

Тетяна Мельник Tetyana Melnyk

Аспірантка, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Postgraduate student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: ttvmlk@gmail.com | orcid.org/0000-0002-1667-9383

Тілесність як чинник жіночої образності в культурі України періоду незалежності

Corporality as a Factor of Female Image in the Culture of Ukraine during the Independence Period

Анотація. Досліджено образ жінки в культурі України періоду незалежності. Передусім у фокус дослідницької оптики потрапили аспекти тілесності, сексуальності, саморепрезентації. Тіло розглянуто як значущий чинник у структурі жіночої ідентичності. Водночас приділено увагу інтерпретаціям фемінності через стереотипізацію функцій жінки (соціальних, репродуктивних, когнітивних), при тому, що «жіноче» й досі уявляють передусім як біологічне, а не соціальне.

Зосереджено увагу на популярних гендерних шаблонах, таких, як корпус бінарних опозицій, з доволі претензійним «розподілом» ареалів панування: сферою жіночого визначаються видимість і матеріальне, а чоловічого — сутнісне і духовне. Описано наявні тенденції у трансформуванні означеної стереотипізації; схарактеризовано природу гендерної ієрархії; встановлено динаміку змін гендерної образності із залученням сучасних теорій тілесності; наведено приклади з візуальних практик, таких як перформанс, відеоарт, фотографія, живопис, плакатна графіка. Запропонована методика вивчення репрезентацій жіночого тіла у вітчизняній візуальній культурі передбачає системний підхід, що артикулює в художньо осмислених ликах жіночого не тільки культурно-естетичні доміанти, але й політичні, соціальні чинники, явлені іноді в очевидній, а подекуди — у латентній формі, відповідно до ціннісно-смыслових пріоритетів/запитів доби.

Ключові слова: жіноча образність, культура, візуальне мистецтво, тілесність.

Постановка проблеми та її актуальність. Серед актуальних викликів сьогодення — проблема визначення ролі і місця жінки в «гендерній ієрархії», у соціокультурних процесах постсучасного суспільства, що по суті є «битвою за смисли». Слід визнати, що саме у символічних репрезентаціях візуального мистецтва з наочною переконливістю постають суголосні часові проблеми: жіноча емансипація, аб'юзивне ставлення до жіночого тіла, споживацьке сприйняття краси тощо.

Художні твори не тільки демонструють широку палітру інтерпретацій, реалізацій «фемінного», а й підштовхують споглядача до осмислення/переосмислення ставлення до жіночого начала в усіх його різноманітних проявах. Це закономірно, оскільки візуальні витвори (від доволі традиційних, «класичних» до епатажно-драматичних) зазвичай споряджені шлейфом культурних, ідеологічних, філософських конотацій.

Попри те, що тривалий час суспільство вбачало в карбованих на полотні, увічнених фотомистецтвом, кінематографом жіночих образах переважно «об'єкт для споглядання», гіпотетичний предмет хотіння, «тіло для споживання», нині такий «вуаеристський» підхід видається

дещо анахронічним. Насамперед — внаслідок докорінних трансформацій у розумінні «ієрархічних» відносин між «об'єктом» споглядання та «суб'єктом», який спостерігає. Радикально змінилося й ставлення до чоловічої та жіночої краси, до вимірів «досконалості» тіл тощо. Симптоматично, що саме чоловіки вправно виборюють нині право бути в центрі захоплених поглядів, як у брутальних образах «мачо», так і у відверто жінкоподібних трансверсіях. Водночас феміністична стратегія роботи з тілом репрезентує дуалістичну природу: з одного боку, це бажання довести право на розмаїтість параметрів тілесності, заперечити репресивні стандарти краси, вічної молодості та незламного здоров'я, з іншого — відмовитися від ролі «об'єкта» стороннього (читай: чоловічого) погляду й стати «суб'єктом» дії. Не в останню чергу — через акт демонстрації цієї дії.

Означена проблематика наразі недостатньо вивчена в координатах мистецтвознавчо-культурологічних розвідок сучасної візуальної культури України, тому має беззаперечні ознаки актуальності та наукової новизни. Гендерні аспекти візуальної культури, що пов'язані з новою філософською конструкцією гендерно-означеної

суб'єктивності, радикально відмінної від усталеної моделі, знайшли симптоматичні транскрипції у творах образотворчого мистецтва.

