

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра етики, естетики та культурології

ТРАНСФЕМІНІЗМ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ
XX-XXI СТОЛІТТЯ

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 «Культурологія»
на здобуття освітнього ступеня бакалавра культурології

Студент-виконавець:

Чмельова Валерія Віталіївна

IV курс спеціальність 034 «Культурологія»

ОПП «Культурологія»



Науковий керівник:

к. філос. н., доцент Тормахова А.М.



Допущено до захисту:

Зав. кафедри _____

Київ-2022

ПЛАН

Вступ	3
Розділ 1. Теоретичні аспекти дослідження гендеру	6
1.1. Гендерна роль та гендерна ідентичність	6
2.1. Етапи формування фемінізму	9
Розділ 2. Трансфемінізм як феномен культури ХХІ століття	12
2.1. Передумови формування трансфемінізму	12
2.2. Проблема репрезентації трансперсон	15
Розділ 3. Репрезентація трансгендерів в сучасних мистецьких практиках як результат розвитку трансфемінізму	25
3.1. Трансгендерна проблематика у кінематографі	25
3.2. Трансгендерність у візуальному мистецтві	28
Висновки	33
Список використаних джерел	34

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасне суспільство є таким, в якому наразі можна спостерігати появу трансперсон, але ставлення до них є неоднозначним. Необхідність відстоювання прав трансгендерних особистостей потребувало формування підґрунтя, завдяки якому реалізовувалось толерантне сприйняття людей, незалежно від їх гендерної, расової чи соціально-етнічної приналежності. Рух фемінізму, метою якого було відстоювання прав жінок, не став на дану ідеологічну позицію. Натомість виникає трансфемінізм, як новий вимір фемінізму, що спрямований на підтримку трансперсон. Для трансфемінізму притаманна логіка гуманізму плюральності, яка проявляється у підтримці людей без бінарної системи ідентичності тощо. Під впливом просування руху трансфемінізму можна побачити приклади репрезентації трансгендерних персон у мистецьких практиках, що сприяє виробленню толерантного ставлення до них. Змінюється позиціонування образів трансгендерних персон, представників ЛГБТ спільноти та людей без бінарної ідентичності в кінематографі та візуальному мистецтві, від певних –девіантних|| особистостей до повноцінних членів суспільства. Дана проблематика наразі мало досліджена в межах вітчизняного дискурсу та водночас є вкрай актуальною, зважаючи на необхідність постулювання ідеї рівності прав та свобод усіх громадян суспільства не лише у юридичному полі, а й у реальному життєвому просторі.

Об'єкт дослідження - трансфемінізм як складова трансгендерних студій.

Предмет дослідження - культурні репрезентації трансфемінізму.

Мета дослідження: дослідити аспекти формування трансфемінізму в контексті культури XX-XXI століття та його культурно-мистецької репрезентації.

Завдання дослідження:

- визначити специфіку гендеру та його соціального значення;
- виділити специфіку формування трангендерних студій;
- проаналізувати основні етапи та теоретичне підґрунтя фемінізму;
- дослідити особливості трансфемінізму як нової ідеології, що характеризується плюралізмом та має гуманістичну спрямованість;
- охарактеризувати основні напрямки репрезентації ідей трансфемінізму на прикладі сучасних культурно-мистецьких практик.

Ступінь наукового опрацювання теми. Проблема диференціації поняття статі та гендеру було розглянуто у роботах Маргарет Мід «Стать і темперамент у трьох примітивних суспільствах» [13], Роберта Столлера «Стать і гендер» [19]. Питання розвитку фемінізму як культурно-соціального феномену і взаємодії трансфемінізму і інших течій досліджувалось в працях Симони де Бовуар «Друга стать» [7], Дженіс Реймонд «Транссексуальна імперія» [15]. Проблема становлення трансфемінізму, репрезентації буття трангендерних персон представлена в публікаціях Хосе Естебана Муньоса «Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics» [14], Джека Халберстама «Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability» [10], Сьюзен Страйкер «Трансгендер, квір-теорія та психоаналіз» [25], та інші. Окремі положення, що пов'язані з розвитком трансфемінізму, представлені у роботах вітчизняних авторів, зокрема А. Тормахової [3].

Методологія дослідження. В роботі використано такі методи, як аналітичний, компаративний, системний. За допомогою компаративного методу здійснюється диференціація ідеологічного підґрунтя фемінізму та трансфемінізму. Аналітичний метод використовується з метою виділення прикладів репрезентації трангендерних персон в сучасних мистецьких практиках. Системний підхід дозволяє упорядкувати результати проведених досліджень та надати даній проблемі цілісного бачення.

Структура роботи обумовлена її змістом і складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 36 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРУ

1.1. Гендерна роль та гендерна ідентичність

Гендерна роль — уявлення про те, як має поводитися людина в залежності від статі, однак ці уявлення сформувалися не тільки завдяки біологічним різницям жінки і чоловіка, тут відіграла важливу роль перш за все соціалізація. Тобто, до того, як гендерну ідентичність взагалі почали вивчати, вважалося, що істота, яка біологічно є жінкою має поводитися і почуватися певним чином. Натомість інша істота, чия біологічна приналежність вказує на те, що це — чоловік - має думати і поводитися по іншому. З цього випливає висновок, що гендерні ролі існували завжди і виходячи з пізнань про стать і роль у суспільстві, людей «заковували» у певні рамки. Наприклад, у патріархальному суспільстві механізми переваги і влади за допомогою культурних, політичних, економічних інструментів підтримували уявлення про жінку як про «прекрасну слабку стать». Таким чином, у патріархальному суспільстві «правильна» жінка це та, що відповідає характеристикам її гендерної ролі — вона емоційна, не може мислити раціонально, вона немає здібностей до точних наук, тяжкої роботи, основне її призначення — надавати емоційне і фізичне обслуговування, доглядати за домом та народжувати дітей. Такі уявлення підкріплюються не лише культурними, політичними і економічними механізмами, але і релігійними (а релігія, очевидно, потужна почва для маніпуляцій суспільної свідомістю). Наприклад, у Першому посланні апостола Павла до Коринтян 11:8-22 є така цитата: [...бо не чоловік від жінки, а жінка від чоловіка, і не чоловіка створено для жінки, а жінку для чоловіка]. Тобто через нав'язані неуніверсальні характеристики жінка стикається із соціально-політичними наслідками: через «емоційність, ірраціональність і слабкість» вона не може мати доступ до, наприклад, роботи, на якій висока заробітна плата, або не може займати високу посаду

у політиці. Таким чином, «гендер» — це про відмінності по статевій відзнаці, про владу, про силу і положення в суспільстві.

Соціологічну постановку проблеми статевих відмінностей можна віднести до 1950-х років, коли американський соціолог Толкотт Парсонс сформулював, що статеві ролі чоловіків і жінок підкоряються певним соціальним очікуванням і формуються у процесі соціалізації, а не впливають із біології. Але головний поштовх до сучасного уявлення про гендер дав жіночий рух (друга хвиля фемінізму) у західних суспільствах у 1970-80-ті роки, який переробив і критично об'єднав багато розрізнених соціальних теорій. Наприклад, на ідею гендера (і гендерних відмінностей зокрема) сильно вплинув марксизм: виявилися важливими уявлення про експлуатацію та нерівність в інтерпретації становища жінок. З іншого боку, вплинув психоаналіз — наприклад, ідея у тому, що засвоєння зразків жіночності і мужності та його нерівність відбувається у процесі раннього психосексуального розвитку через стосунки з матір'ю та з батьком, тобто через певного роду культурні та символічні структури, а не витікає з біології.

