

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра етики, естетики та культурології

ПЕРФОМАНС ТА ПАРТИЦИПАТОРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ХУДОЖНЯ ТА  
СОЦІАЛЬНА ПРАКТИКИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Кваліфікаційна робота за освітньо-науковою програмою «Культурологія»

за спеціальністю 034 «Культурологія»

на здобуття освітнього ступеню магістра культурології

Студент-виконавець:

Процюк Марина Олегівна

II курс ОР «Магістр»,

спеціальність 034 «Культурологія»

ОПП «Культурологія»

Науковий керівник:

Панченко Валентина Іванівна, доктор філософських наук, професор

---

(підпис)

Допущено до захисту:

Зав. кафедри \_\_\_\_\_

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ I. ЕСТЕТИКА ПЕРФОРМАТИВНОГО ЯК ФЕНОМЕН ЕПОХИ «НОВИХ МЕДІА».....	11
РОЗДІЛ II. ПЕРФОРМАНС ТА ПАРТИЦИПАТОРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СТРАТЕГІЯ ПРОДУКУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ.....	28
2.1. Генеза перформансу та партиципаторного мистецтва. 28	
2.2. Естетика спільної дії та групова комунікація... ..	37
2.3. Перформативний, ситуативний, комунікативний характер гендерної ідентичності .....	42
РОЗДІЛ III. ОГЛЯД КОНЦЕПТУ ПЕРФОРМАНСУ ТА ПАРТИЦИПАТОРНОГО МИСТЕЦТВА У СУЧАСНІЙ ФІЛОСОФІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА. ПЕРФОРМАНС, ПАРТИЦИПАТОРНЕ МИСТЕЦТВО, АРТ-КОЛАБОРАЦІОНІЗМ У ВИРОБНИЦТВІ ІДЕНТИФІКАЦІЙ.....	50
РОЗДІЛ IV. ВИРОБНИЦТВО ГЕНДЕРНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ У ФЕМІНІСТИЧНОМУ ПЕРФОРМАНСІ.....	65
РОЗДІЛ V. КОНСТРУЮВАННЯ ЖІНОЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЧЕРЕЗ ТІЛЕСНІСТЬ.....	74
5.1. Виключення жінки із простору соціального через тілесність та виробництво тілесності у локальних спільнотах. Міф про красу 74	
5.2. Візуальна насолода у кінематографі та роль образу у соціальному виключенні.....	85
ВИСНОВКИ.....	92
Список використаної літератури .....	99

## ВСТУП

### Актуальність теми:

У роботі розглядається концепт перформансу та партиципаторного мистецтва в контексті соціального акторства. Мистецтво сучасності – це не тільки мультимедійний феномен, а і місце народження принципіально нових культурних сенсів. Також, в роботі розглядається виробництво тілесності та ідентичності на рівні локальних спільнот, що постає актуальним через тенденцію до створення локальних утопій за доби постпостмодерну. Такі культурні практики у площині мистецтва соціальних інтервенцій та активізму загалом пропонують альтернативні моделі людських відносин, зокрема між представниками **різних соціальних верств, гендерів, професій, національностей тощо**. У контексті множинності гендерних ролей та нових викликів глобалізованого суспільства постфордиського типу, що постають перед жінкою, обрано перформанс як стратегію виробництва власної ідентичності. **Перформанс використовує тілесність як медіа через її інтенцію до акумулювання соціального досвіду**. Художники таких напрямів, як перформанс, фем-арт, партиципаторне мистецтво, відчували необхідність зближення мистецтва із соціальним життям, стирання автономності мистецької сфери від соціальних інститутів та потребу у трансформації життя із середини.

Мистецькі практики західного світу останніх десятиліть характеризуються розмиванням опозиції автономність-товарність. Не зважаючи на закиди до мистецтва колабораціонізму та партиципаторного мистецтва щодо політичної ангажованості, на практиці **вдалося показати його продуктивний потенціал до створення ідентичностей та моделей співжиття, нових спільнот, творчого та осмисленого простору для коливання між ідентичностями, колективної рефлексії, трансляції ідеалів культури**.

Європейська культура донедавна репресивно обмежувала свободу гендерної ідентифікації, в той час як в постмодерніських реаліях з'явилася

можливість обирати його вільно та не бути жертвою упереджень. Гендер у постмодерну епоху викриває випадковий зв'язок між означником і означуваним.

Метафізика Модерну продукує фаллоцентризм - систему ідей, заснованих на переконанні в першості чоловічого начала, в «первинності» чоловіка і «вторинності» жінки і побудові жіночої ідентичності через виключення з чоловічого світу. Критика цієї філософії здійснювалася М. Хайдеггером, Ж. Дерріда, Ж. Делезом та М. Фуко, у постмодерніських концептах було опрацьовано ідеї множинності точок зору та страху втраченого об'єкта. Із початком культурної революції 1960-х років, що містила сексуальну революцію, емансипацію та поворот на «нові медіа» в якості формування колективної та індивідуальної ідентичності, в самовизначенні жінки використовувалися зоррема перформативні стратегії, що вийшли за рамки мистецтва. **Мистецтво відображає зв'язок людини із оточенням, в тому числі і з соціальними інститутами, тому слугує простором для рефлексії над гендерним питанням.**

В умовах **постфордистського типу виробництва** нематеріальний продукт праці потребує особливої залученості, вмотивованості, множини соціальних контактів, відтворення соціальних відносин, ексцентрічності, тому заміна **функціональності процесуальністю, виконавчого характеру праці на креативний** все більше фігурує в актах самореалізації і самоідентифікації сучасної людини.

Управлінська бюрократія та працівник-виконавець поступаються дедиференціації у конструюванні суб'єктом себе. Партиципація і перформативні ознаки комунікативного процесу, побудови субк'єтності – це мотив постсучасного суспільства, і цей принцип виходить за межі мистецтва.

