О. В. ЧЕПЕЛИК
провідний науковий співробітник ІПСМ,
кандидат архітектури

МИСТЕЦЬКА ВІЗУАЛЬНІСТЬ
Відображення гендерної проблематики в українському сучасному мистецтві

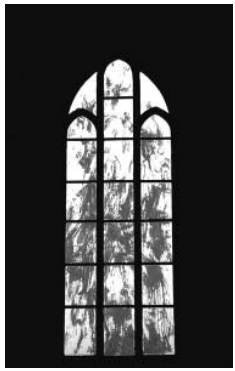
Актуальна ситуація в мистецтві характеризується тим, що приватними галереями та музеями проводиться активне вибудовування простору капіталістичного арт-ринку з усіма притаманними йому стратегіями валоризації, просування та продажу культурного продукту, що ставить художників обох статей в жорсткі умови конкуренції та залежності. Сучасні парадигми творення мистецької кар'єри вимагають від художників величезного напруження сил і не сприяють виникненню якихось побічних рефлективних програм чи співтовариств на основі жіночої солідарності, які на сьогоднішній день вже не фінансуються західними фондами, так само, як і стратегії по розбудові громадянського суспільства. Частина мисткинь, що працюють індивідуально, будують свої кар'єрні стратегії за тими самими принципами, що й чоловіки, і один тільки вступ у цю гру a priori передбачає, що ніякого фемінізму в цих непростих відносинах з арт-ринком та його агентами (критиками, власниками галерей, кураторами, дилерами та колекціонерами) не передбачається. Інші художниці, мистецтво яких так чи інакше пов'язане з гендерним чи феміністичним дискурсом, не залучені до програм інфраструктури (за відсутності такої) і змушені існувати в зоні маргінальної субкультури та малобюджетних проектів, хоча часто рівень самих мистецьких творів чи теоретичного осмислення свого художнього досвіду є порівняно вищим.

У своїй роботі я прагну проаналізувати твори сучасного українського мистецтва, пов'язані з гендером як проблемою політичною і публічною та темою тіла і його репрезентації, як інтегральні для формування свого роду Пан-Європейської історії мистецтва. Різноманітні вектори розвитку взаємозв'язку фемінізму та сучасного мистецтва розвинуті в працях Елен Сіксу, Люсі Ірігаре, Юлії Кристєвої, Лори Мальві, Джудіт Батлер, Терези де Лаурентіс, Марти Рослер, Валі Експорт, Люсі Ліппард, Мері Келлі та інших. Мета до-

писи полягає у співставленні робіт українських мисткинь з роботами художниць сусідніх з нами країн як засіб формулювання ширшого і до цих пір неіснуючого історичного контексту, надаючи роботам можливість бути інтерпретованими відповідно до міжнародного розвитку мистецтва і вплинути на формуванням ідентичності країни.

Тож час повернутися до проблеми несприйняття фемінізму в нашому суспільстві. Його заперечення базується також на уявленні про фемінізм як про теорію, що поглиблює відмінність між чоловіками та жінками. Але «відмінність» — це поняття, що відкриває дорогу до дослідження відмінності в собі самому (тому можливий фемінізм східний і західний, чорний і білий, гомо- і гетеросексуальний, тому можливе мистецтво та кінематограф феміністичний і просто жіночий), до розуміння відмінності як позитивної умови екзистенції, як можливості, що відкриває свіжий погляд на «Іншого» і передбачає необхідність діалогу. Феміністичний (втім, як і будь-який інший) тип дискурсу з неба не падає: він напрацьовується зусиллями багатьох людей, зацікавлених в його створенні та в результаті діалогічних контактів. Гендер — не анатомія, а набір правил, котрі всі ми, чоловіки та жінки, неминуче виконуємо (чи порушуємо).