Мета статті: огляд та аналіз художніх проявів та змін, що відбулися в аспекті жіночої тілесності.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що було вперше розглянуто проблематику аспектів «чоловічого» та «жіночого» на тлі змін, що відбулися в соціокультурному бутті України упродовж трьох останніх десятиліть. Насамперед — у сфері художніх репрезентацій гендерної образності в образотворчому мистецтві та екранних практиках, отже — у вітчизняній візуалістиці, де, в контекстах зростання катастрофізації буття найбільш виразно відбувається припадання до ґрунту традицій, звернення до базових архетипів та їхніх варіативних версій.

Систематизація значного обшину матеріалів дозволила з певністю визначити характерні для обраного часу й простору тематичні домінанти. Все частіше художники, насамперед мисткині сучасного мистецтва, дозволяють собі, відкинувши умовності й обмеження, переступити навіть через такі заборони у демонстрації жіночої тілесності, що раніше вважалися сакральними. Згадати б руйнацію усталеного «табу» на демонстрацію інтимних фізіологізмів (атрибутики пологів, місячних тощо). З іншого боку, спостерігаємо не менш промовисті образи вдягнених чи оголених жертв соціальної нерівності, жінок із зашитим ротом, господарок, пригноблених атрибутами щоденного побуту тощо. Таке наголошування показової інертності чи епатажної агресивності у відтворенні нового публічного образу жіночності сприймається як активна позиція дієвого суб'єкта.

Симптоматичним видається той факт, що активними агентами популяризації художніх осмислень гендерної та феміністичної тематики виявляються переважно жінки-художниці, яких загалом на арт-ринку значно менше, аніж чоловіків. Це яскраво ілюструє гендерні реалії на ринку творчих спеціальностей. Серед українських художниць, які плідно працюють з гендерною проблематикою, варто назвати Оксану Чепелик, якій вдається створювати контекстуально багатозарядний відеоарт, що звертається не лише до проблем емансипації, аб'юзивного ставлення до жіночого тіла, але й метафорично апелює до питань української національної свободи, що актуально для сьогодення.

Серед знакових гендерно орієнтованих творів Оксани Чепелик є чимало експериментальних стрічок, зокрема фільм-перформанс «Хроніки від Фортінбраса», сценарій до якого режисерка написала разом з українською письменницею Оксаною Забужко.

На початку цієї 30-хвилинної картини у павільйон заходить молода, елегантно вбрана жінка, їй назустріч прямують два карлики. Вони чинять зухвалі дії щодо жінки та її гідності: підвішують за ноги та руки до стелі на тресах, роздягають та починають глузливо торкатися тіла беззахисної бранки, ніби розп'ятої між канатами. Така мізансцена алегорично відсилає глядача до сакрального

прообразу розп'яття Ісуса Христа. Фоново, за кадром, звучить текст із «Хронік від Фортінбраса», споряджаючи феміністичними інтонаціями погляд авторок на події буремного лихоліття: хронікальні кадри вітчизняної історії проєктуються просто на тіло героїні, що стає своєрідним екраном. Ця робота — оптично задокументований перформанс, в якому прозирає алегорія: узагальнена жінка потрапляє у скрутне залежне становище та стає жертвою жорстоких і безглузвих ігор владних гвалтівників. Ці два карлики-чоловіки, вочевидь, наче граються з героїнею, тобто сприймають її як ляльку, а її тіло виступає стає площею для розваг.

Цікаво, що на початку відео перед глядачем постає жінка не в одному з найбільш популяризованих втілень жіночого — красуні-спокусниці, натхненниці або ж матері, — а в образі впевненої бізнес-вумен (підтвердженням — діловий брючний костюм, вільна й розкута хода). Ця зовні сильна й незалежна жінка вчинками недосконалих потвор чоловічої статі поступово перетворюється на оголену слабку жертву. Така наочна трансформація позбавлена класичних, еротизованих контекстів (адже зривання одягу тут метафоризує позбавлення маркерів соціального статусу), натомість несе подвійне смислове навантаження. З одного боку, героїня перформансу символізує жінку, яка зазнає тортур від патріархального суспільства та фізичного й психологічного насилля, з іншого — дає підстави пригадати давню українську традицію уособлювати образ України в жіночому персонажі. Тож спаплюжену героїню авторки виразно асоціюють з образом Батьківщини в її радянських реаліях, — виснаженої, понівеченої й тортурованої.