Важливими є антропологічні дослідження Маргарет Мід, що свідчать про відмінності статевих ролей у різних культурах. На момент виникнення другої хвилі фемінізму існували і власне феміністські теорії — наприклад, екзистенційний фемінізм Сімони де Бовуар та уявлення про інакшість жінок. Зрозуміло, були важливі ліберальні ідеї — передусім про права людини і рівність всіх перед законом. Поступово у соціальних науках починає використовуватися термін «гендер», який відокремлюється від терміна «стать»: в інтерпретаціях 1980-х років стать — це біологічні, анатомічні, генетичні характеристики людини, а гендер — це соціальні та культурні характеристики. Відбувається визнання того, що тій самій біологічній статі можуть приписуватися різні соціальні та культурні характеристики у різних суспільствах, соціальних та культурних контекстах. Дещо пізніше у фокус гендерної соціології потрапляють

соціальні взаємодії, в яких виробляється гендер (теорія соціального конструювання гендера), а потім — виробництво гендера в умовах структурних обмежень.

Також про гендерну ідентичність говорив Роберт Столлер, професор медичинської школи і клініки Університету Каліфорнії у Лос-Анджелесі, він виступив у Стокгольмі на конгресі психоаналітиків із докладом «Про гендерну ідентичність». Гендерна ідентичність за Робертом Столлером це стійке уявлення про себе як про жінку або про чоловіка у людини. Далі, у 1968 році вчений публікує книгу «Sex and Gender», в якій йдеться про характеристики біологічної статі як про те, що визначається анатомічно і гормонально, а також про вплив оточуючої середовища (мається на увазі соціум), що буває різним в залежності від статі і формує в голові людини стійкі уявлення про «фемінне» і «маскулінне» з самого дитинства. У ті часи також була популярна метафора із вішалкою: стать — постійна, задана природно-біологічно і не може змінитися — це і є вішалка, а гендер — соціальна оболочка, форма чоловічності або жіночності, яка виражається у поведінці, установках і уявленнях, тобто — те, що на вішалці. Це був перший крок у напрямку до вивчення гендерної теорії.

Для становлення гендерних досліджень важливим було вивчення досвіду людей, які стикалися з проблемою гендерної ідентичності – досвіду транссексуалів – небінарних людей. Наприклад, людина, чоловік за соматичними ознаками, відчував себе жінкою, поведився як жінка і зрештою приймав рішення про зміну статі. При цьому перетворенні перед ним постало серйозне життєве завдання: не лише стати анатомічною жінкою, а й навчитися бути жінкою на повсякденному рівні, у соціальному та культурному сенсі цього слова, і так, щоб ніхто не сумнівався. Проте саме такий незвичайний і драматичний досвід переживання амбівалентного, небінарного гендера опинився у фокусі досліджень повсякденного знання про гендерні розпорядження. Отже, гендер вочевидь, не вибирається абсолютно вільно, він соціально конструюється у

повсякденних діях людей і навіть залежить від структурних умов — економіки, політики, освіти, релігії. Дуже важливим стає контекст та відмінності соціальних груп. Гендер по-різному конструюється у вищих та нижчих соціальних прошарках, у різних вікових, етнічних, релігійних групах.

1.2 Етапи формування фемінізму

Фемінізм може бути охарактеризований як низка заходів, які були спрямовані на відстоювання політичної, культурної, соціальної, політичної та економічної рівності жінок та чоловіків. Даний процес супроводжувався формуванням суспільних рухів, становленням ідеології, метою якої було досягнення гендерної рівності та усунення сексизму. В своєму становленні фемінізм пройшов декілька стадій - хвиль фемінізму.

Основним завданням першої хвилі була боротьба за політичні та економічні права жінок — зокрема за можливість обирати і бути обраними до органів влади, права власності у шлюбі (у цей час заміжня жінка в Америці та Англії не мала формальних прав не тільки на майно, набуте у шлюбі, а й на особисто нею зароблені гроші), за рівноправність у шлюбі, за можливість здобуття освіти та вибору професії. У русі брала участь значна кількість видатних жінок, які писали книжки, організували демонстрації і навіть голодували, прагнучи досягти своїх цілей.

Після того, як майже всі вимоги першої хвилі були виконані розвиненими країнами, феміністичний опір збавив темп. Але з появою «Другої статі» Сімони де Бовуар у 1960-х - почала наростати «друга хвиля».

Для другої хвилі було характерне прагнення викорінення дискримінації жінок у найрізноманітніших численних громадських галузях, у очевидній публічній сфері, але, передусім, у сфері приватного життя, материнства, подружжя, сексуальності. «Особисте» стало "політичним", і звільнити від чоловічої влади треба було насамперед себе,

викоренивши всі нав'язані патріархальним устроєм стереотипи щодо місця жінки у цьому світі та чоловічої переваги. Для того, щоб залучити більшу кількість жінок і поділитися своїм досвідом, щоб пересвідчитись у тому, що дискримінація і справді існує, почали формувати групи «по зростанню свідомості», на заняттях яких жінки розповідали одна одній історії про те, як і у яких аспектах їх придушував патріархальний устрій і чоловіки зокрема.

Активістки — авторки книг передусім закликали до розкріпачення жіночої сексуальності, не (обов'язково) залежної від чоловічої, а також до того, щоб репродуктивні права зосереджувались у руках самої жінки. Власне, для другої хвилі було загалом, швидше, характерне прагнення переконати світ у тому, що насамперед їх поневолює і підпорядковує чоловічому світу саме народження та виховання дітей, яке у Західному світі на початок 1960-х, наприкінці «бемі-буму» концептуалізувалося як суто «жіноча справа», причому це стосувалося усіх сфер жіночого життя: робота, кар'єра, особисті досягнення, заробітки, задоволення, свобода пересування — продовжувати можна нескінченно.

Третя хвиля фемінізму почала зароджуватися у 1980-і - 1990-і роки і збігалася за часом з розвитком власне гендерного підходу. Цей підхід пов'язаний із визнанням множинності і жіночих, і чоловічих світів, з акцентом на відмінності, і з увагою до конструювання різними суспільствами своїх варіацій жіночності та мужності, які раніше вважалися раз і назавжди даними, природно або економічно обумовленими властивостями кожної людини. Тепер вони всі розуміються як плинні, змінні, залежні від самої людини.

Для нових, власне гендерних, досліджень характерно вивчення різних сфер людського життя, де зберігається нерівність між статями (або між різними групами всередині однієї й тієї самої статі) — релігії, шлюбних відносин, сексуального та домашнього насильства, сексуальності, краси як нав'язуваного конструкту в контексті теорій тіла,

роботи, де зберігається нерівність у зарплатах (на середньо статистичному рівні) та "ефект скляної стелі", тобто специфічні перешкоди, що стоять перед жінками, які прагнуть досягти найвищих ступенів у кар'єрі, розподіл домашніх обов'язків та обов'язків по догляду за дітьми, їх вихованню.

РОЗДІЛ 2. ТРАНСФЕМІНІЗМ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1. Передумови формування трансфемінізму

В ХХ столітті виникає практика трансгендерного переходу, яка була пов'язана з процесом приведення гендерної ролі та тіла людини у відповідності з її внутрішнім самопочуттям. Проте поширення трансгендерних особистостей та гендерно-неконформних людей стало значним викликом для суспільства, яке нещодавно мало патріархальні цінності. До того ж підтримка, яка могла б надаватись з боку представниць фемінізму, не була отримана. Відповідно, формується підґрунтя для становлення нових течій, які б відстоювали права трансгендерних персон. Саме таку роль починає відігравати трансфемінізм.