Із розширенням феміністичних досліджень у 1970-х роках, створений у «старих медіа» образ жінки як проекції чоловічого бажання наштовхує на пошук того, хто створює соціальне замовлення на нього. Згідно із теорією Лакана, особистість людини конструюється із запозичених образів в

інтерсуб'єктивному світі за допомоги мімезису. Медіа як частина капіталістичної індустрії постачає образи для такого запозичання, проте суть безкінечного виробництва образів полягає в тому, що вони втілюють нездійсненні бажання. Філософські позиції Жюльєн Дельоза, Ролана Барта, Жана Бодрійєра висвітлювали в повній мірі відчуження людини від своєї суті у процесі ідентифікації із отриманими із медіа означниками. Наділені владою і знанням статусні чоловіки милувалися, об'єктивували і увічнювали менш статусних, відкритих до чужого погляду жінок.

Зміщуючи фокус уваги із результату конструювання гендеру – на процес його виробництва, представниці арт-фемінізму заклали поле для побудови історій суб'єктності та визначення жіночої ідентичності незалежно від чоловічого. **У постсучасну епоху процесуальні мистецтва не тільки відбивають жіночу ідентичність, а і є простором для колективного соціального проектування, виробництва унікальних подій та досвіду, а практики ідентифікації виходять за рамки художнього поля. Спільна дія у перформативному мистецтві передбачає вбудовування своєї присутності у тілесність Іншого, така дія є колективною, бо не належить остаточно авторству тільки одного актора.** Перформативний акт як пряма дія дозволяє суб'єкту проживати ідентичності із **емоційною включеністю та знаменує втому від постмодерного критицизму, цинізму.** Ця стратегія соціальної взаємодії дозволяє відійти від самовизначення лише через відмінності і уникати умовної згоди та замість того розібратися у суті жіночого початку для самої себе, домовитися про правила взаємодії на локальному рівні, досягнути ставлення жінок одна до одної, що є ознакою **метамодерну.** Колективні арт-практики та самопрезентації в сучасній культурі все частіше **здійюють художню форму перформансу для позахудожніх цілей,** залучаючи нові типи поведінки і художній досвід, виводячи на перший план функції уяви та креативності ідентифікації.

**Структура роботи:** кваліфікаційна робота складається із вступу, п'яти розділів із підрозділами, висновків, списку літератури та має об'єм у 103 сторінки. У першому розділі «Естетика перформативного як феномен епохи «нових медіа»» наведено концептуальне обґрунтування поняття «перформативне», «перформативність», порівнюються характеристики сучасного мережевого суспільства із характеристиками перформативного акту в розумінні жанру мистецтва та культурної форми, в результаті чого характер конструювання соціальної реальності визначається як перформативний.

У другому розділі «Перформанс та партиципаторне мистецтво як стратегія продукування ідентичностей» наводиться опис жанрової генези перформансу та партиципаторного мистецтва в оптиці теорії культури (підрозділ «Генеза перформансу та партиципаторного мистецтва»), окреслюється їх зв'язок із сучасною естетичною теорією та комунікацією як предметом естетизації і результатом творчості (підрозділ «Естетика спільної дії та групова комунікація»). Також наводиться теоретичне обґрунтування перформативного характеру виробництва та презентації гендерних ідентичностей з боку філософії постфемінізму (підрозділ «Перформативний, ситуативний, комунікативний характер гендерної ідентичності»).

У третьому розділі «Огляд концепту перформансу та партиципаторного мистецтва у сучасній філософії та історії мистецтва. Перформанс, партиципаторне мистецтво, арт-колабораціонізм у виробництві ідентифікацій» представлено історичну періодизацію жанрів мистецтва та концептуалізацію термінів «партиципаторне мистецтво», «оперативний реалізм», «делегований перформанс», «інтервенціоністське мистецтво». У четвертому розділі «Виробництво гендерних ідентичностей у феміністичному перформансі» наведено приклади практик жіночої ідентифікації, що створювалися та рефлексувалися у площині феміністичного перформансу, який сам по собі був формою побудови суб'єктності жінки. У п'ятому розділі «Конструювання жіночої ідентичності через тілесність» та у його підрозділах «Виключення жінки із простору соціального через тілесність та виробництво

тілесності у локальних спільнотах. Міф про красу», «Візуальна насолода у кінематографі та роль образу у соціальному виключенні»)

проводиться порівняння видів дискурсивного обмеження жіночої тілесності, досліджується виключення жінки із соціального через тілесність та образ (пропаганда схуднення/анорексії у локальних онлайн-спільнотах, міф про красу, культурна оптика «чоловічого погляду», радянському та американському кінематографі ХХ ст. тощо), наведено стратегії побудови ідентичності через тілесність та образ, протиставлення/ототоження із пропонованими моделями у медіа. В аналізі проблеми «міфу про красу» висвітлюється, що крім своєї основної функції - «продати продукт», інформація придбала нову функцію - виробництва міжособистісних відносин та моделей ідентифікації, зокрема прагнення до обмеження тіла як самовдосконалення та конструювання жіночності.

**Ступінь наукової розробки теми:** Істотний вклад у наукові розвідки щодо конструювання соціальних ролей на локальному рівні зроблено американськими соціологами Дж. Г. Мідом («символічний інтеракціонізм») та Е. Гофманом («соціальна роль»). Е. Гофман був прихильником драматургічного підходу до взаємодії на рівні мікросоціології та перформативної інтерпретації театру. Теорію перформансу розвивали представники акторно-мережевої теорії (Б. Латур, Г. Кієн), теорії мовленєвих актів (Дж. Остін, Дж. Серль), антропологічного підходу до вивчення перформансу (К. Вульф, В. Джеймс, К. Мітчелл, Т. Рагнер), теоретики і практики перформансу Б. Цветіч, Е. Фішер-Ліхте, А. Денікін, Р. Голдберг, П. Сноу (*performing society*), К. Грінберг, жіночій ідентифікації в мистецтві присвячували роботи теоретики і практики арт-фемінізму Л. Нохлін, Л. Ліппард, Валі Експорт, Д. Ольковскі, М. Хальбертсма, Г. Поллок. Специфікою мережевої спільноти займалися такі спеціалісти, як Б. Латур, Б. Уелман, М. Маклюєн, М. Кастельс. Поступово фокус досліджень процесуальних мистецтв

зміщувався від концептуальності до контекстуальності (реляційне мистецтво). Дедалі більша кількість колективних арт-практик спричинила за собою створення цілого ряду різних концепцій в критиці і теорії мистецтва: «нове публічне мистецтво» (Крістіан Кравань), «соціально-ангажоване мистецтво» (socially-engaged art, Жак Рансьєр), «колабораційне мистецтво» і «діалогічне мистецтво» (collaborative art, dialogic art, Грант Кестер), «прикордонне мистецтво» (littoral art, Брюс Барбер), «інтервенціоністське мистецтво» (interventionist art, Грегорі Шолетт).

