця тема знайома мені, тому що я жінка і у мене є якийсь свій життєвий досвід, є дитинство, є сім'я, є приклади довкола. Це дійсно те, що в мені щось зачіпає. Але у мене є одна принципова історія, часто кажуть, що я художниця, яка працює з жіночими питаннями або я робить жіноче мистецтво. Я не погоджуюся, тому що я вважаю ці питання загальнолюдськими. Тобто це не проблема, яка стосується тільки жінок – це проблема, яка стосується суспільства. Нічого (звідкись) з ні звідки не береться і нікуди не зникає, тому будь-які такі питання і проблеми вони не стосуються життя якоїсь певної окремої жінки або життя тільки жінок, так чи інакше це як доміношки, що падають одна за одною. Так само це впливає на різні сфери, і навіть неочікувані є приклади.

**Проект «Вразливість» ви презентували вперше не на МУХІ, раніше, де і як це було?**

- Це було в інституті проблем сучасного мистецтва. Я вперше показала її там, але насправді, якщо бути щирою, я не можу нічого сказати супер поганого про ці курси у Вікторії Бурлаки, але й нічого супер хорошого я також не можу сказати. Мені,

наприклад, дуже не подобається, як вони там все це експонують, там занадто багато творів на квадратний метр стіни, підлоги, стелі, все що завгодно. І, в принципі, сама інституція є по факту симулякром, тобто вона не працює так як вона мала б працювати. Вона не дає взагалі українському мистецькому середовищу якихось суттєвих можливостей для розвитку. На мій погляд така інституція мала б працювати більш сучасно, більше мати зв'язки з міжнародною спільнотою, а оскільки вона якби займає місце у мистецькому середовищі і не виконує функцій, тому це по факту симулякр. Тому так, там була «Вразливість» вперше експонована, не дуже вдало, її там в куточок помістили, я була, чесно кажучи, засмучена, але як виявилось потім після МУХі, що це вийшла дійсно хороша робота і на МУХах я вже не просто саму цю фотографію клеїла, ми ж ще її клеїли в публічному просторі, коворкінгу і там знімали на відео реакцію людей. Вона мала там пробути 3 тижні, здається, але щось за тиждень її попросили прибрати бо було дуже багато суперечок і різних реакцій все ж таки це коворкінг і там проходили не тільки ті люди, які працюють, аредують місця, але й також, раніше в доковідні часи, там відбувались якісь заходи, презентації, мітинги чи щось ще, тому там дійсно було багато людей, які це бачили. Були дивні реакції: один чоловік сильно сварився, що він не давав дозволу на його участь в перформансах, він чомусь вирішив, що його змушують до чогось і він там просто вимагав все це прибрати; була жіночка, яка написала лист до адміністрації, попросила приклеїти голого чоловіка на підлогу. А в Інституті проблем сучасного мистецтва, до речі, коли експонувалась ця робота, то там була така історія, що на відкритті одна дівчинка, їй було, десь років 7, можливо, вона мене вкрила якимось шаликом. Їй здавалось, що чи мерзну на цій підлозі чи що. Тому так, це була така перша робота, з якої я зрозуміла, що це дійсно те з чим я хочу працювати і от наразі працюю.

**Ви розповіли про МУХі, чи цей конкурс вам допоміг в подальшій кар'єрі? І наскільки?**

- Так, дуже сильно, я взагалі вважаю, що це був мій, можна сказати, щасливий квиток, тому що я відчула в собі сама певний потенціал, тобто я сама в себе повірила, це найцінніше, бо я боялась навіть вголос казати, що я художниця. Ну от, наприклад, Микита Кадан – художник, Матвій Вайсбег – художник, а я наче шарлатан, освіти немає, прийшла і вирішила працювати з мистецтвом, не маючи на це жодного морального права – така у мене була установка. Тому так, я повірила в себе – це перше, друге – я знайшла друзів і однодумців, наприклад Марина Щербенко, ми подружилися, ми багато вже проектів разом реалізували, ми розуміємо одна одну, ми довіряємо одна одній це дуже важливо, я подружилась також, наприклад, з Гуннаром Квараном, який був у нас на МУХах головою журі. Через два роки у 19-му він теж головував в журі на МУХах і, коли він приїздив в Київ, ми з ним спілкувались. Дуже цікава людина, він був багато років директором в музеї Аструп-Фернли в Осло і створював там колекцію разом з Хансом Ульріхом Обрістом, дуже відомим куратором.