Елен Шоуолтер висловила думку, що жінка завжди говорить в два голоси, репрезентує дві точки зору — ту, яка нав'язана їй домінуючою в суспільстві ідеологією (тобто представляє «чоловічий» погляд на світ), і ту, яка пов'язана з думками і відчуттями соціальної групи, що репресується [1]. Цей вислів ще раз підтверджує, що, знаходячись в опозиції чоловічому світу, жіноче мистецтво завжди прагне змінити стереотипи, що склалися, і культурні догми, тобто жіночий погляд володіє революційним потенціалом по відношенню до культурної традиції. При ретельнішому аналізі цього досвіду виявляється, що жест заперечення і аура «злочину» майже завжди пов'язані з артикуляцією відношення до тем статі, гендера, сексуальності, болю та тілесності. Це пов'язано, перш за все, з тим, що соціум, право і домінуюча ідеологія завжди прагнули досить жорстко регулювати гендерні ролі і норми сексуальності (оскільки саме від цього залежать всі останні соціальні структури, та і само виживання суспільства); мистецтво ж бачить також сенс свого існування в боротьбі з соціальними заборонами, в стиранні меж «допустимого» і переписуванні незручних для нього правил; відповідно звільнення індивіда від суб'єкта здійснюється в першу чергу за рахунок зміни уявної трансформації гендерних / сексуальних ролей (пригадаємо слова Мішеля Фуко про те, що у сфері сексуальності заборон більш



Богна Бурська.
Вітраж у церкві Фріденс.
Франкфурт-на-Одері,
2004

Олена Ковиліна. Перформенс «По той бік принципу насолоди». Київ, 2001

Катажина Козира. Мультимедійний цикл «У мистецтві мрії стають реальністю», 2003–2008. Перформенси «Примадонна. Реінкарнація», 2005, та «Зимова казка», 2005–2006

всього і вони найсуворіші). Мистецтво завжди було і залишається трансгресивним за своєю суттю: історія мистецтва з'являється перед нами як історія зруйнованих конвенцій, відкинутих правил та норм пристойності, а життя художника (принаймні, згідно канону «героїчної біографії») — суцільне подолання матеріальних і ідеологічних умов его/її існування, це свого роду життя «всупереч» обставинам (що удвічі справедливо відносно жінок-художниць). Юлія Кристєва наділяє авангард «жіночим началом», бо він ламає правила та звичні форми. По суті, поняття творчої суб'єктивності в авангарді постулюється як злочинне (трансгресивне) та метафорично жіноче. У трактуванні Жоржа Батая («Еротизм», 1950), трансгресія позначала феномен порушення заборони, але також в ширшому сенсі — подолання кордонів (дозволеного, легітимного). Як теоретика його цікавив аналіз трансгресії як деякого екзистенціального стану: якщо формування людини як суб'єкта обумовлено існуванням різних заборон, то затвердження індивіда можливе лише за допомогою їх подолання, через вираження афекту і протесту проти соціальності [3, с. 15] (перефразовуючи Сартра, можна було б сказати, що індивід «приречений» не лише на свободу, але і на трансгресію). Більш того, у рамках образотворчого мистецтва поняття трансгресії складає одне із головних критеріїв оцінки оригінальності, до того ж до такої міри, що творчий суб'єкт (як правило, чоловічої статі) розігрує маскарад трансгресивної жіночості як форми чоловічого самовираження. Для жінки-художниці залишається «подвійна негативність». Вона, що знаходиться одночасно в середині та ззовні, послідовно стає Іншою по відношенню до самої себе, тобто Іншою Іншого.

Так, польська мисткиня Катажина Козира, відома своїми відеороботами «Жіноча лазня» та «Чоловіча лазня», яку було відзначено на 47 Бієнале у Венеції 1999 року, у своєму останньому масштабному мультимедійному циклі праць «У мистецтві мрії стають реальністю» 2003–2008 втілює в життя мрію стати оперною співачкою, беручи уроки співу в Маестро (Ґжеґож Пітулей) та «справжньою жінкою», навчаючись у берлінської зірки нічних клубів. Козира досліджує штучні світи нічних клубів та опери, розігруючи оперний спів, стриптиз, де стає клоном трансвестита Глорії Віагри, відразливий акт кастрації [4, с. 42]. Козира деконструює гендерну ідентичність, а потому збираючи ці уламки наново із грубими швами, досліджує штучність та симулякр як феномени сучасної культури.

Більшість художниць в Україні намагається уникнути гендерного прочитання своєї творчості як однобокого, вторинного та непо-

вноцінного і вважає, що створений ними продукт з гендерної точки зору нейтральний і процес її подальшої валоризації не залежать від статі його творців, тим самим виключаючи навіть саму можливість ви будови широкого міжнародного дискурсу.