Отже, трансфемінізм виник у відповідь на трансфобні погляди радикальних феміністок, що розповсюдились з кінця 70-х років у США. Для них трансжінки були не жінками, а чоловіками, що вторгаються в «жіночі» простори. Особливу загрозу вони бачили в транслесбійках, що ідентифікують себе як феміністки, які, на їхню думку, були агентами патріархату, покликаними впровадитися у феміністський рух і зруйнувати його зсередини. Аргументами проти визнання їх жінками служили як біологічні (хромосоми, статеві органи), так і соціально-конструктивістські (відсутність досвіду гноблення, чоловічі привілеї). Якщо б трансперсони не стикнулись би з опором феміністок тоді, можливо трансфемінізму і не існувало. Трансфобні погляди набули поширення у феміністському середовищі завдяки книзі екофеміністки Марі Дейлі "Gyn/Ecology", в якій вона пише, що –транссексуалізм є прикладом хірургічної технології, створеної чоловіками, яка затоплює світ жінок підробками¹¹. Вона ставить зміну «статі» в один ряд із клонуванням, створенням штучних маток та іншими технологіями, які є проявами «фалократичного порушення меж». Особливої популярності здобула написана в 1979 році «Транссексуальна

імперія» (1994/1979) радикальної феміністки Дженіс Реймонд, яка написала її як дисертацію під керівництвом М. Дейлі. Реймонд описує гендерну дисфору як прояв гноблення та сексизму, характерного для гендерних ролей, і вважає патріархат причиною незадоволеності запропонованої роллю. Під «транссексуальною імперією» вона розуміє патріархальний медичний конгломерат, який покликаний підтримувати гендерну нерівність, представляючи зміну статі як лікування для тих, кого вона не влаштовує. Першим відгуком на книгу Дж. Реймонд, написаним трансжінкою, стала стаття Керол Рідделл "Divided Sister-hood" (1980). Вона критикує Реймонд за догматизм та стверджує, що єдиною причиною трансгендерності є патріархат, що трансжінки – це чоловіки, а трансчоловіки – це жінки; за ігнорування досвіду трансгендерних людей, заперечення історичних відомостей про трансгендерність, спробу представити її як винахід сучасної патріархатної медичної «імперії». Рідделл наводить статистику, згідно з якою в США близько 4 000 трансгендерних людей на 205 млн жителів (тобто 1:50000), причому лише близько десяти з них беруть участь у феміністському русі, у зв'язку з чим звинувачує Реймонд у роздмухуванні проблеми та спробі «перемикання енергії та гніву [феміністок], які мають спрямувати зовні, проти чоловічої системи — всередину, проти невеликої групи вразливих жінок».

Таким чином можна виділити окремі групи фем-активісток, які підтримують трансфеміністок у бажанні приєднатися до руху, не виокремлюючись у інакший рух із іншою назвою і це: трансфеміністки, квір-феміністки, інтерсекційні феміністки та соціалістичні феміністки.

З цієї точки зору цього спектру феміністичного руху, фемінізм є політичним рухом, заснованим не стільки на певній гендерній ідентичності, скільки на цілях і завданнях: досягнення рівних прав, боротьба з суспільними стереотипами, з пригніченням індивідів та соціальних груп за ознакою гендеру та сексуальності. Тому легітимною частиною феміністського руху можуть бути будь-які індивіди та групи, що

розділяють феміністські цінності та переконання, незалежно від їх ідентичностей, а транс-активістки та активісти роблять значний внесок у боротьбу з дискримінацією за ознакою гендеру та сексуальності. Крім того, стверджується, що не існує жодного універсального досвіду жіночності, жіночої соціалізації та жіночого гноблення. Жіночий досвід визначається не тільки гендером, але також приналежністю до різних класів, рас та культур. Як наполягають квір-феміністки, жіночність – це широкий набір соціальних, культурних та тілесних практик та кодів, який може трансформуватися у різних ситуаціях та змінюватись протягом життя. Множинність, різноманітність та рухливість визначень того, що означає бути жінкою, роблять виключення трансжінок з категорії жінок необґрунтованим, непотрібним і навіть неможливим.

При цьому залишаються й ті, хто проти того, щоб вважати частиною фем-руху трансперсон, а саме: радикальні феміністки, екофеміністки та деякі соціалістичні феміністки. Прихильниці цієї позиції стверджують: фемінізм – це рух жінок і для жінок. Для визначення того, хто є жінкою, використовуються біологічні (набір хромосом, первинні статеві ознаки) та/або соціальні критерії (виховання, соціалізація, досвід гноблення). Відповідно, трансгендерні жінки не можуть вважатися справжніми жінками, тому що вони не можуть повністю відповідати цим критеріям: вони мають чоловічий набір хромосом і чоловічу соціалізацію в ранньому віці. Крім того, деякі радикальні феміністки розглядають трансжінок як чоловіків, які захоплюють і колонізують жіночу ідентичність, культуру та сексуальність. Також іноді стверджується, що трансгендерні жінки відтворюють чоловічі уявлення про те, що означає бути жінкою, про жіночу поведінку та зовнішній вигляд, які суперечать феміністським настановам. При цьому транслюди можуть розглядатися як ті, що переживають пригнічення з боку патріархату і сексизму, проте цей досвід розуміється як принципово відмінний від власне жіночого і тому не може бути предметом феміністської політики.

2.2. Проблема репрезентації трансперсон

В патріархальній системі, де жінки часто не мають права голосу, права бути повноцінним рівноправним членом суспільства, а також стискаються із дискримінацією на законодавчому рівні (наприклад, у країнах, де основна релігія — мусульманство), а ще й на повсякденному рівні, такий тип дискримінації важче викоринити, тому що вона не здається чимось ненормальним: ефект скляної стелі, нижча середня заробітна плата у жінок (хоча в конституціях розвинених країн немає жодного речення про те, що так має бути), а також спосіб мислення про жінок: візуальне мистецтво, література, інші види мистецтва сприймаються через призму «жіноче» не дивлячись на те, що феміністки активно відстоюють свої права майже сто років. Наразі також актуальним є питання щодо репрезентації трансперсон у мистецтві. Найдовше транс-уявлення були тісно пов'язані з вузькими та проблематичними зображеннями гендерно-неконформних людей як небезпечних психопатів і сексуальних хижаків (наприклад, *Silence of the Lambs* (1991), але також *Nip/Tuck* (2003–2010), або як жертв. Ці історії часто і в значній мірі поклалися на зараз широко критиковані тропи і розповіді про «неправильне тіло», які зводили транс до переходу. Якщо ми подумаємо про те, як кінематографічний погляд показує транс-тіла цими редуційними способами, яскравим прикладом часто є «розкриття» оголеного тіла транс-жінки, наприклад Діл у фільмі Ніла Джордана «Гра плачу» 1992 року, чий коханець Фергус стає фізично хворим внаслідок їх зв'язку. Слідуючи ширшим тенденціям так званого «Нового квір-кіно» 1990-х років на великому екрані, на телебаченні, нове тисячоліття спочатку представило глядачам ряд квір-шоу для великої аудиторії, як-от «Квір» (Великобританія 1999–2000, США 2000–2005) і «The L Word» (2004–2009), в яких транс-персонажі часто були незначні. На початку 2010-х років спостерігається суттєва зміна в сторону збільшення транссексуальної присутності на ТБ, фокус змістився на акторські ролі,