І ось минулого року цей музей, Гунар тоді ще не пішов, зараз він уже пішов з посади директора, вони продали на Сотбіс триптих Бекона за 88 млн, чи щось таке. Тобто це справді міжнародний рівень комунікації і, власне, коли ми з Гунаром спілкувались і про мою практику, і про проекти, які я роблю і куди мені рухатись, він сказав, що підтримує мій напрям і у нас з ним відбувається натхненне спілкування. Для мене це дуже важливо, тому що от в Києві не так багато є людей, кураторів з якими я дійсно багато спілкуюся, підтримую зв'язок, у нас якось взагалі склалася така ситуація ще з 90-х, що є галеристи, але справді кураторів, які б системно з цим працювали і розуміли, що вони роблять – мало. Там є платформа Пінчук, є Марина, є декілька людей у Харкові, але в цілому... Я ж кажу, що для мене спілкування з такими людьми, як Гунар воно дуже цінне. Бо отримати пораду від настільки досвідченого куратора - ну це безцінно. І третє, що дали МУХи це також інших художників, з якими я почала спілкуватись, ну і, звичайно, медійність, публічність тобто ні у кого питання не виникає звідки і хто я. МУХі – це важливо, я вважаю, що якщо є можливість, якщо є ідеї, є проекти, варто подаватися.

**Критики мистецтва вважають феміністичне мистецтво політичним. Ваше мистецтво - політичне?**

- Ну, я не знаю, це питання можливо стосується мови. Треба тоді визначати, що є політика і наскільки глибоко вона впливає на наше життя. Якщо вважати всі процеси, що відбуваються в суспільстві, процеси законотворення, процеси взаємозв'язку людей і в суспільстві, і між собою, процеси працевлаштування, закони, які стосуються декретних відпусток, проблеми соціальні, як «липка підлога» або «скляна стеля» стосовно жінок, що це є політика, то тоді, мабуть, так, у мене політичне мистецтво. Але я, наприклад, жодного разу не виставлялась в Пінчуку, який працює, на мій погляд, здебільшого з політичними питаннями, тому, якщо дивитися з такої точки зору, то наче і не політичне. Тобто, якщо класифікувати проблеми суспільства і всі процеси, що відбуваються, як політичні, як кажуть, гендерна політика, то тоді, можливо, у мене і справді політичне мистецтво.

**Ви вже казали, що боялися називати себе художницею, а чи була ситуація навпаки, коли люди наголошували вам на цьому і казали, що ви не є професіоналом?**

- Було таке, багато разів було. Але це були такі емоційні закиди, наприклад, Женя Карась, ми з ним спілкувались ще до того, як я стала художницею. Коли у мене були думки, що я хочу стати художницею, я зателефонувала Жені, бо це був єдиний галерист, якого я персонально знала. І сказала:

– Женя, тут така справа, я хочу бути художницею

– Ти що? – сказав мені Карась. – Та я стільки років вчився, та я навіть не можу собі подумати щоб щось робити. Ти розумієш яка це відповідальність? Ти просто не маєш права.