Чи може «жіноче мистецтво» дозволити собі бути аполітичним (а саме таким воно, очевидно, і намагається бути, імпліцитно маючи на увазі, а чи відкрито і достатньо різко заявляючи про свою непричетність до феміністської парадигми)?

Втім, члени відомої російської платформи «Что делать?», що створює простір взаємодії між теорією, мистецтвом та активізмом і координується однойменною робочою групою (Глюкля (Наталія Першина-Якиманська), Артем Магун, Микола Олєйніков, Олексій Пєнзин, Давид Ріфф, Олександр Скідан, Оксана Тимофєєва, Цапля (Ольга Єгорова), Кирил Шувалов та Дмитро Віленський — члени робочої групи живуть в Петербурзі та Москві), у своїй декларації про політику, знання та мистецтво заявили «Ми феміністи — і ми проти будь-яких форм патріархату, гомофобії, гендерної нерівності» [5]. На сьогоднішній день на Заході політичний фемінізм з його радикальним іміджем давно поступився місцем більш рафінованому пост-фемінізму, основним об'єктом критики якого є філософія, мистецтво та інші соціальні дискурси, за допомогою яких суспільство артикулює своє відношення до проблеми статі. Ця зміна акцентів не означає зниження політичного пафосу, але форма його вираження стає явно іншою. Олена Ковиліна під час перформенсу «По той бік принципу насолоди» в Києві 2001 згодувала відвідувачам ікру, як власне потомство, піднімаючи питання чоловічої відповідальності, а на І Московській бієнале вписувала своє оголене тіло в структуру «Людини» (тобто чоловіка) Леонардо [6, с. 163]. Мисткиня наочно демонструє порушення базового культурного стереотипу, що жінці один синонімічний ряд: природа, почуття, пасивність, безформенність, слабкість, а чоловікові — зовсім інший: культура, розум, активність, творчість, структура, сила.

Мистецтво завжди має бути в певній соціальній ситуації, воно вкорінене в соціальні структури і опосередковане діяльністю певних соціальних інститутів (академія мистецтва, освітні установи, ринок, («фалічні» у своїй основі), міфи про божественного творця і т. ін.).

З цього короткого огляду зрозуміло, що слово «жіночий» породжує, швидше, негативні конотації, або ж, в кращому випадку, виявляється порожнім означуваним — термін «жіноче мистецтво», не будучи роз'ясненим концептуально, визначається через апеляцію

до «справжнього» мистецтва, яке імплицитно міститься як «чоловіче», причому, судячи з усього, ця думка поділяється і жінками-мисткинями.

Під створенням феміністичного мистецтва, так і «обслуговуючої» його критики маємо на увазі як створення нових цінностей, так і становлення нової свідомості, тому це не лише художня, але і соціальна акція. Намагаючись визначити, в чому власне полягає специфіка феміністичного мистецтва, багато теоретиків вважають, що дуже важко визначити це мистецтво через його стилістичні особливості, йдеться про наявності в акті створення і в самому творі відношення рефлексії до патріархальних художніх практик, про присутність і вираження феміністичної ідеї в сучасному мистецтві.

Особливо цікавим предметом аналізу є репрезентація жіночої тілесності як в «феміністичному» мистецтві, так і в жіночому: на відміну від еротизованого, «прекрасного» жіночого тіла, що несе візуальне задоволення («вуайєристу») (саме у такому аспекті жіноча тілесність була представлена в класичному мистецтві, інші ж форми тілесного відчуття були фактично виключені), в феміністичному мистецтві реалізується прагнення де-колонізації, де-еротизації і навіть де-естетизації жіночого тіла — звідси, наприклад, теми болю, фертильної функціональності жіночого тіла і таке інше, тобто представити проблему жіночої тілесності в абсолютно іншому ракурсі і вже явно не вуаєристському.

Ще наступному періоду (що триває і досі) властиво особлива увага до мови репрезентації, захоплення самим творчим процесом, апеляція до естетичних принципів і ідей, запропонованих традицією авангарду. Звідси — прагнення вийти за рамки традиційних визначень мистецтва, тяга до експерименту. Що можна називати «трангресією» в культурі-пост-модернізму, які табу зберігають свою актуальність, що може вважатися кордоном етично недозволеного, естетично непристойного, соціально неможливого для сучасного мистецтва?