Антропології процесуальних мистецтв та естетиці взаємодії присвячували свої роботи такі теоретики, як Альфред Гелл, Ніколя Бурріо (Relational Aesthetics), Ерік Хагорт, Террі Сміт, Сюзанна Лейсі, Клер Бішоп (партиципаторне мистецтво, делегований перформанс). Ще в 60-і рр. ХХ століття з гуманітарних наук виділилися **performance studies** (Р. Шехнер, А. Кеплер, Е. Барба, Х.-Т. Леман, Х. Гьоббельс) - пост-дисципліна, яка спирається на теорію перформативних мистецтв і театру, антропологію, соціологію, літературознавство, правознавство. Нове театрознавство в останні десятиліття ХХ ст. також представило корисний матеріал для вивчення перформансу у вигляді праць В. Сойтера, Т. Фітцпатріка, Т. Гранта (дослідження глядацтва). Наукові розвідки у сфері жіночої ідентичності у постсучасну епоху здійснили такі представниці постфемінізму, як Дж. Батлер (перформативна ідентичність, настанови денатуралізації та деконструкції), Р. Брайдотті (політика локалізації, номадичний суб'єкт). Дане дослідження показує не тільки перформативність соціальних практик ідентифікації, а і певні практики ідентифікацій, що піддаються естетизації як креативні соціальні зміни. Розуміння даних актуальних процесів у суспільстві потребує сучасного культурологічного аналізу.

**Методи дослідження:** культурологічний – полягає у міждисциплінарному аналізі феномену соціального акторства – з боку світогляду, етики, естетики, мистецтва, **порівняльний** – зіставлення образу

жінки у американській та радянській культурі, порівняння образу тіла у різних витворах кіномистецтва мистецтва дозволяє знайти культурні патерни, що поширюються через ЗМІ.

Методи в рамках теорії сучасного мистецтва - теорія перформансу, теорія партиципаторного мистецтва.

Методологія – пошук за ключовими словами «гарне тіло» у медіа – дозволить визначити найбільш вживані словосполучення і соціальну норму.

**Об'єкт:** сучасні культурні практики соціалізації та ідентифікації.

**Предмет:** перформативні та партиципаторні практики ідентифікації.

**Мета:** полягає у аналізі перформансу та партиципаторного мистецтва як практик ідентифікації та пошуку альтернативних форм взаємодії в умовах процесуальних та інтервенціоналіських тенденцій сучасного комунікативного простору (на прикладі феміністичного перформансу).

**Завдання дослідження:**

- Окреслити напрями сучасних наукових досліджень перформансу, партиципаторного мистецтва, естетики спільної дії.
- Дослідити перформанс та партиципаторне мистецтво як загальнокультурний принцип презентації через тілесність власної ідентичності, ставлення до соціальної структури та вироблення соціальних відносин.
- Охарактеризувати **перформанс як засіб виробництва та репрезентації жіночої гендерної ідентичності.**
- Проаналізувати поняття «комунікація», «мережева спільнота», «локальна спільнота», «інтерактивність», «естетика спільної дії», «перформанс», «нові медіа», «партиципаторне мистецтво» «ідентичність», «гендерна ідентичність», «нова щирість», «номадизм», «владний дискурс», «інтеракція», «соціальна роль», «соціальне акторство», «інтервенція».
- Проаналізувати зміщення акценту із результатів побудови ідентичності на її процес.
- Окреслити роль індивідуальної ініціативності та цінності комунікації у сучасних локальних спільнотах.

- Проаналізувати конфлікт між визначенням «жіночого досвіду» та мінливим гендерними ідентичностями.
- Виявити стратегії ідентифікації через дослідження тілесної культури у локальних спільнотах.
- Проаналізувати локальні спільноти як місце тілесного регулювання.
- Встановити роль медіа у суперечці двох тенденцій - фрагментація і плюральність ідентифікацій в суспільстві та одночасне бажання консенсусу, інтеграції та взаєморозуміння.
- Визначити, як владний дискурс відтворюється на рівні локальних мережевих практик.
- Розглянути міф про красу та його вплив на виробництво жіночої тілесності у практиках ідентифікації.
- Виявити аспекти впливу соціального і культурного на тілесні канони, розкрити аспекти нормативного незадоволення тілом.
- Виявити, як колективні уявлення про тілесність жінки і тілесний досвід стають для жінок підставою для де-солідаризації, як відбувається обмін знаннями та досвідом, формується групове уявлення про бажане тіло і легітимні форми його досягнення.
- Виділити рецепцію культури (фем-арт, перформанс, партиципаторне мистецтво) над виключенням жінки із соціального дискурсу через тілесність та образ (концепт хворого тіла в культурі, концепт «чоловічого погляду» та ін).
- Висвітлити ознаки соціальної відповідальності та співпраці у локальних спільнотах, що виробляються у процесуальних мистецтвах.

## РОЗДІЛ I. ЕСТЕТИКА ПЕРФОРМАТИВНОГО ЯК ФЕНОМЕН ЕПОХИ «НОВИХ МЕДІА».

Перформанс на сьогодні стає особливим типом самовираження та пошуку ідентичності. Із актуалізацією мережі Інтернет як найважливішого інтегративного медіа знаменує **перехід від естетики симулякра до естетики перформативності**. Визначення поняття перформативного, яке несе за собою певні естетичні та культуротворчі ознаки, буде детально розкрито згодом. А поки, варто сказати, що вперше термін **перформативного** пояснює у 1962 році автор теорії мовних актів Дж. Остін, і пояснює його дієприслівником «діючий» через поняття перформативний акт – неологізм від англійського дієслова to reform «виконувати, робити, діяти, здійснювати, представляти» action «дію». Тобто це такий процес, де виробництво висловлювання є створенням дії.