І реально були навіть такі ситуації, Марина приходила до нього в ефір, він вів передачу на радіо, і от вона розповідала, що от є Марія Прошковська у нас тут такий хороший проект «Вразливість». А він каже: «Так у неї ж немає освіти!». Марина каже: «Ну у нас немає в правилах, що має бути освіта обов'язково, кожна людина може спробувати свої сили». Крім того, багато людей не публічних часто питають: «як так без освіти?». Я, насправді, раніше дуже сильно переймалася, але, якщо чесно, наразі я думаю, що це мій плюс. Бо дуже багато людей які мають цю художню освіту, вони дуже сильно бояться відійти від правил, академічних усталених норм, бояться відійти від полотна, бо їх так вчили, особливо, хто на живописі був. І вони намагаються з цим полотном щось там мудрувати, якісь придумувати додатки, щоб там було не тільки полотном і олія. Ще згадала комічну ситуацію, я допомагала трішки на МУХах у 19-му, перекладала для членів журі. Були представники з Британії, Маша Куліковська їх запросила, вона теж була членом журі, там був Рорі Макбет, декан факультету сучасного мистецтва ліверпульського університету, Бейчю, у неї галерея в Лондоні, вона працює з митцями з зон конфлікту, тобто у неї така вузька спеціалізація. І водили ми їх на екскурсію в НАОМА і це було трошки дивно. Я вперше в житті потрапила в НАОМА і ми були в скульптурній майстерні, там був хлопець, він показував свою скульптуру – класична скульптура, римська статуя чоловіка. Він її з такою гордістю показує, а я перекладаю і цей Рорі, який з ліверпульського університету він питає: «ви самі вирішили робити таку скульптуру чи це було завдання?» Він каже: «Завдання, але я бунтівник за натурою своєю і я вирішив піти іншим шляхом, бо нам сказали робити 1:1 а в натурщика був зріст 180 та я бачите 2-метрову зробив. Бо я бунтівник». Я бачу, що цей Рорі стоїть трошки здивований тим, наскільки все консервативно, і я також це розумію. Тому, я зараз не жалкую. Так, можливо, у мене обмежені в якихось ситуаціях можливості для реалізації. Я б, можливо, щось і хотіла, але я не можу бути живописцем, теж, хвилююся з цього приводу. Але в усіх інших моментах, я думаю, що це плюс. Ну, а з художньої школи дитячої мене вигнали, бо я постійно справді бунтувала і робила все не так, як вони хотіли і просто моїх батьків попросили, щоб я туди більше не ходила. Всі, хто випустилися: хтось пішов на дизайн, хтось іншою дорогою. Коли ти закінчуєш художню школу, ти вмієш малювати, ти вмієш зображати почуття або навколишній світ, в основному навколишній світ, звичайно, але ніхто з однокашників з цим не працює. Тобто вони всі вміють як, але ніхто не знає що і навіщо.

**Коли ви починали, яке було становище мисткинь на ринку мистецтва? Як до вас ставились? Чи відчували ви гендерну дискримінацію саме на ринку мистецтва? І як стан змінився і чи змінився він для всіх жінок?**

- Я не можу сказати, що я відчувала якусь особисто дискримінацію. Мені мабуть пощастило прийти в це вже після 30-ти років, це був 2017-й, я думаю, що не було якогось такого на мене тиску. Тобто, я щиро кажу, я знаю, що є ця ситуація, взагалі в



світі, що більше художників чоловіків, так історично склалося і вони досягають більшого успіху в цілому, і там, я знаю, що цього року був скандал з премією Малевича, багато хто казав, що в шорт-листі тільки чоловіки, але насправді, якщо так поглянути, і Алефтина Кахідзе отримувала цю премію, і Яся Хоменко, тому мені здається, що наразі, саме в мистецтві якраз таки цей простір вільний і не заангажований за статтю чи гендером.