видимість, ідентичність та соціальній взаємодії і, враховуючи цю тенденцію, –L Wordll, наприклад, було перезапущено як «Generation Q», що демонструє більшу видимість транс-персон. Таким чином, незважаючи на постійний нестабільний статус транс-життя, здається, що в оповідному кіно та на телебаченні спостерігається поширення видимості. Але незважаючи на те, що небінарне представлення збільшується з кожним виходом знаменитості та обговоренням займенників, транс-видимість часто залишається глибоко та суперечливо неоднозначною в бінарній системі. Ця бінарність довгий час характеризувалася непропорційною, сенсаційною видимістю (певних видів) транс-фемінності та порівняльною відсутністю уваги ЗМІ до транс-маскулінностей. Все ще існує таємничий туман, який приховує транссексуалів і трансгендерних чоловіків від громадськості, який пояснює цю різницю сумішшю тимчасових привілеїв і того, як маскулінність має тенденцію розглядатися без об'єктивізації зі сторони ЗМІ. Звичайно, з цією порівняльною невидимістю для медіа також виникають негативні наслідки у вигляді відсутності репрезентації, відмові у засобах доступу до нібито простого шляху до спілкування зі спільнотою. Нещодавнє розширення транс-уявлень почало змінюватися, але не порушило цих бінарних моделей. Одним з помітних винятків із невидимості транс-маскулінності в ЗМІ є вражаючий образ вагітного транс-чоловіка. Хоча момент ефектної гіпервидимості був коротким – можливо, він прийшов і пішов разом із увагою американських ЗМІ до помилково названого «першим вагітним чоловіком» Томаса Біті, яке почалося зі статті, яку він написав для американського ЛГБТ-журналу The Advocate у 2008 році, і завершилося у публікації його автобіографії пізніше того ж року – розповіді про вагітність транс-чоловіків існували і раніше, і відтоді продовжують з'являтися в ЗМІ. Недавнім прикладом є британський документальний фільм «Угода з Всесвітом» (2018), у якому режисер Джейсон Баркер розповідає про свій досвід перехідного періоду, а також вагітності, використовуючи записи у відеощоденнику. На відміну від

кампанії –#wejustneedtopee!!, в ході якої транс-чоловіки здобули видимість у (частково іронічних) уявленнях, які ґрунтувалися на невідповідному зіставленні між гіпермаскулінною гендерною презентацією та відокремленим від статі простором жіночих ванних кімнат, ідеї транс-чоловічої вагітності вдається розбити суцільну гендерну бінарність. Хоча ефектність образу вагітного (транс) чоловіка також ґрунтується на його уявленій невідповідності, на питання, чи належить він до «жіночих закладів», у даному випадку радше до акушерської, не можна відповісти однозначним «ні». Перехід Кріса Дженнера: незважаючи на її привілейований статус колишнього олімпійця та мільйонера реаліті-шоу, реакції ЗМІ на вихід Дженнер підкреслюють ключові особливості гендерно-специфічних зв'язків між транс-фемінністю, видимістю та насильством. Транс-жіночі тіла, одяг, вибір підлягає нагляду, висміюванню і насильству таким чином, що, здається, спрямовано на видимість із часто особливо помітною злобою. Це не має на меті применшити те, що гендерна невідповідність, загалом кажучи, є предметом різного роду насильства. Частина цього насильства – насильство в сім'ї та у стосунках, суїцидальність, жорстоке поводження з боку медичних працівників або структурне насильство – процвітає у невидимості та на її основі. Навпаки, вбивства, які відбуваються на перетині гіпербачності транс-фемінності, раси, бідності та сексуальності, здається, пов'язані з видимістю як свого роду розкриттям. Відповідно, дуже важливо розрізняти насильство, яке пов'язане з невидимістю структурної нерівності, і насильство, яке породжує гіпервидимість. Аналізуючи збільшення та зміни транс-репрезентації, ми повинні визнати насильство гіпервидимості та відрізнити його від розпізнавання та відстежити як видимість, так і невидимість, оскільки вони продовжують доводити до насильницьких цілей.

Термін «репрезентація» може наділятися такими значеннями: 1. виступати за/символізувати, 2. говорити/діяти від імені та 3. відтворювати

події минулого) сам по собі є спірною територією. Одне з таких заперечень сформульовано через концепцію деідентифікації. Замість того, щоб кодифікувати репрезентацію в дихотомічній системі «добре» і «погано», деідентифікація, як її сформулював Хосе Естебан Муньос, описує стратегії взаємодії з домінуючими структурами та дискурсами, які «ані [...] не асимілюються в такій структурі, ані суворо [проти] це; скоріше, деідентифікація є стратегією, яка працює на і проти домінантної ідеології» [14, с. 11]. Згадуючи деідентифікацію як «герменевтику, процес виробництва та спосіб виконання», Муньос формує її як різновид «роботи», яку другорядні суб'єкти виконують у зіткненні з вихідними формами репрезентації, які можуть бути переоформлені, перероблені, вони уявляються і до певної міри відмінюються, щоб створити нові. Звертаючись до прикладу «Pose», можна сказати, що, якщо це фанфікована відповідь на «Paris is Burning», то це водночас і акт деідентифікації. Замість того, щоб повністю ідентифікувати себе або повністю відкинути оригінальний вихідний матеріал, транс-продюсери «Pose» здійснили своєрідне «деідентифікаційне бажання» з набором уявлень, які не повністю представляють їх, але з якими вони, тим не менш, мають сильну афективну прихильність. Більше того, що стало можливим через провал інтерпеляції меншинних суб'єктів у домінантній сфері, деідентифікація знаменує політичну та репрезентаційну стратегію для маргіналізованих суб'єктів, яка дозволяє їх (часткову) ідентифікацію через кордони ідентичності. Таким чином, як спосіб взаємодії, деідентифікація відкриває безліч репрезентацій, які можна декодувати і перекодувати і, таким чином, зробити корисними не тільки для створення нових способів ідентифікації, які забезпечують «утопічний план» для майбутнього, але також забезпечують простір в сьогоденні та в утворенні нових (хоча іноді незручних) союзів. У цьому контексті було важливо, аналізуючи це питання, обміркувати, як переважання транс-представництв, орієнтованих на США (наприклад, популярність і визнання таких знаменитостей, як

Кейтлін Дженнер, а також Чаз Боно) відображає «складні глобальні потоки спільних субкультурних знань» [16, с. 291], а також як транс-репрезентації циркулюють у всьому світі та отримуються, опираються чи переназначаються локально. Чи існують конкретні національні інвестиції у видимість розбірливих сценаріїв транс-життя, заснованих на ідентичній політичній репрезентації, і як це пов'язано з візуальними репрезентаціями інших ненормативних форм втілення, які можуть нелегко підходити до таких наративів? Варто розглянути, серед інших тем, медіальність репрезентації транс і логіку видимості/невидимості в транс-репрезентаціях (а не в опозиції до передбачуваного однорідного мейнстріму), наприклад стосовно привілею оголеності та засвідченої відносної невидимості транс-маскулінності. У той же час, замість того, щоб обмежувати наше розуміння «транс» категорією ідентичності, яка вимагає адекватного представлення, обмеженого рамками реалізму, Джек Халберстам пропонує, що «транс* може бути назвою для експансивних форм відмінності, тактильних відносин до знання, невизначеності способу буття та дезагрегації політики ідентичності і вона зумовлена відокремленням багатьох видів досвіду, які фактично зливаються, перетинаються та змішуються» [8, с. 4–5]. Більше того, наше використання «транс» слідує спостереженню Сьюзен Страйкер про те, що «зірочка після «транс» [...] набирає популярності саме тому, що вона уникає, з одного боку, купи ідентичних ярликів, а з іншого боку, відкриває нові спорідненості, що ґрунтуються на рухах між категоріями». Оскільки це скоріше концептуальний, ніж просто лексичний хід, «зірочка може бути опущена, але завжди мається на увазі» [25, с. 419], і ми опускаємо її в дусі саме такого погляду на транс-дослідження. Ми хочемо сприяти такому «розширювальному» тлумаченню обох термінів «транс» і «представництво», яке слід вважати відкритим для обговорення і не прив'язувати до якогось чіткого визначення, як це влучно демонструє розробка обох понять у статтях. У такому розумінні сам «транс» можна розуміти як методологічний інструмент для аналізу медіа. Кіган говорить