Театрознавець Е. Фішер-Ліхте дає у своїй праці вслід за Дж. Остіном та Дж. Батлер визначення терміну **перформативності та естетики перформативності**. Дж. Остін дослідив концепт у сенсі створення дії через висловлювання, а Дж. Батлер дослідила перформативність як спосіб формування гендерної ідентичності через повторення дій, що визначаються суспільством. Перформативний поворот, отже, означає стирання меж між усіма видами мистецтва, що приймають форму спектаклю. Перформанс займається створенням події, в чому приймають участь спільно аудиторія та художник, отримуючи як результат певні перетворення. Таким чином, **естетика перформативності** – це спектакль-перформанс, одночасний синтез між «естетикой создания художественного произведения, эстетикой самого произведения и эстетикой его восприятия..... здесь в самом деле речь идет о действиях, являющихся автореферентными и формирующими действительность (что действиям, в конце концов, всегда свойственно). Благодаря этому они способны оказывать преобразующее воздействие на художницу и зрителей, какого бы рода оно не было» [46, с. 43]. У Батлер у

розгляді перформативної теорії гендеру зроблено акцент на тілесні прояви, лінію чого було продовжено у театрознавстві та performance studies. Вона у 80-х роках ХХ ст. зробила внесок у дослідження культури, змінивши фокус із культури як тексту на перформативні виміри культури. На її думку перформативний – означає «драматичний і автореферентний (прим-- перекл. авт. \_» [51, с. 272]. У сучасній культурі опозиція означника та означуваного полишена різкої полярності. Таким чином, естетикою перформативних практик можна вважати естетику перформативного – висловлювання, гендеру, вистави.

Пізніше, в 1988 році, Джудіт Батлер, не посилаючись на Остіна, вводить поняття перформативності в філософію культури. У статті «Performative Acts and Gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist theory» Батлер намагається довести, що гендерна ідентичність, як і ідентичність взагалі, не зумовлена онтологічно або біологічно, а зумовлена перформативною дією в культурі. Основною відмінністю розуміння «перформативності» Батлер є те, що вона вживає термін в першу чергу по відношенню до тілесних дій, а не до мовних актів. Таким чином, вона інтерпретує процес перформативного створення ідентичності як процес **втілення (embodiment)**/створення історичної ситуації, який також зумовлений багатьма соціальними умовами. Незважаючи на очевидні відмінності в інтерпретаціях Остіна і Батлер, дослідниця Фішер-Ліхте знаходить паралелі в їх теоріях. Вони обидва у інтерпретації дослідниці «культури як перформансу» трактують перформативні акти як публічні вистави з яскраво вираженими рисами ритуалу (повторюваності), для них зв'язок між перформативним (Performative) і спектаклем (performance) очевидна. «**Перформативность** проявляется в сходстве перформативных действий со спектаклем – так, перформативные тенденции в искусстве привели к тому, что разные виды искусства стали приобретать черты спектакля.... Таким образом, идентичность – как телесная и социальная реальность - постоянно формируется посредством перформативных актов. В этом смысле «**перформативный**», как и у Остина,

означає «формирующий действительность» и «автореферентный»[46, с. 50]. Крім того, в результаті цих тенденцій виникли нові художні форми, такі як перформанс та партиципаторне мистецтво. Таким чином, поняття «перформативність», пройшовши довгий шлях від філософії мови до філософії культури, увійшло в науковий дискурс як щодо соціальних процесів (ритуалів, суспільно-значущих процесів), так і щодо мистецтва. Мистецтво все більше розуміється як сукупність слів і дій, які трансформують акторів і глядачів тілесно або афективно в ході двусторонньої взаємодії. Перформативне набуває своїх ознак через **характер повторюваності, відтворюваності. Остін говорить у своїй теорії про мовне, Батлер же – про тілесне і культурне, про перформативний характер ідентичності - конструювання соціальної реальності через перформативний акт, що обумовлений культурою.**

**Фішер-Ліхте йде далі чим Батлер, трактуючи поняття перформативності через поняття становлення (emergence), що характеризує перформативні практики як такі, де неможлива автономія суб'єкта, спільнота та індивід знаходяться у ситуації взаємовпливу, та де присутній конструктивний потенціал.**

Фішер-Ліхте виділяє наступні риси **перформативності**: відмова від концепції театру як інструменту відображення; перехід від традиційного поняття вистави як інтерпретації драматичного тексту - до перформансу, від концепції твору мистецтва (Артефакту) - до концепції «екшену» (action, Aktion); пріоритет знаковості і візуальності сценічної події; обмін функціями між глядачами та акторами. Теорія Фішер-Ліхте походить від поняття «cultural performance», введеному в 50-ті роки американським антропологом Мільтоном Зінгером. Вона робить дослідження перформансів Роберта Вілсона і Франка Касторф, Міли Абрамович і Гінки Штайнвахс.

Кіномистецтво у своїй суті дає зрозуміти принцип дії медіа та виносить логіку образу назовні. Жиль Делез аналізує кінематографічні образи, які конструюють нашу суб'єктивність, проте не можуть бути сприйняті напряму. Вони є рухомими та, взаємодіючи один із одним, народжують різночитання

фільму. Візуальні образи перебирають на себе функцію сприйняття індивіда та в умовах діджитальної реальності стають універсальним елементом нового культурного коду. При перенесенні бажань на візуальні означники сприйняття перестає належати лише одному індивіду та сплавляється із образом. Кінематографічний образ розповідає про бажання.