Упродовж усього фільму карлики, уособлюючи одночасно багатозарядну патріархальну суспільну владу та рудимент радянського минулого, різноманітними способами глумляться над жертвою як втіленням жіночого начала: її роздягають, «використовують оголене тіло як стіл для картярської гри, обмазують її фарбою, обливають водою, ріжуть волосся, заклеюють рота й замазують його губною помадою, катають по тілу героїні іграшкову залізницю, штампують тіло бюрократичними печатками і вилізують штампи зі шкіри, а потім скидають понівечену героїню на цементну підлогу» [2, с. 143].

Образна концептуалізація, запроваджена авторками, є вчинком гендерного супротиву зверхньому ставленню до фемінного в умовах центрованого чоловіками світу, актом боротьби жіноцтва за свободу «тілесного самовизначення» та здобуття ментальної незалежності як іманентного права людини. Водночас відеоперформанс Оксани Чепелик став метафоричною ілюстрацією української історії в соціо-політичних контекстах 70 років радянського устрою. Прикута кайданами, деперсоніфікована жінка-героїня ніби отримує своєрідну символічну ініціацію, виходячи на новий виток своєї долі, що викликає прозорі асоціації з початком нового кола вітчизняної історії, а саме — зі складними, болючими процесами боротьби України за свою незалежність.

Симптоматично, що саме на жіночому тілі, наче на фундаменті, потвори зводять зроблений з паперу макет Михайлівського собору, безладно укріплений недолугими стовпами, натякаючи в такий спосіб на імітацію «відродження культури і традицій». Завершується відеоарт подіями 2001 року та ритуальною ходою жінки у білому вбранні, з довгими косами на голові, що прикрашені білими ліліями. Катастрофічний початок — два дерев'яні візочки із запаленими свічками, що займаються яскравим полум'ям просто за спиною героїні та стають промовистим втіленням апокаліптичного мислення кінця часів, що актуалізувалися на межі двох тисячоліть.

Фемінний образ у фільмі О. Чепелик неодноразово зазнавав інтерпретацій багатьох авторів у різних дискурсах. Дозволимо собі навести розлог цитату з дослідження Л. Германа та групи його колег-культурологів, яким вдалося виявити в уособленні жінки з «Хронік від Фортінбраса» нашарування трьох символічних рядів, суто української автентики: «...монумент Батьківщини-матері на київських горах, мозаїка Оранти “Нерушимої Стіни” у консі Софіївського собору у Києві, а також етнографічний праобраз жінки-Берегині. Монументальний образ Батьківщини-матері став радянським конструктом світського й символічного уособлення Держави. Цей символ набув популярності та активно пропагувався з метою витіснення культу Богоматері як релігійного втілення ідеї жіноцтва у воєнні та повоєнні роки. Третьою, етнографічною формою стала Берегиня — національне втілення хранительки родини» [2, с. 143].

«Через нашарування фемінних символів образ головної героїні фільму, та жінки 1990-х зокрема, був психологічно подавленим, економічно підконтрольним, запрограмованим на виживання мутантом — наслідком трагедії радянських подвійних стандартів у питаннях гендерної рівності» [2, с. 143].

Згадані дослідники — Л. Герман та колеги — вважають, що О. Чепелик зумисно віддає свою героїню на заклання, аби посилити міжгендерну конфронтацію: «Характерний для української хуторянської традиції архетипний образ Берегині художниця подає понівеченим і знечеченим. Войовничу і статичну Батьківщину-матір трактує як пасивну й безвільну підвладність тиранії. А богоподібну Оранту десакралізує оголеністю тліного тіла. Фінальний образ героїні у білих шатах і з полум'ям за спиною втілює одночасно всі три іпостасі — хаотично зібраний конструкт української жінки нового тисячоліття» [2, с. 143].