Інша польська мисткиня Богна Бурська в своїх працях теж часто звертається до проблематики тілесності, де тіло виступає одночасно носієм вітальності та смерті, працюючи з кров'ю. Це її спосіб розмірковувати над глибинними культурними кодами, де червоний колір активно сповіщає про різні аспекти життя, доказом чого є кров і про смерть, коли життя тільки-но пішло. Тобто, її репрезентація крові є дуже символічно навантаженою. Якщо мистецтво повне пасток, роботи Богни Бурської створюють цілий лабіринт, на-

«FemaleID»,
фільм «Хроніки від Фортінбраса», 2001

«Одяг-сховок?», 1996

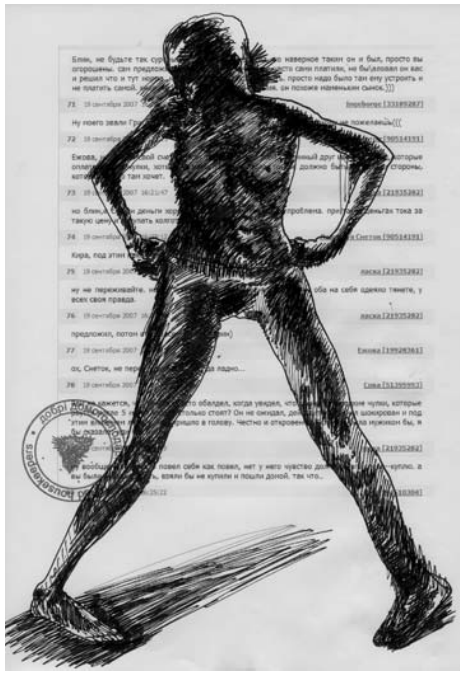
«Улюблені іграшки лідерів», 1998

Мультимедійний проект «Генезис», 2004–2008

Проекти Оксани Чепелик

стільки ж віроломний, наскільки і спокусливий, де екстраполяцією зображень знехтувано і ті зображення, що нас приваблюють, стають транспортним засобом для конфіденційних історій, перенесених у світ візуального насильства. Тут розігрується нерівний шлюб нестримної декоративності та поміркованого наративу. В її працях з'являється проблема підсвідомого, необачного та маніпулювання. Багаті на насильство ЗМІ виробили свій власний брутальний естетичний стиль, вони зомбували глядачів щодо безперебійного прийому цієї «нової нормальності». Проекти Богни прагнуть пробудити від цієї летаргії за допомогою подвійної маніпуляції: як через медіа, так і через мистецтво. Мішель Фуко в роботі «Щодо трансгресії» писав: «І в просторі, що є заданим нашою культурою, трансгресія вказує нашим жестам та нашій мові не лише на єдиний шлях, знаходження святого в його безпосередньому змісті, але й шлях його відтворення в порожній його формі, у величній цією порожнечею відсутності» [7, с. 114]. А Жорж Батай вважав: «Смерть Бога, позбавивши наше існування краю безмежного, веде до такого досвіду, де вже ніщо не може сповіщати про ясність бутя, а отже до досвіду внутрішнього і суверенного» [8, с. 115].

Для художника, на відміну від філософа, значення має не стільки ментальне осягнення феномену подолання заборон, але й сам досвід трансгресії — досвід плотський і завжди дуже особистий. Так автор цього допису у проекті «Генезис» протягом 2004–2008 рр. звертаючись до природи репродуктивної системи, розробляє тему генофонду нації через народження і цілого комплексу проблем з цим пов'язаних: це і сурогатне материнство, маніпуляції, що поступово все більше руйнують кордони між штучним і справжнім, природнім і сконструйованим і державна політика, що за висловом М. Фуко, визначається сьогодні здатністю «примусити жити і дозволити померти», і все більше набуває ознак саме «біовлади», забезпечуючи виживання людському роду, масі, не бачачи, не помічаючи і не чуючи окрему особу. В проекті інсталяція «Початок /Origin» працює як моніторинг народжуваності в реальному часі і демонструє відео проекцію на повітряну кулю з зображенням немовляти в променях ультразвукового дослідження, яке змінюється, приблизно, через 1,5 хвилини — при кожному наступному народженні в Україні. Начебто, «підкреслюючи небезпечну опозицію стримана вигадливість фотографій доповнюється у проекті відео-інсталяцією з проекцією документального фільму, що демонструє справжні пологи з кров'ю, болем, фізичним стражданням і першим криком новонародженого