Із початком індустріальної еволюції та машинізації вільний час людини структурується робочим графіком і в основному слугує для поновлення сил перед новою зміною. Чим комфортніше був організований робочий процес у модерну епоху, тим більш різноманітними способами можна було наповнити дозвілля споживанням масової продукції. Капіталістичні механізми поширення культурного продукту використовують образ жінки у вигляді лакмусового папірця, на якому проявляються фантазматичні бажання. Наприклад, постмодерний фотографічний образ не може виражати повноцінно сутність суб'єкта, а лише те, що він показує **саме для камери та з огляду на неї**, слугує інструментом привласнення елементів реальності. Так, на думку Барта, фотографія суміщує чотири режими Уявного: «Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство... В плане воображения Фотография (та, которая соответствует моей интенции) представляет то довольно быстротечное мгновение, когда я, по правде говоря, не являюсь ни субъектом, ни объектом, точнее, я являюсь субъектом, который чувствует себя превращающимся в объект» [2, с. 25].

Такий образ зазвичай був пов'язаний із сферою не просто еротичного, а і цілому приватного життя, значно об'єктивований і фрагментований. Товар в капіталістичному суспільстві подається так, ніби він є фрагментом і маркером такого життя, яке людина хотіла би мати, який статус отримати. В постмодерній естетиці масовий культурний продукт залежить від економіки і законів ринку.

**Концептуальний арт, що вже пережив пік своєї популярності, використовує неаристотилевські та неміметичні естетичні принципи, воно не репрезентує реальність в класичному сенсі.** Людське мислення витягає знаки для свого означення із самого себе, але часто реципієнти реагують на таке мистецтво із нерозумінням, адже воно впливає на почуття залучаючи вперше скоріше інтелектуальні здатності. Оскільки навіть сьогодні таке мистецтво не знаходить необхідного емоційного ефекту, культурні інституції запрошують медіаторів для того, щоб ввести реципієнта у бесіду, допомогти йому віднайти самому свої думки про певні питання. Також, відвідування галерей відзначалося надмірним розважальним настроєм, метою долучитися до актуального мистецтва заради розваги.

Але на перших порах така розвага відзначалася переживанням іронії та абсурдності, таких ефект зумовлений специфічною **естетикою симулякрів**, адже над знаками без значення не можна не іронізувати, а також тим, що знакові системи, що замикаються на собі, можуть бути досить іронічними. Разом із тим нове щире мистецтво намагається залучати і емоції, і розум, більше залучати глядача, що видається більш зрозумілим та цікавим суспільству. Великі масштабні інсталляції, що залучають глядача, менш цинічні і посідають чільне місце у сучасному мистецтві та **спонукають знову задуматися про оптимістичне ствердження цінностей**. Проблема розуміння мистецького повідомлення залежить від вміння обох сторін комунікувати, адже повідомлення, від якого відгороджується адресат не має сенсу.

Особливістю нових медіа є те, що їх тип і умови презентації твору вже не так важливі у визначенні його масовості або елітарності. На початку історії розвитку нових медіа важливу роль грали методи розповсюдження твору, в наш час акцент зміщується на методи роботи глядача із інформацією. Увага дослідників культурних об'єктів зміщувалася з тексту як автономної системи на реципієнта. Лев Манович помічає, що аналітики процесу передачі інформації концентрувалися лише на структурі та сторонах інформаційного обміну комунікаційними кодами: «рассматривая любые культурные

объект/ситуацию/процесс как «текст», который «прочитывает» аудитория, культурная теория делает акцент на информационном и когнитивном аспектах культуры — **в ущерб аффективному, эмоциональному и перформативному**» [32, с. 45]. Способи кодування інформації за допомоги того чи іншого софту розробляються досить уважно та враховують відгуки користувачів.

На зміну концептуальним експериментам абстрактного і симулятивного мистецтва в 1950-60 х роках приходять перформанс (живі картини Іва Кляйна, Алан Капроу «18 хепенінгів в 6 частинах»; у флюксусі Й. Бойс «Згряя», «Я люблю Америку і Америка любить мене», Йоко Оно «Відріж шматок»; в арте-повера Мікеланджело Пістолетто «Крокуюча скульптура»; Марина Абрамович «В присутності художника»), що **з'являється де і коли захоче, захоплюючи нас і нашу увагу** по аналогії із радіо, телебаченням, кіно – тут можливість втекти від участі виключена. Але якщо останні дають площину для візуалізації фантазій, що, можливо, не справдяться, то в **перформативних практиках ми випрацьовіємо моделі дії у небуденній площині**. За визначенням у мистецтво не можна помістити моделі повсякденності, але у мистецтві взаємодії можна зафіксувати дискурс навколо них. Мистецтво акції складно задокументувати та розтиражувати, до того ж воно має багато аналогій із ритуалом. Нові технології дозволяють рухатися будь-якою стежкою та прокладати нові. Динамічність, номадність людини у культурі переноситься і на художній образ, бо кожен може внести в нього власний зміст, на відміну від ідеології. Спільність творення такого образу об'єднує людей. Образ захоплює увагу через те, що включений у комунікацію, він провокує на демонстрацію емоцій та рефлексію опісля. Як в інтернет-контенті ми оперуємо образами, так і тут художній образ є більш містким, ніж філософські теоретизування. Сюди поступово входить і міф. Перформанс провокує на дію. Образ передається без ієрархічного розмежування, тому це

спричиняє різноманітні переживання. Варто лише звернути увагу. Сьогодні такий шлях є потрібний суспільству.

**«Нова щирість» у мистецтві та соціальне акторство пов'язане із усвідомленням того, що акт творіння неможливий без присутності Іншого, так само як і самоствердження. Індивідуалізм постмодерну іде поруч із інтелектуалізмом та мотивом індивідуального шляху, індивідуальної відповідальності, але досягнення певних цілей неможливе без Іншого. Абстрактність та критика поступаються новому принципу презентації. Мистецький акт завжди передбачає наявність аудиторії, навіть у кількості однієї людини, адже твоя видимість Іншому – свідоцтво існування та самоствердження. Візуальний образ за Лаканом радше призводить до превалювання асимілюючої стратегії комунікації, так як це відбувається на «стадії дзеркала» із образом у віддзеркаленні, що заміщає собою уявлення суб'єкт про свою особистість. Із початком епохи постмодерну комунікація виглядає як споживання і обмін речами. Форма вбирає в себе зміст. Естетика постмодернізму впізнається через поверхневність та самоочевидність, самореферентність та автономізацію сфери означників. Загострена увага до об'єкта як до виразника власних бажань та зачарованість ним – показник любові до того, що є бажаним, і при умові, що це кохання жінки до чоловіка – нарцисична любов до самого себе. Надія Маньковська помічає, що теоретик симуляції Ж. Бодрійяр прогнозує приреченість цієї епохи на закінчення: «характеризуя постмодернистский проект как тактику выживания среди обломков культуры, Бодрийяр критикует его инерционность, нигилистичность, отсутствие теоретического якоря. Такая критика изнутри тем более знаменательна, что создатель концепции симулякра сомневается в перспективах ее развития» [33, с. 135].**