Щодо візуальних аспектів репрезентації жіночої тілесності на теренах сучасної фотографії, п'я однією з авторитетних фігур серед творців гендерної образності періоду незалежності слід визнати фотографа Сергія Браткова, а знаковою — створену автором в 2009 році фотографію «Хортиця», що була багаторазово представлена на виставках в «PinchukArtCentre». На фотографії «Хортиця» зображено жінку в українському національному вбранні, яка відверто? не соромлячись демонструє власні геніталії на тлі острова Хортиця. Проте

контекст роботи вочевидь виводить за межі буквалістичного тлумачення: в такий спосіб митець хоче показати зріз часу, що відображає презентацію української жінки в принизливому статусі секс-товару та водночас привернути увагу до популяризації різнопланових заходів, спрямованих на те, щоб «зробити Україну привабливішою» для зростання іноземних інвестицій. При цьому подвійні стандарти прагматичної «суспільної моралі» витісняють зі сфери репрезентації способи, якими в тогочасних життєвих умовах деякі українки змушені були заробляти собі на життя.

Серед перформативних практик варто звернути увагу на акцію «Квіти демократії», під час якої українська мисткиня Марія Куликовська разом з іншими учасницями поширювала в публічному просторі міста Дніпра гіпсові зліпки вагін. Як стверджує дослідниця мистецтва Оксана Брюховецька, ця акція стала своєрідним продовженням/відновленням традиції «vagina-art», популярної в межах феміністичного мистецтва 1970-х — 1980-х, зокрема, в творчості Валі Експорт. Втім, на думку Марії Куликовської, її акція «Квіти демократії» контекстуально пов'язана з роботою «Роза для прямої демократії» німецького художника Йозефа Бойса [6].

Тема нової еротичності, відвертих виявів жіночої образності присутня також у живописних роботах Ніни Мурашкіної. Вона, закликаючи жінок не боятися власної чуттєвості, створює роботи в яскравих червоних кольорах, що викликають алязії з живописом Френсіса Бекона та стилістично апелюють до індійського традиційного живопису та скульптури.

Проблематика сприйняття жінки як товару була активно репрезентована на знаковій виставці «Що в мене є від жінки?». На ній було представлено декілька цікавих робіт, зокрема, «народний календар» на 2016 рік художниці Ксенії Гнилицької, створений на основі живописної картини. Звертаючись до тогочасної політичної ситуації в Україні, авторка метафорично зобразила на календарі чоловічий світ, за усталеними канонами гендерної ієрархії спорядивши художню трансляцію тезою: «Поки пані в Києві гуляють, холопи землю кров'ю напувають». Поряд із чоловіками-жертвами війни жінку зображено як жертву сексизму, яка уособлює бажаний об'єкт для задоволення апетиту заможних чоловіків: у центрі бенкетного столу, серед їжі та напоїв намальовано майже повністю оголену жіночу постать. Отже, використано образ, типовий для витворів сексистської реклами, що часто трапляються майже в усіх українських містах [4].

Мисткиня Алевтина Кахідзе також використовує у своїх мистецьких роботах феміністичну оптику. Наприклад, її перформанс «Тільки для чоловіків, або суджений-ряджений, з'явився мені у дзеркалі», що занурює глядача до рефлексії на тему маскулітності української арт-сцени. Мисткиня споряджає візуальну розповідь елементами власного жіночого досвіду щодо уособлення себе, міркуваннями відносно усталених стереотипів суспільства, що оцінюють успішність та щастя жінки переважно через «вдалість» її стосунків із чоловіками, отже

визнають нормою таку собі опосередковану самореалізацію фемінного через маскуліне [7].

При цьому спроби альтернативним шляхом розкрити тематику жіночого права на самовираження, насолоду та позбавлення задушливих кліше, на жаль, все ще сприймаються неоднозначно або часто навіть негативно.

Про це свідчить інцидент з виставкою «Мистецтво жіночого оргазму», що мала відбутися 2017 року. Кураторкою виставки була Лілія Чавага, а учасниками: Ніна Мурашкіна, Тетяна Малиновська, Марія Куликовська, Маша Шубіна, Микита Кравцов, Аліна Заманова, Юрій Коваль та інші. Провідний концепт виставки: табуованість жіночого оргазму. Через погрози та громадське несприйняття радикального послуху організатори були вимушені скасувати захід.