про «чуття» трансгендера, яке використовує кінематографічні форми «не просто для відчуття трансгендера, а як трансгендера: бажання того, що інакше могло б залишитися нереалізованим», а Кіган, Хорак і Стейнбок описують транс як «транс-історична, трансдисциплінарна та трансмедіальна» практика, «щоб по-новому рухатися між часами і просторами, через поля і форми, до (не)можливих відчуттів, афектів і майбутнього – завжди вкорінені в матеріальних реаліях трансгендерного життя, як воно було історично і тілесно сформовано». У такому «спекулятивному» фреймуванні транс, схожому на поняття queering як дієслова [26, с. 13–14], репрезентація трансу фундаментально пов'язана з амбівалентністю видимості по відношенню до втілених транс-життям. Отже, коротко повернемося до буму транс-презентацій на ТБ. Замість того, щоб обрамляти це збільшення транс-історій просто як прогресивний знак ліберального включення та святкування більш «зрілих» і реалістичних зображень транс-життя, його також можна розуміти як свідчення про перехід телевізійних жанрів та умов. Отже, політика транс-репрезентації не обмежується поняттям «автентичні» або «хороші» транс-репрезентації, а в ідеалі втручається і транслює наші способи погляду на світ.

Зважаючи на ці міркування про потенціал і невдоволення видимості, і перед тим, як представити окремі есе більш детально, ми хочемо коротко контекстуалізувати транс-дослідження як сферу, яка в основному пов'язана з філософськими та естетичними проблемами, а також розташувати транс ширше в академічній сфері.

Страйкер писала про літературу та літературознавчі дослідження на основі транс-досліджень. Транс-дослідження та квір-дослідження часто позиціонуються зовсім по-різному у своїй дисципліні як дві, здавалося б, міждисциплінарні галузі: «Хоча квір-дослідження продовжують опиратися на методології соціальних наук на користь більш гуманістичної версії міждисциплінарних або культурологічних досліджень, транс-дослідження мають сильніші зв'язки з точки зору юристики, транснаціонального

аналізу, історії медицини, архітектури та дизайну, етнографії та політичної економіки» [24, с. 174–175]. Таке сприйняття транс-досліджень як менш гуманістичних чи літературних за своїми методологіями, архівами та місцями перебування практиків є поширеним і не зовсім неправдивим. Однак це може частково ґрунтуватися на неповному розумінні тривалої присутності літературних та культурологічних методів у транснауці. Коли в 2014 році Олександр Іствуд стверджував, що «дослідження транссексуалів ще не процвітали в літературних контекстах» і запропонував «простежити, як певні проблеми, ідеї, стратегії чи естетика, які структурують сучасний досвід транссексуальності, знаходять своє вираження в історії літератури». Він не помітив, що робота Страйкер про Франкенштейна є яскравим прикладом саме такого підходу використання трансепістемологій для «оживлення текстів без спеціального транс-контенту» [23, с. 595]. Робота Страйкер, можливо, моделює проблеми, які пізніше стали ключовими для квір-літературознавства. У своїй пильній увагою до негативних афектів, Страйкер продемонструє, з точки зору транс, дивні читання негативних афектів у літературі, як-от «Love's Feeling Backward». Лав стверджує, що «погане самопочуття» було вирішальним елементом сучасного досвіду квір» [11, с. 160], до якого вона закликає нас розглянути, вивчаючи літературу, «темні, амбівалентні тексти». Страйкер на початку 1990-х років виконувала подібну роботу з точки зору трансології, навіть якщо ця робота ще не була належним чином визнана як внесок у літературознавство, зокрема. Коротше кажучи, занепокоєння щодо втілення та репрезентації – а також щодо того, що транс є центральним, методологічно вкладеним у читання текстів (найширше визначених) та інтерпретацію сенсу – зробили дослідження часто неповним. Цей метод використовує традицію транс-досліджень, щоб дослідити, як репрезентація трансу відтворюється в різноманітних текстах, від оповідної художньої літератури до популярних медіа та фільмів. Зокрема, можна виділити питання методу медіа-виробництва та

транснаціональних рухів. Як транс-репрезентації можуть втручатися в традиційні гендерні бінарні системи «чоловічого погляду», і як це впливає на динаміку транс-фемінної гіпервидимості та транс-чоловічої невидимості? Не постулюючи спрощеного поняття «хороших» транс-репрезентацій (і з огляду на негативні афекти), можна почати з обговорення Рейчел Керролл проблемної невидимості в літературних репрезентаціях транс. Переглядаючи «Орландо» Вірджинії Вулф, «Страсті нової Єви» Анджели Картер і «Священну країну» Роуз Тремейн, Керролл обговорює, як у цих канонічних романах трансгендерна ідентичність досягається, підтверджується або нормалізується за допомогою конструювання расових «інших», демонструючи необхідність розвитку більш сильної міжсекційної лінзи на (історичні) наративи про «зміну» статі, які визначили різні літературні жанри двадцятого століття. Переходячи від офіційного літературного ринку до наративних творів, що ґрунтуються на громаді, Джонатан А. Роуз проливає світло на фанфік як на сферу транс (само)оповідання. Зосереджуючись на фанфік-історіях, заснованих на серіалі ВВС «Шерлок» (2010-), Роуз підкреслює колективні способи розповіді цифрових платформ як засіб протидії невидимості трансчоловічої сексуальності та переосмислити циснормативне прочитання популярної культури. Захоплюючись панк-сценою, Гарет Шотт вважає Лору Джейн Грейс і пісні її анархо-панк-гурту Against Me! не лише мистецькими постановками транс-виконавця, а й як артикуляцію «трансгендера як панка». Ретельно розташувавши роботу Грейс у контексті антинормативної політики панку та естетики DIY, Шотт використовує уважне читання пісень Грейс, інтерв'ю та тексти, щоб простежити роботу гурту, гендерну політику та критичне ставлення до та після переходу Грейс, щоб показати, як її музика використовує панківську непокору, щоб поставити під сумнів гендерні норми та викрити переслідування, стигму та нерівність. Наступні три внески розглядають фільми, як художні, так і документальні, як об'єкти дослідження. Аріане де Ваал і Феліпе

Армстронг проблематизують транснаціональну рецепцію фільму Себастьяна Леліо «Una mujer fantástica». Визначаючи тенденцію до універсалізації та нейтралізації досвіду транс-протагоністки Леліо Марини (Даніела Вега) у міжнародних оглядах, де Ваал і Армстронг пропонують переглянути фільм в контексті інших чилійських транс-репрезентацій та обговорити фільм як частину більшої групи. Твір, який вони називають «транс-некронаративами», тобто наративами, які висвітлюють горе і жалобу як центральне місце в конституції транс-суб'єктивності та життєвої сили. Зміщуючи точку зору від транснаціонального прийому до засобів виробництва транс-видимості, Меган Мелоун представляє оригінальний погляд на те, як у художньому фільмі Шона Бейкера «Мандарин» використовується iPhone як пристрій для зйомки, щоб одночасно переривати очікування глядачів щодо того, як повинен зніматися фільм, хто така жінка і як вона має виглядати. Відома критика Міллера «трюку з мотузкою», яка приховувала дивні ідентичності у фільмі Альфреда Хічкока 1948 року «Мотузка, Мелоун» стверджує, що використання iPhone Бейкером не є «трюком», а естетичним вибором, який висуває транс-ідентичності на перший план, втручаючись у циснормативну візуальну картину. Звертаючись до іншого контексту, Ніколь Анае аналізує короткі документальні фільми на трансгендерні теми австралійського корінного населення, зокрема *Brotherboys Yarnin': Indigenous Australian Transgender Brothers* (2014), *Brotherboy* (2015), *Being Brotherboys*, *Introducing Taz* (2015), та інші. Вона досліджує функцію формату короткого документального фільму як платформи для наративних та аудіовізуальних експериментів із традиційними «чоловічими справами», самоідентифікацією та створенням ідентичності корінної спільноти розглядаючи «*Brotherboy*», — короткий документальний фільм — як форму політичного активності як всередині, так і за межами австралійської транскорінної спільноти. Нарешті, звернувшись критично до медіа-наративів, зв'язок Ван Слотубера з популярністю так званого «жалкування