Розвиток постмодернізму відбивається і у всесвітній мережі, за суттю різноматичній, але починаючи із діджитального арту як основи розвитку, мистецтво набуває характеристики створеності спільними зусиллями. Нове мистецтво є процесуальним та розчиняється у самому акті створення

мистецького об'єкту, на зміну функції приходить процес. Мистецький образ все ще залишається плинним, рідким, змінним, але не через множинність інтерпретацій, а можливість множинних інтеракцій, поведінково-афективних втручань. Конструювання реципієнтом реальності відбувається завжди, починаючи від «монтажу» каналів під час постійного переключання каналів по телебаченню і закінчуючи обиранням програм для перегляду в інтернеті. В

такому випадку грань між твором мистецтва та світом стирається через віртуалізацію образу, зануренню глядача у твір та впливі на нього зсередини.

Із початком нової культурної революції 1960-х років (сексуальної, політичні зміни, поява контркультур, поворот на нові медіа), перформативність набирає обертів у якості культурної форми, що виходить за межі мистецтва. Ця діяльна стратегія афективних тілесних проявів мала на меті конструювання будь-якої ідентичності через соціальне акторство.

**Перформативність поведінки використовується в подальших дослідженнях як методологічна передумова для розгляду практик в повсякденному житті в якості джерела формування індивідуального і колективного самовизначення, ідентичностей.** Тут же можна привести розуміння глибокої взаємозумовленості перформативних дій і практики користування глобальною мережею, досліджуваної прихильниками акторно-мережевої теорії, зокрема Крістофером Вульфом, який вважає, що «перформативність соціального исполнення – результат целенаправлених движень тела» [14, с. 70]. Такий спосіб є **альтернативою попередньому міметичному** способу ідентифікації та уникає принципів симулятивності, адже публічний простір для діалогу тут є відкритий та нейтральний.

У 1960-ті сталася трансформація німецького терміна «акціонізм» (Aktionismus) в термін performance art. Важливою фігурою був Йозеф Бойс, який запропонував ідею соціальної скульптури. Найважливіша трансформація перформансу почалася в кінці 1960-х в США і Європі у зв'язку з народженням боді-арту. Художники, в основному візуальні, почали використовувати людське тіло як живий матеріал. Тобто вони використовувала простий жест не

в комплексі поведінки, але тільки як жест. Наприклад, жест, коли Террі Фокс курить, Віто Аккончі кусає руку, Денніс Оппенгейм приймає сонячну ванну з книгою на грудях.

В епоху постмодернізму сталося повернення до театрального перформансу, тобто до різних видів і способів театралізації. Наприклад, Роберт Вілсон, американський режисер, архітектор, художник, один з найбільш значущих постановників сучасної опери, поєднав в опері акторську гру, перформанс та художнє оформлення (acting, performing, stage design) як рівноправні частини цілого. Він створив одну з найбільш значущих опер ХХ століття – «Ейнштейн на пляжі».

Другий важливий приклад - перформанс Марини Абрамович «Китайська стіна». Вона і її партнер Улай йшли з двох протилежних сторін стіни назустріч один одному три місяці, щоб зустрітеться. Ще один важливий приклад - це Лорі Андерсон. Вона говорила, що її кар'єра є її перформансом. Це не вистава її виступів, це уявлення її життя в останні 20 років.

Для часу глобалізації, визначальним є те, що наша планета пов'язана великою кількістю культурних, економічних і політичних мереж, тому йому відповідає окремий етап перформансу. Колишні колоніальні і посткомуністичні країни переживають перехідний період, вони починають ставати ліберальними національним буржуазними державами. Але також і Західна Європа і США знаходяться в періоді трансформації, тому що відбувається детерриторізація капіталу. Капітал більше не знаходиться в головних імперських містах, він десь в мережі. П'єр Бурдьє називає це символічним капіталом. Настала епоха нематеріального праці. Все рухомо, налаштований на перехід і нестабільно. Цьому періоду відповідає і нове мистецтво, яке зазвичай коштує в опозиції до лібералізму.

Перформанс з'являється де і коли захоче, захоплюючи нас і нашу увагу – можливість втекти від участі виключена. Ми діємо у непрофанній площині в перформансі, бо це мистецтво, до того ж схоже на ритуал. Образ - об'єднуючий фактор, бо кожен може внести в нього власний зміст, на відміну від ідеології.

Мистецтво є більш містким, ніж філософські теоретизування. Сюди поступово входить і міф. Нові технології дозволяють рухатися будь-якою стежкою та прокладати нові. Сьогодні кожен є частиною істини. Перформанс провокує на дію.

Перформанс-арт – досі був ніби партизанський загін на фронті образотворчого мистецтва; він вискакує несподівано, в певному просторі та часі, вражає своєю дивиною, а потім розчиняється в морі чуток і легенд. Тільки в останні десятиліття музеї почали включати перформанс в свій розклад.

Навесні 2010 року в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку відбулася ретроспектива робіт Марини Абрамович (нар. 1946), що охоплює понад чотири десятиліття її творчості. Художниця дотепно вирішила проблему особистої присутності в серіях перформансів: найняла групу дублерів представляти її попередні роботи, і вони розпорошилися по всьому музею. Тим часом сама Абрамович зосередила свої зусилля на новій роботі під назвою «В присутності художника».