Ще одним прикладом такої «незрілості» суспільства може бути агресивна руйнація плакату мисткині Дани Рвани під час маршу жінок «Годі терпіти», що відбувався 8 березня 2018 року. Авторка апелювала до болючих тем насилля над жінкою у соціальному, релігійному та побутовому вимірах, вдаючись до зображення оголеного жіночого тіла у відвертій, гіперболізованому реалістичній позі. При цьому жінку розривають з усіх сторін, що мало символізувати дискримінацію парамілітарними угрупованнями. Робота стала підставою для порушення адміністративної справи проти організаторки маршу, голови громадської організації «Інсайт» Олени Шевченко.

Жіноча тілесність також виявилась провідною темою на «V Бієнале сучасного мистецтва» в Одесі, де були репрезентовані роботи Оксани Казьміної, Оксани Брюховецької, Алевтини Кахідзе, представниць «ZOI art group» та багатьох інших мисткинь. Варто назвати також виставку «Сьогодні, що так і не настало», що відбулася в київському «Мистецькому Арсеналі» на «Фестивалі молодого українського мистецтва» 2017 року під кураторством Лізи Герман і Марії Ланько.

Нові ракурси в презентації жіночого відкрилися з актуалізацією проблематики трудової міграції. Якщо після 1990-х деякі художники активно створювали роботи, що стосувалися сприйняття українки в європейських країнах як легкодоступної коханки, часом торкаючись аспектів проституції та сексуального рабства, то далі все активніше

загострюються питання вимушеного заробітчанства, поширюються образи жінок, змушених їхати «на заробітки» як дешева робоча сила. Художнє осмислення проблемних питань трудової міграції та соціального статусу заробітчанок з України вбачаємо в серії плакатів «Я українка» Оксани Брюховецької, що створені у співпраці з Ксенією Гнилицькою, Валентиною Петровою і Давидом Чичканом. Плакати були представлені на вулицях Варшави в межах виставки «Сусіди» й уособлювали рефлексією жіночого як національно визначеного гендерного, отже — великою мірою соціального.

Важливо наголосити на виникненні в Україні 2018 року руху «HeForShe», що мав на меті привернути увагу суспільства до питань гендерної рівності. Організатори реалізували широкоформатну мистецьку програму, відзначили соціальну активність та актуальні досягнення в українському мистецтві жінок-мисткинь. Серед інших, у номінації «Візуальне мистецтво» художницю Владу Ралко було нагороджено премією «Women in Arts». Така зацікавленість світової спільноти гендерними вимірами української візуалістики, зокрема творчими рефлексіями тілесного досвіду, що виносять категорію тілесності у площину ціннісно-смыслові проблематики, мотивує вітчизняних художників, кінематографістів, майстрів contemporary art активізувати осмислення тілесності (і жіночої тілесності насамперед) як одного з фундаментальних концептів посткласичної мистецької практики.

Висновки. Шляхом вивчення та осмислення корпусу творів сучасної вітчизняної візуалістики вдалось дійти поданих нижче висновків щодо тенденцій у художніх рефлексіях жіночого, передусім у репрезентаціях тілесного досвіду:

- тяжіння до неприхованої реалістичності, відмова від «надуманої», вимушеної «каліграфіки», а за необхідності — звернення до естетики потворного, важелів шоку та епатажу;
- актуалізація місця жінки в суспільстві, набуття нею права на нестандартне тілесне самовираження;
- виведення з маргінальної зони тем, що пов'язані з репрезентацією специфічних для жіночого тіла фізіологізмів;
- активне використання тіла як метафори у зверненні до гострих соціально значущих тем.