про зміну статі» та наративів про скасування/ретрансляцію в останніх статтях основних ЗМІ (з 2015–2018 рр.) ще раз демонструє, що сучасне зростання транс-представництво та видимість, які часто вихваляються як ознака політичного прогресу та соціального визнання, насправді супроводжувалися політичною реакцією.

РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТРАНСГЕНДЕРІВ В СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ

Репрезентація трансгендерів у двадцять першому столітті є не лише «продуктом» масової видимості. Це також результат різних способів трансляції медіа та практиків трансмедіа, які втручаються в сферу візуального, але також виходять за його межі.

У ході боротьби транс-спільноти за свої права, вдалося позбутися тотальної невидимості, транс-персони починають заявляти про себе, у тому числі через мистецтво.

3.1. Трансгендерна проблематика у кінематографі

Історія транс-представництва в кінематографі та інших формах медіа важлива, якщо врахувати, що колективна глядацька аудиторія здебільшого складається з гетеронормативної цисгендерної публіки. Таким чином, гендерна ідентичність та гендерне вираження можуть бути «розширені» у розумі сприйнятливих глядачів. Цей жанр раніше називали «Cross Dressing Cinema», але тепер, на щастя, називають «Трансгендерне кіно». Це підкреслює постійну моральну перспективу або дискусію в кінематографічному контексті маргіналізованих груп, таких як транс-спільнота, щодо того, чи завжди таке представлення мають трансгендерні актори чи цисгендери, чи, можливо, обидва. Інше моральне питання, як написано вище, полягає в тому, чи завжди зображення позитивне чи ні. Відповідь на це питання частково історична; оскільки ЗМІ зазвичай відображають поточну моральну ідеологію, включаючи поняття даного часу через те, що стало відомим як політика ідентичності.

Оскільки в центрі уваги є питання транс-репрезентації, історія цього кінематографічного жанру може бути дуже короткою. У перші дні кінематографа були комедійні сцени Drag такі як «Маскарад» Чапліна та андрогінна «Королева Христина» Гарбо. Згодом транс-портрети з'явилися в багатьох ЗМІ, включаючи телевізійні серіали, документальні фільми та

світове кіно. У цьому жанрі також були фільми, які вважалися «віхами» транс-репрезентації, наприклад «Гра плачу», «Хлопчики не плачуть», «Гедвіга та злий дюйм» та «Фантастична жінка». Один розділ в історії трансгендерного кінематографа, який завдав особливої шкоди колективному гетеронормативному сприйняттю трансгендерних осіб, який можна називати «піджанром», — це те, що було описано як фільми про «психопатичного трансгендерного вбивцю». Наприклад — класичний фільм Хаммера «Доктор Джекіл і сестра Гайд». Хоча цей фільм, звісно, був частиною кінематографічного готичного ренесансу Хаммера, він також відноситься до цього піджанру. Цей фільм відомий тим, що висвітлює класичну готичну психологічну розповідь жахів, яка в оповіді стосується «роздвоєних особистостей». Доктор Джекіл пристрасно займається створенням суміші «еліксиру життя», витягуючи жіночі гормони з убитих жіночих трупів. Однак це має непередбачуваний результат: доктор Джекіл перетвориться на злу сестру Хайд. Потім Доктор змушений сам вбивати дівчат, щоб зберегти своє перетворення.

Ймовірно, першим фільмом «Транс-психовбивця» став класичний фільм Хічкока «Психо» 1960 року. У цьому головному герої Норман Бейтс є «жертвою» власної зламанної психіки, в якому він «переодягається» як його мати і жорстоко вбиває жінок. Цю «главу» в історії трансгендерного кінематографа слід розглядати в рамках культурної ідеології того часу, коли не було розуміння транс-індивідів. Оскільки таких членів транс-спільноти іноді зображували як комедійних, «виродків» або, у гіршому випадку, лиходійських монстрів, і насправді існує цілий список фільмів про трансгендерних вбивць. За словами письменниці Мішель Сміт, намагаючись зрозуміти «логіку» такого упередження, «гендерна невідповідність є страшною і неприродною». Крім того, той факт, що в цих фільмах зображені вбивці, які є трансгендерами, додає «іншості» вбивств і викликає страх. «Трансвестизм» персонажа Нормана Бейтса з «Психо» продовжував впливати на Голлівуд і призвів до постійного

переосмислення цього патологічного архетипного транс-вбивці, який з'явився у таких фільмах, як «Халява і квасоля», «Одягнений на вбивство», «Вишневий водоспад» і, можливо, останнє зображення серійного вбивці Баффало Білла у «Мовчанні ягнят».

Інша форма спотворення в транс-кінематографі передбачає «фетишізацію» та/або «сексуалізацію» зображуваних персонажів. Транс-жінки настільки сексуалізовані, як у центрі оповіді таких драматизованих зображень, і в цьому контексті розглядаються тут як дискримінаційні. Це можна помітити в тому, що зазвичай занадто багато концентрації на тілесному одязі героїв-транс-жінок і звичайних повсякденних деталях; нанесення макіяжу та одягання. Ця типова колективна дискримінаційна форма упередження заснована на апріорній передумові, що поведінка транс-жінок є «незвичайною», оскільки вони насправді не жінки. Це об'єктивізує та дегуманізує кінематографічне зображення транс-жінок. Крім того, цей рівень упереджень може поширювати помилкові уявлення про психічне захворювання, яке характеризує транс-жінок загалом, що такі особи є психічно нестабільними. Ця дискримінаційна характеристика в найгіршому прояві, як уже обговорювалося, призвела до піджанру Trans-Psycho Killers.