Вона сиділа на дерев'яному стільці посеред величезного атриуму МоМА, перед нею був невеличкий столик. На протилежному боці столу, обличчям до неї, стояв вільний дерев'яний стілець. Марина просиділа на своєму стільці в атриумі усі сім з половиною годин роботи музею, без руху (навіть не відходячи в туалет). Більш того, вона витримала цей іспит протягом всіх трьох місяців роботи виставки. Сидіти можна було скільки завгодно - не можна тільки розмовляти або рухатися. Ті, кому пощастило посидіти навпроти неї, говорили про глибоке духовне насичення або, йдучи, ридали, відкривши в собі те, про що ніколи навіть не підозрювали. Експозиція поповнила список мегаблокбастерів, ставши в один ряд з ретроспективами Пікассо, Воргола і Ван Гога. Перформанс сьогодні в авангарді сфери мистецтва. Бьорк, Леді Гага, Ентоні Хегарті, Біллем Дефо і Кейт Бланшетт - всі в один голос говорять про його вплив на їх творчість. На менш хіповому кінці спектра – пантоміми актора-коміка Саші Барона Коена.

На початку 2000-х років такі установи, як галерея Тейт в Лондоні, почали набирати молодих кураторів спеціально для дослідження, розробки та подання програм перформансів.

Працездатне покоління, народжене в 90-ті роки ХХ ст., знаходилося не тільки на зламі століть, а і в період свого особистісного формування відчуло на собі певну дезорієнтацію і різку зміну звичного на нове. Світ представ мозаїчним і хаотичним, інформація – більш доступною, її можна отримати швидко і будь-де, але не факт, що надійною. В хаосі інформаційних повідомлень не важливо, що саме ти скажеш на подієвому рівні, а які інтерпретації можуть бути породжені в процесі обговорення. Внаслідок data mining ти отримуєш набір новин, які розвивають лінію обраних вперше цікавих тем. Людям необхідно мати публічний простір для обговорення, де можна було б обдумувати та артикулювати досвід колективного буття. Обговорювати події, а не інтерпретації означатиме зведення уваги до особистостей, а не широкої проблеми в усіх її ракурсах, що і відбувається на телебаченні.

При відсутності чіткої картини в череді не пов'язаних між собою інформаційних повідомлень, людина втікає від хаотизації в поле формування інтерпретацій. Конструювання моделей на рівні сприйняття і розуміння ситуації передуює прийняттю рішення і вчинку. При бомбардуванні інформацією, яке не дає можливості рефлексувати над тим, що відбувається вкрай важливо створити місце, де були б доречними емоції та афекти. Навколо нових медіа утворюється і публіка, але в той же час складно знайти на телебаченні чи радіо нецензуровані ареали для громадського обговорення, що переносяться у площину соціальних мереж, блогів, інтернет-видань, стрічок новин. Рішення стосується афективно-вольової сфери і вибудовується не тільки за допомоги раціональних аргументів. Поруч із споживанням образів в просторі нових медіа можна побачити і місця для дискусій.

Видовище і акторство стоять поруч. Демонстрація правильного способу життя в соціальних мережах – це спосіб показати, як необхідно сприймати реальність

всім, хто за тобою спостерігає. Традиційні цінності поступаються місцем вільнодумству, яке ґрунтується на цінності політкоректності, іноді надмірної терпимості. Сучасне покоління є більш оптимістичним, допитливим, ніж минуле, і більш направлене на пафос самоствердження власної позиції, поважає інакшість, але поруч із тим у нього великий рівень тривожності, бажання дистанціюватися, діяти опосередковано. Розмежування між реальним і віртуальним майже не існує. Версії реальності нетривкі та викликають почуття абсурдності.

Дослідника медіа Маршалла Маклюєна в певних наукових колах вважають провидцем із ХХ ст. Вивчаючи як досягнення технологій комунікації, що допомагають будувати нові системи цінностей, так і світогляд епохи, що означає спосіб сприйняття інформації, він передбачив квазірелігійні перетворення та неорелігійні тенденції в постмодерні. Можливо, тому що він вельми знався на працях Томи Аквінського. Його теорію взяли на озброєння творці нових соціальних утопій, зокрема прихильники кіберпанку. Сьогодні ми зустрічаємо напрочуд оригінальні явища повсякдення, що звітують про повернення міфу з новим обличчям – суспільство глобальної участі, нова щирість, тотальна метафізична ініціативність та зацікавленість. І як не дивно, в концепції, вони постають яскраво та зрозуміло, в усій насиченості фарб. З видовищ переміщення відбувається у простір акторства.

Перевага медійного над усіма іншими підходами до типологізації суспільств та культур полягає у вигідній презентації останньої як процесу комунікації, тобто трансляції інформації та творчості. Яким би не був основний лад, традиції, інститути, національність – усюди ми стикаємося із передаванням, сприйняттям і реінтерпретацією інформації, культурних сенсів, що закарбовуються у культурних практиках і самі чинять вплив на світогляд і процес самоздійснення.

Акцент на цілісність набуває актуальності як ніколи в часи, коли можна пізнати всі свої чуття. Електронні медіа розширюють слух, зір, тактильність –

і вони вже опиняються далеко поза нашим тілом в руках тих, хто володіє каналом передачі інформації. Вся нервова сітка опиняється у віртуальному просторі, і будь-який мешканець цієї різони може на неї впливати: «Вместо того, чтобы превратиться в колоссальную Александрийскую библиотеку, мир стал компьютером, электронным мозгом, именно так, как это описывается в непритязательной научной фантастике. И по мере того как наши чувства выходят наружу, Большой Брат проникает вовнутрь. Поэтому если мы не сумеем осознать эту динамику, то в один прекрасный день окажемся погруженными в атмосферу панического страха, приличествующую тесному миру племенных барабанов с его всеобщей взаимозависимостью и вынужденным сосуществованием» [29, с.48]. Тепер люди можуть стати на безліч точок зору. Не тому, що з ними згодні, а тому, що вони доступні для дрейфу. Кожен є частиною істини, навіть сам пристрій, навіть світло несе інформацію вмикається і життя, неонове місто не спить. Перебудувати простір і час, природні ритми на свій смак не так вже і складно, виявляється. Електронні медіа змусили побудувати нові зв'язки між людьми. Суспільство стає обізнаними щодо новин у світі, довідується про те, що сталося у кумира чи сусіда, але не знає, як у нього насправді справи. Електронні медіа дають змогу відчувати надзвичайну причетність та захищеність обізнаністю, та, як не дивно – відкритістю нашої персони для великого кола глядачів: Вони водночас запроваджують небезпеку вважати все лінійне та тривале безглуздим під нашим цілісним одномоментним поглядом.