Література

1. Браїловська Г. Оксана Чепелик. «Хроніки від Фортінбраса» на виставці «Свій простір» в ПінчукАртЦентрі // Информационный портал In-Art. URL: <http://www.be-inart.com/post/view/2957> (дата звернення: 04.01.2022).
2. Чому в українському мистецтві є великі художники. Київ: Publish Pro, 2019. 224 с.
3. Кочубинская Т. Истерзанное тело Украины в работах Оксаны Чепелик. Birdinflight. URL: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190208-chepelik.html (дата звернення: 21.09.2021).
4. Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм. Prostory. URL: <http://prostory.net.ua/ua/>

References

1. Brailovska, H. (2019, December 23). *Oksana Chepelik. "Hroniki vid Fortinbrasa" na vistavci "Svij prostir" v PinchukArtCentri* [Chronicles from Fortinbras at the exhibition "My space" in the PinchukArtCenter] Informacionnyj portal In-Art. <http://www.be-inart.com/post/view/2957>
2. Chomu v ukrayinskomu mistectvi ye veliki hudozhnici (2019). [Why there are great artists in Ukrainian art]. Kyiv: Publish Pro.
3. Kochubinskaya, T. (2019, February 19). *Isterzannoe telo Ukrainy v rabotah Oksany Chepelyk*. [The torn body of Ukraine in the works of Oksana Chepelyk] Birdinflight. https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190208-chepelik.html.

- krytyka/139-obraz-zhertyv-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm#three (дата звернення: 04.01.2022).
5. Брюховецька О. «Я українка»: постер-кампанія, яка закликає замислитися над статусом жінок-заробітченок. Українська правда_Життя. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2018/10/28/233858/> (дата звернення: 04.01.2022).
6. Гапон Н. Філософія постструктуралізму Ж. Дельоза: перспективи теоретизування про гендер // Актуальні проблеми філософії та соціології. 2017. № 16. С. 19–21.
7. Українська арт-сцена та фемінізм. URL: <https://femwork.org/blog/ukrayinska-art-stsena-ta-feminizm/> (дата звернення: 13.02.2022).
4. Briukhovetska, O. (2017, March 3). *Obraz zhertyv i emansypatsiia. Naris pro ukrayinsku art-scenu i feminizm*. Prostory. [The image of the victim and emancipation. Essay on the Ukrainian art scene and feminism]. <http://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertyv-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm#three>.
5. Briukhovetska, O. (2018, October 28). “*Ya ukrayinka*”: poster-kampaniia, yaka zaklikae zamislitisya nad statusom zhinok-zarobitchanok. [“I am Ukrainian”: a poster campaign that calls for the reflection on the status of women workers]. *Ukrayinska pravda Zhyttya*. <https://life.pravda.com.ua/columns/2018/10/28/233858>.
6. Hapon, N. (2017). *Filosofia poststrukturalizmu Zh. Deloza: perspektyvy teoretyzuvannia pro gender*. [Deleuze’s philosophy of post-structuralism: perspectives of theorizing about gender]. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 16, 19–21. http://www.apfs.in.ua/v16_2017/8.pdf.
7. *Ukrainska art-stsena ta feminizm* (n. d.). [Ukrainian art scene and feminism.] <https://femwork.org/blog/ukrayinska-art-stsena-ta-feminizm>.

Melnyk T.

Corporality as a Factor of Female Image in the Culture of Ukraine during the Independence Period

Abstract. The article focuses on the image of women in the culture of Ukraine during the period of independence: on the aspects of corporeality, sexuality, and self-representation. Female body is considered as a significant factor in the structure of female identity. At the same time, attention was drawn to the interpretations of femininity through the stereotyping of women’s functions (social, reproductive, cognitive). In addition, actual representation of “feminine” mainly through biological rather than social was covered. The article focuses on popular gender patterns, such as the corpus of binary oppositions, among which the pretentious “distribution” of areas of domination: the sphere of the female is determined by visibility and material, and the male by the essential and spiritual. The current trends in the transformation of this stereotyping were described, the nature of gender hierarchy and the dynamics of changes around this issue were revealed, with the examples from the visual practices such as performance, video art, photography, painting, poster graphics. The method of studying the representations of the female body in Ukrainian visual culture involved a systematic approach that reveals in the artistically meaningful faces of the female, not only cultural and aesthetic, but also political, social components, introduced in obvious or latent form, according to the current values.

Keywords: female imagery, culture, visual art, corporality.

Стаття надійшла до редакції 21.02.2022