**Чи знаєте ви роботу Анни Звягінцевою «Фрагмент» з Pinchuk art prize, чи могли ви нею надихнутись?**

- Ні, не бачила, я часто буваю не в контексті, але намагаюся надолужувати. Я, насправді, придумала Невидиму працю ще до резиденції Sound ID просто там я хотіла інший проект робити, але фактично під час резиденції можливості не було. Я писала в заявці, що мені необхідно буде пересуватися регіоном і нас в останній момент переселили жити в інший готель, а він був реально в годині пішки йти з гір до хоча би самого Славського і я зрозуміла, що я пересуватися не зможу, тому вирішила оскільки ми працювали з цим архівом Пержила і там були ці жіночі народні співи, я вирішила, що це буде хороша ідея все ж таки зробити цю Невидиму працю. Я взагалі її хотіла робити ще у 2018 році, коли ми з Мариною на 18-й рік обговорювали, яку робити виставку в ЩАЦ, чи робити Посттравматичний чи Невидиму працю, всі проголосували за Посттравматичний. Я все ж таки зробила Невидиму працю саме з Мариною. Він у мене так довго сидів цей проект, виношувався в голові, і для мене тут найважливішим моментом була саме абсурдність дії. Коли ти вишиваєш без нитки і нічого не залишається, так само як ти готуєш їсти - це з'їдають, ти прибираєш, воно брудниться. Я придумала собі це як якийсь такий зациклений момент медитації.

**У вас був проєкт у Чехії. Чи є різниця в реакції публіки на ваші проєкти в Україні і в Чехії?**

- Я була в Празі у мене був там проєкт на базі ФУТУРА, у мене там був досить цікавий проєкт, я працювала з темою анорексії, він також феміністичний, на мій погляд, бо я сама з цим стикнулася, я працювала моделлю зі шкільних років і, чому власне я працюю також з тілом, бо це те, що я найкраще знаю, це той матеріал, з якого я можу, якщо можна так сказати, зліпити те, що мені потрібно, тобто використати його для таких цілей. І там був проєкт і був перформанс, який називався «Гнів», я стояла у безшовній білизні тілесного кольору на п'єдесталі і дивилася глядачам в очі, оцінюючи і засуджуючи так само, як ми засуджуємо інших жінок, як чоловіки засуджують жінок, як глянець провокує нас бути ідеальними. Я не знаю жодної жінки, от реально жодної, у мене є знайомі які були на міжнародних конкурсах краси типу міс всесвіт, і навіть така жінка роздягаючись на пляжі параноїть, що щось не так. І реально це відбувається через тиск суспільства, ну типу, чувак просто шорти підтягнув і він просто красунчик, він готовий до пляжного сезону, а з жінками так не

працює. І зараз вже це трошки виправляється, от останні особливо рік-два це пішла хвиля бодіпозитиву, жінки не голять ноги, деякі там фотографуються, але ще навіть в 17-му році з цим було складніше. Я можу сказати, що я навіть говорила з куратором ФУТУРА, він каже що, чехи більш закриті і для них цей перформанс був шокуючим, реально. Я бачила по собі, бо у мене була так побудована експозиція, що проєкт виставлявся в невеликій кімнаті, куди заходили люди, як в кімнату, їм на вході давали опис на чеській мові, тобто вони могли прочитати про проєкт, і там там я стояла. І вони заходили, і просто поверталися в одну стіну, потім поверталися в другу стіну, потім дивились в папірець, вони не витримували такого контакту зі мною, як з художницею. Деякі просто тікали, тому що, взагалі, перформанс для Чехії штука нова, вони більш консервативні в якомусь плані ніж ми і це був цікавий досвід як для мене, так і для галереї, так і для глядачів.

Було дуже дивно, наприклад, у мене в Празі живе багато друзів, вони прийшли мене підтримати, і живе мій колишній однокласник, він прийшов, а там стою я в білизні і він просто був настільки шокований, що став червоним на рівному місці. Останнім заходив куратор ФУТУРИ Михал Новотни він став, хоч він знав, що це за перформанс, ми про це довго говорили до, він став навпроти і почав дивитися на мене і теж не витримав. І потім, коли я вже закінчила, він підійшов і сказав, що це було дійсно дуже некомфортно, важко. Я хотіла змусити глядача, щоб вони себе відчували некомфортно, тому все вийшло.