Документальний фільм «Розкриття», який спеціально стосується транс-репрезентації, знятий Лаверн Кокс, підкреслив деякі з звичайних наративів за участю транс-людей; Одним з них є «трансгендерна жертва насильства», яку часто зображують в американських поліцейських і телевізійних шоу. Існують також ток-шоу, які можуть мати нав'язливу зосередженість на транс-випусках та новинних програмах, які мають тенденцію концентруватися та зосереджуватися на частинах тіла під час операції, що з об'єктивної точки зору може здатися інвазивним. Відображення трансгендерів на екрані, звичайно, також стало каталізатором постійних суперечок у ЛГБТ-спільноті, а трансгендерне кіно та телебачення не лише впливало на сприйняття трансгендерів

цисгендерною громадськістю, але й у самій транс-спільноті. Існує також проблема, яку я вже коротко згадав вище, щодо трансгендерних персонажів, чи то фактичних чи вигаданих, яких грають Cisgender Actors, це, звісно, частина проблеми того, що називається «Транс-видимість». Прикладами акторів Сігендера, які грають транс-ролі, є Кріс Сарандон у фільмі «Собачий день після обіду», номінована на «Оскар» гра Едді Редмейна у фільмі «Дівчина з Данії» та Фелісіті Хаффман у фільмі «Транс-Америка». Поширена помилка, коли акторів-чоловіків підбирають на роль транс-жінок, може, звичайно, підтвердити типовий гетеронормативний колективний упередження щодо посилення гендерної бінарності та стереотипу «чоловіків у сукнях». У фільмі 1999 року «Все про мою матір» режисера Педро Альмодовара, який був описаний як «чудово написаний шедевр», делікатно розглядається транс-життя та проблеми, які виникають у трансперсон. Також у ньому наявне «прогресивне ставлення» до кастингу, оскільки не тільки жінки-цисгендери грали транс-жінки, але й трансгендерні жінки були обрані на ролі цисгендерних жінок. Ймовірно, найбільшою перемогою транс-репрезентації та транс-видимості за останні роки став блискучий телесеріал «Поза», який зосереджується на культурі «Drag Ball» у Нью-Йорку 1980-х років. Цей «феномен» був створений не лише трансгендерною активісткою Джанет Мок, а й транс-музикантом Our Lady J, а також зірковим складом не менше п'яти трансгендерних акторів.

3.2. Трансгендерні образи у візуальному мистецтві

Репрезентацію трансгендерних персон можна віднайти не лише у кінематографічному, а й у візуальному мистецтві. Причому нерідко не лише твори виступають репрезентантами ідеології трансфемінізму, а й самі творці та обставини їх біографії. Зокрема прикладом цього є творчість англійської мисткині Енн Сеймур Демер (1748–1828), яка кинула виклик гетеронормативному наративу кінця XVIII-го століття кількома способами, розсуваючи межі гендерних очікувань, що спіткали жінок

аристократичного походження. Її невідповідність привертала як позитивну, так і негативну увагу протягом її життя.

По-перше, це, безсумнівно, надзвичайне те, що Дамер зосередилася на скульптурі як своєму художньому засобі. Вона не тільки займалася цією майже виключно чоловічою діяльністю, але й досягла успіху в цьому. Між 1784 і 1818 роками вона регулярно виставляла неокласичні твори мистецтва в Королівській академії, отримуючи високу оцінку преси, а також колег. Її слава була такою, що вона мала замовлення на портретні бюсти від Георга III, принцеси Кароліни та лорда Нельсона. Звичайно, слід зазначити, що її аристократичне виховання та зв'язки в ньому зробили багато з цього можливим, але це не повинно підірвати її рішучість і майстерність у цьому фізичному середовищі.

Як скульптор, Дамер привернула увагу своєю майстерністю, а також через відсутність гендерної відповідності, що тягне за собою заняття скульптурою. Це викликало багато коментарів і спекуляцій щодо її особистого життя в пресі. Шановний академік Джозеф Фаррінгтон відзначив звички Дамера, сказавши: «Особливості місіс Дамер чудові — вона носить чоловічий капелюх і туфлі — і куртку також як чоловічу — отже, вона ходить по полях з палицею...». Деякі коментатори сприйняли це інше про Дамер, посилаючись на неї як на сапфістку; анонімний A Sapphick Epsitile був навіть присвячений Дамеру в 1778 році. На зорі XIX століття «Сапфіст» часто використовувався в описах жінок вищого класу, підозрюваних у романтичних стосунках з іншими жінками, і, таким чином, був показником їх розбещеності. Тобто цей термін був насичений негативними, класистськими конотаціями, а не тим, з яким жінки прагнули б ідентифікувати себе. Що стосується стосунків Дамер з жінками, то, незважаючи на чутки, їх важко конкретно довести, хоча деякі докази вказують на їх існування. Ще до смерті розлученого чоловіка за її демонстративною дружбою уважно спостерігали в пресі. Листи між нею та друзями, такими як актриса Елізабет Фаррен і письменниця Мері Беррі, а

також розповіді знайомих того часу, вказують на інтенсивну близькість і відданість. Її портретні погруддя цих жінок свідчать про ніжність і глибоку увагу до своєї теми. Фактично, бюст Беррі був єдиним портретом жінки, який Дамер виконала у бронзі, складному і дорогому матеріалі. Таким чином, від вибору художнього засобу до вибору сукні, Дамер виступала проти гендерних норм. Що стосується її сексуальності, то вона входила до кіл артистичних та інтелектуальних жінок, і зрозуміло, що деякі з цих стосунків були більш інтимні, ніж інші.

Мері Хег була норвезькою суфражисткою та фотографом. Її колекція фотографій — частина приватної колекції, які підривають цис-гетеронормативні очікування від портрета, і які були названі «приватними», коли вони потрапили в музей Преуса. Фотографії, які Хег продавала публіці, були переважно пейзажами, і їх продавали в «Berg and Nøeg photography studio» в Хортені, Норвегія. Оцифровані репродукції її приватних фотографій також викликають питання етики відтворення та поширення творів мистецтва, не створених для публічного показу.

Кенді Дарлінг була однією з найвідоміших муз Енді Ворхола. Кенді народилася в 1944 році, її ім'я при народженні було Джеймс Л. Слаттері. Вона познайомила з Уорхолом під час андеграундного бурлескного шоу, а пізніше знялася у двох його артхаусних фільмах – «Плоть» (1968) та «Жінки в повстанні» (1971). Разом з Холлі Вудленд, іншою музою спільноти, вони одними з перших внесли драг у поп-культуру. Дарлінг також була частиною першої хвилі трансгендерних людей, які почали гормональну терапію.

Ішай Гарбаз — британський та ізраїльський художник, який працює у сфері фотографії та інсталяції. *Becoming* (2007-2010) використовує другий за величиною зоетроп у світі для демонстрації фотографій тіла художника до та після операції з підтвердження статі. Художниця фотографувала себе щотижня протягом року до і року після, зібравши 1866

фотографій, що задокументували її тілесні зміни. Лише 32 з них було відібрано для установки зоетропа.

Кассільс поєднує мистецтво перформансу зі скульптурою у своєму живому шоу *Becoming an Image*. У темній кімнаті, освітленій лише світлом камери, Кассільс кидається на глиняну брилку. Підсвічування камери долучається до виступу своєчасними спалахами, створюючи відчуття «палаючого зображення». Ретельно задокументована, ілюстрація доповнена серією нерухомих зображень, результатом якої є скульптури *Clay Bash*. Виступ розпочався як специфічний для сайту проект для ONE Archives в Лос-Анджелесі – найстарішого архіву історії ЛГБТК+ у Сполучених Штатах.

Одна з легенд художньої сцени Іст-Віллідж 1980-х років Гріп Ланктон була відома своїми реалістичними ляльками. Усі ляльки – це портрети її друзів (наприклад, Девіда Войнаровича) і стосуються гендерної тематики. Народжений як Грег Ланктон, художник завжди любив грати з ляльками. Коли батьки забирали іграшки, вважаючи їх «невідповідними» для хлопчика, художниця почала шити ляльок із клаптиків тканини.

Фотограф Марк Селігер присвятив свій проект «На вулиці Крістофера» зображенню транссексуальної та трансгендерної спільноти Нью-Йорка. Титулована вулиця Крістофера насправді є місцем, де зародився сучасний рух за права ЛГБТК+, і зараз називається «Шлях Сільвії Рівери» на честь трансгендерної активістки. На Крістофер-стріт у 1969 році поліція здійснила обшук у Stonewall Inn, популярного гей-бару. Клієнти почали чинити опір, що незабаром почало революцію.