Марина Скугарєва, графічний цикл «Сузір'я Міхаеліса, або Добрі домогосподарки», 2007

Влада Ралко, із серії «Близнюки», «Візьми мене з собою», 2006

життя...» [9, с. 18]. Це робота, що знаходиться на перехресті, де тіло є матерією / формою, яка примусово оформлюється і проявляється, і тіло є полем / основою, на яку записується й кодується інформація. Та тіло, в якості соціальної фактури, рушило за межі онтологічно притаманних йому функцій. За висловом Мері Келлі, «драми Едіпа в історії мистецтв розгортаються між батьками та синами — на тілі матері». Жінка проходить просто інші стадії у своєму розвитку, особливо це стосується осягнення її власного простору: спіральними, так би мовити танцювальними жестами, які є втіленням різниці між жіночим та чоловічим входженням до Символічного, культурного та суспільного. Дигітальні витвори художниці з Чехії Вероніки Бромової нагадують керуване наукою вторгнення під шкіру до плоті й кісток під нею за допомогою улюбленої техніки «фотографічної хірургії» (фотоампутації і фотоімплантації); вона дозволяє собі бу-

ти звабленою секретами людського тіла, що навіть не чинить «опір розчленовуванню». Не дивлячись на її захоплення внутрішнім світом, їй вдається зберігати цілісність при поєднанні внутрішнього і зовнішнього, прихованого і явленого, відомого і табуйованого, потворного і прекрасного. Більш того, її роботи виконуються в жіночому телі (володіння ним або його закритість відносні; так воно спокушає спробувати хірургію на собі). Вероніка Бромова не боїться ні чистої експресії, ні навіть того, що «більше-ніж-життя».

Розглядаючи твори художниць сучасного мистецтва, доходиш висновку, що справа не в своєрідній одностайності зацікавлення серед жінок проблемою тіла, а в тому, що, насправді, більшість їх творів, дістається до самих коренів проблеми несподіваними шляхами і з набагато більшою глибиною й серйозністю, ніж вдається тим нечисленним чоловікам, що торкаються теми тілесності, що, можливо, є великою перевагою жінки.

А твори Влади Ралко, практично, не розглядалися крізь призму гендерної проблематики. Сьогоднішня Влада родом з графічної серії «Китайський еротичний щоденник» з усіма жіночими фізіологічними відмінностями та циклами, яка вже немислима поза контекстом психоаналізу — «жіноче несвідоме», але водночас щоденник також лукавий і лицемірний, адже його призначення публічність. І справа не лише в завуальованих сюжетах або потаєних символах, та грі у сповідальність, адже далі були «Рожеве міцне» та «Близнюки», в яких знову виникало тіло, де неможливо було позбутися відчуття, що у нього колись була шкіра, але хтось зірвав її, і тепер перед очима плоть, м'язи, сухожилля, вени і капіляри — живе м'ясо. Ралко ніби підказує — відчуження більше неможливе, порятунок лежить в залученні.

Так само щодо графічного циклу «Сузір'я Міхаеліса, або Добрі домогосподарки» Марини Скугарєвої наша критика поспішає запевнити нас, чого в її роботах категорично немає, так це феміністичного сліду (цур йому, цур), а там малюнки на роздруківках блоґів із жіночих сайтів — історії нещасливого кохання, колишніх дружин і коханок, нових методів у прибиранні квартир, пошуків нових сексуальних партнерів, депресії, суму, самотності — буденна реальність, на тлі якої вигинаються сексуальні добрі домогосподарки. Критики виявилися неготовими до полеміки щодо «мистецтва жіночого роду», не здатними подолати «труднощі перекладу», підмінивши професіоналізм такою собі «згуртованою колективною тілесністю», що не сприймає ні жіночу самодостатність (включаючи і творчу),