**Для вас проєкти, що ви створюєте – це дослідження, чи спочатку проводиться дослідження а потім на його основі проєкт? Чи, можливо, одночасно?**

- І те і інше разом. Мені здається, що людина, яка займається сучасним мистецтвом, яка присвятила себе цьому, вона постійно в процесі дослідження. Нема такого, що я собі там придумала тему. Дійсно, до мене приходить ідея якогось перформансу чи проєкту і тоді я починаю більше читати, більше шукати інформацію, але, в цілому, ти постійно живеш в цьому процесі дослідження, паралельно щось реалізуєш. Я взагалі люблю працювати в колабораціях, мені здається, що це дає більшу багатогранність. Ти можеш подивитися на якесь питання під різними кутами і очима інших митців. В цілому, якщо говорити про практику, то життя як дослідження і дослідження як життя.

**Що потрібно, на вашу думку, змінити в арт-ринку України? Чи взагалі щось потрібно змінювати? Можливо, щось заважає для розвитку молодих українських митців?**

- Нам потрібно більше грошей, більше фінансування. Хоча зараз почалися якісь зрушення, зі створенням Українського культурного фонду, будемо сподіватись, що це буде працювати.

Також, я думаю, що нам потрібна нормальна освіта, нам потрібне реформування художньої академії як такої, і в Києві і у Львові. Не може існувати освіта окремо від

сучасного мистецтва. Так, як зараз є це більше шкоди наносить, але якщо зробити реально нормальну освіту у цій сфері. Є КАМА, звичайно, але цього замало.

Нам потрібна децентралізація тому що все зосереджено у великих містах, як Київ, Одеса, Харків і Львів, щось там є в Херсоні, в Луцьку, але все одно потрібно реально водити школярів, пояснювати їм, розповідати. Потрібно не боятися йти від цієї шароварщини, яка просто заповонила все. Я, наприклад, дуже великий патріот своєї країни, я підтримую територіальну цілісність, українську мову, але українське мистецтво - це не тільки мистецтво з півничками, квіточками і таке інше. Нам потрібно більше працювати з архівами, тому що реально там є що виставляти, є що шукати, є з чим працювати, це реально процеси і вглиб, і в ширину, якщо можна так сказати. Ще нам потрібна любов до людей. Була класна ініціатива у Кадана, вони працювали у Кмитові, в музеї в Житомирській області, я навіть їздила кілька разів. Знаю, що у кураторської групи були там певні проблеми, їх певний час не пускали туди, не давали робити зміни і реалізовувати проекти - це важкий шлях в усталеній системі робити зрушення. Але ініціатива крута, дуже талановиті проекти можна було побачити і все це в старій експозиції музею - такий діалог гучний виходив, куратори активно запрошували місцеве населення на відкриття та виставки. Приходять ці люди, з цього населеного пункту, з села, вони якимось нарядно вдягаються, беруть квіти з собою - для них це подія, і тут в ецій же час приїздить тусівка з Києва на це відкриття і сміються з місцевих жителів, хіхікають за спинами. А навіщо тоді це робити? Якщо ви не хочете співпрацювати з місцевим населенням, тобто це не питання до Микити, чи до Жені (Моляр), це питання більше до тусівки, яка настільки звикла бути якоюсь закритою бульбашкою, що вони сміються з людей які туди прийшли, хоча при цьому підтримують ініціативу з музеєм і кажуть, що вона класна. Я їздила туди з Сергієм Канцедалом і Франком Ариаудо - це італійський художник. І Франко мені каже, що він багато разів працював з такими дуже локальними історіями в Італії, наприклад, і що так як роблять тут, як поводить себе тусівка, так не може працювати. Робота з локальними громадами - це про повагу перш за все. Ця зверхність робить всю історію беззмістовною. Нам реально треба розуміти і знаходити підходи, ми не зможемо навчити людей любити сучасне мистецтво, якщо вони на його території будуть відчувати себе чужинцями, тими кому не раді.

З моїх слів записано вірно \_\_\_\_\_ М. Прошковська  
(Підпис)

Дата підпису \_\_\_\_\_