Леонард Фінк також описав на фотографіях Стоунволл Інн і Крістофер-стріт. Фінк, безумовно, був частиною культури, оскільки він є нью-йоркським художником, проголошеним неофіційним мером Крістофер-стріт. Понад 25 000 його зображень, що документують квіркультуру Вест-Віллідж 1970-х і 1980-х років, наразі є частиною

Національного історичного архіву ЛГБТ-громадського центру (Нью-Йорк, США), і доступ до них можна отримати через віртуальну галерею.

Трансгендерна художниця Роуї Хейфец, яка народилася в Ізраїлі та проживає в Берліні, торкається складної теми тіла у своїх малюнках у змішаній техніці. Папірці розміром зі стіну, розвішані без рамки від стелі до підлоги, покриті малюнками андрогінних частин тіла та облич, перемішаних у кольорові плями. Її останній проект, Вікторія, експонувався в Музеї Ізраїлю в Єрусалимі в 2016-2017 роках.

ВИСНОВКИ

Сучасне суспільство повинно бути таким, в якому відстоюються права усіх громадян, незалежно від їх гендерних ролей, соціальної приналежності, етнічної самоідентифікації тощо. Проте наразі потрібна системна робота щодо досягнення даної мети. В роботі розглянуто основні етапи становлення фемінізму (перша, друга та третя хвилі). Наголошено увагу, що фемінізм виявився не спроможним відстоювати права трансперсон.

Саме тому на зміну фемінізму приходять трансфемінізм. Розкрито причину виокремлення трансфемінізму як окремого напрямку, який мав створити підґрунтя для формування толерантного ставлення до усіх людей. Праці, в яких відстоюються ідеї трансфемінізму, створено такими авторами, як Керол Рідделл, Сьюзен Страйкер, Дж. Халберстам.

В роботі приділено увагу впливу розвитку транс-руху на медіа простір, який виступає полем боротьби за права транс-персони. Відбувається поступовий відхід від їх екранного гротескного іронічно змальованого показу трансгендерів. Можна простежити позитивну динаміку у ставленні до трансперсон, який можна представити як шлях від дискримінації та нівелювання до створення культових ляльок Barbie на честь ювілею трансгендерної акторки і ЛГБТ-активістки. Розглянута також проблема репрезентації транс-персон у контексті різних напрямів мистецтва, зокрема у кінематографі та візуальному мистецтві. В працях ідеологів трансфемінізму делікатно розглядається транс-життя та проблеми, які виникають у трансперсон. Також у ряді стрічок наявне «прогресивне ставлення» до кастингу, оскільки не тільки жінки-цисгендери грали транс-жінки, але й трансгендерні жінки були обрані на ролі цисгендерних жінок. У фотороботах Марка Селігера, Леонарда Фінка представлено квір-культуру. Такі художники, як Роуї Хейфец та Ішай Гарбаз розкривають в своїх мистецьких полотнах проблему тілесності трансперсон.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ірискіна І. Місце трансгендерности у фемінізмі: прийняти не можна вилучити. URL: <https://genderindetail.org.ua/library/feministichniy-ruh/mistse-transgendernosti-u-feminizmi-priynyati-ne-mozhna-viluchiti-1341419.html> (дата звернення: 25.05.2022).
2. Маслова Ю. П. Концептосфера гендерного дискурсу ЗМІ. *Нова інформаційна ситуація та тенденції альтернативного розвитку ЗМК в Україні*. Острог : Вид—во НаУ «Острозька академія», 2012. С.57–69.
3. Тормахова А. Трансфемінізм та його вплив на візуальні практики трансмедіа. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*. Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 29. С.131-135.
4. Трансфемінізм. URL: <https://uk.upwiki.one/wiki/Transfeminism> (дата звернення: 05.05.2022).
5. Шепель Ю. Медіа—дискурс як засіб маніпулятивного впливу на читача. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, 2017, № 3. С. 302 —307.
6. Шпортько О. Маніпулятивний характер впливу телебачення на особистість. *Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса. Наукові записки*. Київ : ІПіЕНД ім І. Ф. Кураса, 2008. Вип. 38. С.286–297.
7. de Beauvoir S. The second sex. Princeton readings in political thought. 2018. P. 603–613. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctv19fvzzk.57> (date of access: 01.06.2022).
8. Halberstam J. Queer studies. A companion to gender studies. Oxford, UK, 2017. P. 62–70. URL: <https://doi.org/10.1002/9781405165419.ch4> (date of access: 01.06.2022).
9. History of the study of gender development. Gender development. 0th ed. 2013. P. 28–46. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203889756-6> (date of access: 01.06.2022).

10. Halberstam, J. J. 2018. *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland: University of California Press
11. Lips H. M. *Sex & gender*. 6th ed. McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 2007. 696 p.
12. Marks S. *'Divided sisterhood'*. *Divided sisterhood*. London, 1994. P. 194–213. URL: https://doi.org/10.1007/978-1-349-23603-9_8 (date of access: 01.06.2022).
13. Muñoz J. E. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999. 227 p.
14. Raymond J. G. *Transsexual empire*. Womens Press, 1980. 220 p.
15. Raymond J. G. *Transsexualism: an etiological and ethical analysis*. [Chestnut Hill, Mass.] : Boston College, 1977. 467 p.
16. Russ J., Daly M. *Gyn/Ecology: the metaethics of radical feminism*. *Frontiers: a journal of women studies*. 1979. Vol. 4, no. 1. P. 68. URL: <https://doi.org/10.2307/3346672> (date of access: 01.06.2022).
17. Steinbock E. *Shimmering images: trans cinema, embodiment, and the aesthetics of change*. Duke University Press, 2019. 248 p.
18. Stoller R. J. *Sex and gender*. New York : J. Aronson, 1974.
19. Straube, W. *Trans Cinema and its Exit Scapes. A Transfeminist Reading of Utopian Sensibility and Gender Dissidence in Contemporary Film*, 2014.
20. Stone, S. *The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*. In *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, edited by Julia Epstein and Kristina Straub, 1991. 280–304.
21. Stryker S. *My words to victor frankenstein. above the village of chamounix - performing transgender rage*. *Kvinder, køn & forskning*. 2011. No. 3-4. URL: <https://doi.org/10.7146/kkf.v0i3-4.28037> (date of access: 01.06.2022).

22. Stryker S. Transgender feminism. *Third wave feminism*. London, 2007. P. 59–70. URL: https://doi.org/10.1057/9780230593664_5 (date of access: 01.06.2022).
23. Stryker S. *Transgender history*. Seal Press, 2008. 150 p.
24. Stryker, S. Transgender, Queer Theory, and Psychoanalysis. In *Clinical Encounters in Sexuality: Psychoanalytic Practice and Queer Theory*, edited by Eve Watson and Noreen Giffney, 2017. 419–426
25. Stryker, S., Paisley C., and Lisa Jean Moore. Introduction: Trans-, Trans, or Transgender? *Women's Studies Quarterly*, 2008. 36 (3–4)
26. Vernon M. Mobile subjects: transnational imaginaries of gender reassignment. *aren aizura, durham: duke university press, Medical anthropology quarterly*. 2019. Vol. 33, no. 4. URL: <https://doi.org/10.1111/maq.12535> (date of access: 01.06.2022).
27. Verlinden, J. J. Transgender Bodies and Male Pregnancy: The Ethics of Radical Self-Refashioning. In *Machine: Bodies, Genders, Technologies*, edited M. Michaela Hampf and MaryAnn Snyder-Körber, 2012. 107–136.
28. Villarejo, A. Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's *Transparent* and the New Television. *Film Quarterly*, 2016. 69 (4): 10–22.