ні проблематику Іншого. Вселяє оптимізм реакція ангажованих традиційним патріархальним мисленням критиків — негативно-стереотипна, що часто з перших фраз демонструє некомпетентність у сфері гендерних теорій, що давно увійшли до світової практики: вона є індикатором проблемності, а отже необхідності огляду гендерної тематики у мистецтві. Продемонстрована ж нашою критикою відмова від діалогу — це праця по «випалюванню території» з метою стримати феміністський дискурс у раз і назавжди відведеному йому патріархальною культурою місці: поза зоною видимості, розвитку та визнання. Жан-Крістоф Амман виявляє статус жінки приблизно так: «Сучасна свідомість прямує до подолання логоцентризму, а тому майбутнє мистецтва належить жінці. Жіноча сила є «цілющою», (якраз щодо *відображення трансфузій* /ми можемо прочитати медичне пояснення, в контексті сучасного мистецтва/, трансфузія є процесом передачі крові кровоносній системі організму, можливо, використати, аби лікувати культурну «анемію»), бо це — сила маргінального поля, сила периферії».

Разом з тим, на новому витку культурного процесу в країні аналіз гендерного та фемінізму арт-дискурсу можуть стати основою нових партнерських стратегій і, до певної міри, протиотрутою по відношенню до руйнівного впливу дикого вітчизняного арт-ринку.

1. *Showalter E.* New feminist criticism: Essays on Women, Literature, and Theory. — N. Y., 1985.

2. *Kristeva J.* Feminism and the Politics of Marginality, 3 pgs. 14.10.2003. — Доступний з: https://www.msu.edu.

3. *Батай Ж.* «Історія еротизму» // «Ї»: Незалежний культурол. часопис. — Львів, 2003. —№ 33.

4. *Кристева Ю.* Силы ужаса: Эссе об отвращении. — СПб, 2003.

5. Декларация «Что делать?» о политике, знании и искусстве. — Доступний з: http://www.chtodelat.org.

6. *Бредихина Л.* Ребро Евы, плечо Адама и другое // Гендерные исследования. — Харьков, 2007. — № 16 (2/2007).

7. *Фуко М.* О трансгрессии // Танатография Эроса: Ж. Батай и французская мысль середины XX века. — СПб, 1994.

8. *Батай Ж.* Из слёз Эроса // Танатография Эроса: Ж. Батай и французская мысль середины XX века. — СПб, 1994.

9. *Скляренко Г.* Примусити жити, або Немовлята на замовлення // Генезис /Genesis каталог. — К., 2008.

***О. Чепелик*. Мистецька візуальність: Відображення гендерної проблематики в українському сучасному мистецтві.**

Допис подає розгляд творів сучасного українського мистецтва, пов'язаних з гендером як проблемою політичною і публічною та темою тіла і його репрезентації.

Мета. Метою допису є аналіз та співставленні робіт українських мисткинь з роботами художниць сусідніх з нами країн як засіб формулювання ширшого і до цих пір неіснуючого історичного контексту.

Ключові слова: феміністичний дискурс, маргінальна субкультура, периферія, стать, гендер, сексуальність, тілесність, репрезентація, трансгресія, гендерні ролі, норми сексуальності, деконструкція гендерної ідентичності.

***О. Чепелик*. Художественная визуальность: Отражение гендерной проблематики в украинском современном искусстве.**

В статье предлагается рассмотрение произведений современного украинского искусства, связанных из гендером как проблемой политической и публичной, темой тела и его репрезентации.

Цель. Целью заметки является анализ и сопоставление работ украинских художниц с работами художниц соседних с нами стран как средство формирования более широкого и до сих пор несуществующего исторического контекста.

Ключевые слова. феминистический дискурс, маргинальная субкультура, периферия, пол, гендер, сексуальность, телесность, репрезентация, трансгрессия, гендерные роли, нормы сексуальности, деконструкция гендерной идентичности.

***O. Chepelyk*. Artistic Visuality: A Reflection of Gender Topic in Ukrainian Contemporary Art.**

This article examines the works of the Ukrainian contemporary art, related to gender as the political and public problem, the theme of body and its reprentation.

Aim. The purpose of article is an analysis and comparison of the Ukrainian contemporary artists works with the works of artists from the neibour countries as a mean of formulation of more wide and until now non-existent historical context.

Keywords: feministic discourse, marginal subculture, periphery, sex, gender, sexuality, body, corporealness, representation, transgression, gender roles, norms of sexuality, deconstruction of gender identity.