Сучасні технології відродили міф та прискорений розвиток, із його акумуляцією надзвичайно великих обсягів інформації як доробку стількох тисячоліть та багатого на події ХХ ст. Сьогодні треба рухатися швидко, як медіа. Осягнення мудрості східних мислителів чи поверхнєве мислення знаходяться поруч. Не дарма Маклюєн любляв вести бесіди про нові медіа із молодим поколінням, що формується – воно наче діти не дуже охоче до дільби на категорії. В новому швидкому світі нема місця сталим зв'язкам, статистиці, гомогенності та далекості.

За Маклюеном, люди будуть жити в «глобальному селі». Відповідно, образ в процесі комунікації характеризується концентрованим гештальтом (походить від технології фотографії, кінообразу), він збирає купу фрагментів (телепоток, купа каналів в одному флаконі, купа різних об'яв, малюнків і статей на одній сторінці газети, журналу, web-сторінці, стрічки новин і т д), почасти ірраціонально через те, що ЗМІ сьогодні доволі ірраціональні. Але досить продуманим є те, що засоби комунікації просто постулюють факт ніби без коментарів, і це свого роду провокація, запрошення до участі і афективного дійства, комунікації між споживачами образу і доповнення пустих місць у сенсах: «Книгопечатный человек с готовностью принял фильм именно потому, что тот, подобно книгам, предлагает внутренний мир фантазий и грез... На крайнем рубеже механизации, представленном заводом, фильмом и прессой, люди благодаря потоку сознания, или внутреннему фильму, казалось, обрели освобождение и вырвались в мир спонтанности, грез и уникального личного опыта» [30, с.194]. Часто люди додумують щось очевидне, те, що на поверхні і часто негативно-стереотипне. Уривчастість і власна участь в трансляції інформації є принципом і культурним кодом в мистецтві в останні роки (digital-art, медіамистецтво, нет-арт в епоху Web 1.0). Історія лише відтворює певні аспекти, а от мистецтво та соціальні мережі допомагають пережити напругу. Туди уходить наша особистісна історія, і звідти повертається. Чим більше індивіди отримують ід ЗМІ, тим швидше рухаються і швидше осягають нову інформацію, більше і швидше взаємодіють із медіа.

«Галактика Гутенберга» Маклюена приводить до такого важливого висновку: писемність ділиться на періоди до і після винайдення друкарського верстата в Китаї. В епоху книгодрукування - акумуляції інформації тільки на візуальному каналі, певна шизофренія - все переноситься в візуальну сферу, фантазію, суспільство індивідуалізується і атомізується. В інформаційну ж епоху люди знову ніби кочовики, ніби туристи збираємо інформацію. Когнітивна наука, злиття гуманітаристики і точних наук показує - усі наче повертаються в гештальтну архаїку. Але в той же час, в коливанні новітньої

епохи з'являються люди, які адекватно ставлять питання. Від абсурдності до самоствердження думки, від прискіпливості до оптимізму – епоха втілюється у Новому Театрі. Вона дає спробувати все, і відчутти, де саме твоя ніша в великому інформаційному потоці. Образ сприймається синкретично, як погляд на лист при швидкому фотографічному читанні, а не порядковому, як це було в еру друкарського станка. Суспільство виходить знову в більш тісну комунікацію зі світом, але епоха дозволяє також поринути в себе, не забуваючи, що кожна культура – це діяльнісній, творчий аспект насамперед.

Інфосфера позбавляє людей чіткої ієрархічності, стаючи публічним простором, загальнодоступність інформації в якому скасовує в нашому столітті особливі статуси і дискримінацію. Але в той же час партиципаторне мистецтво у питаннях про політику ідентичностей, питаннях емпатії не має формувати відразу до мистецтва шоку, стратегій інтервенції, обурення глядача, бо тут основна функція художнього образу – залучити чуття та переживання – зберігається та дає здорову долю критики суспільству і привод для дискусій. Мистецтво не має бути цензурованим терпимістю, інструменталізоване етикою, так: «От этического режима отделяется поэтический – или изобразительный» [36, с.23].

Неможливо відслідкувати, де межі твору мистецтва, звідки воно починається – з ідеї, з її обговорення, з першого кроку її втілення, з останнього штриха, з першого запису, із першої демонстрації.

Сьогодні на думку автора ми йдемо шляхом недиференційованої спільної уяви. В епоху електронних медіа - ЗМІ та сучасні канали комунікації дозволяють створювати небачений в атомізованому до того суспільстві простір для публічної взаємодії. Метафорично він ніби місцина між діловим центром та сільською провінцією у великому місті – стиль спілкування не схожий ні на офіційні папери із притаманною їм політкоректністю, ні на кухонну розмову про враження від фільму. Часто важливі для індивіда висновки та рішення приходять до нього саме в такому інтерактивному обговоренні. Сьогодні цією агорою виступає мережа Інтернет, де можна

безбоязно висловлювати думку, платформи для блогів, месенджери із чатами, текстові та відеоконференції, ток-шоу, документально-ігрове нелінійне кіно. Принцип довіри до матеріалу, який відтворюється наживо, передбачає високий рівень залученості та відповідно цікавість до нього. Електронні медіа творять нову епоху, але інтегрують стару в новому світлі. Ми атомізовані, сидимо у власних квартирах за комп'ютерами, бо не треба далеко іти, щоб виконати щось по роботі, причому доволі швидко. Але досить згуртовані на неомітингах, брейнштормах та форумах.

Говорячи про технології в мистецтві, варто звернути увагу на їх визначення у філософа Жака Рансьєра: «Под этим словом мы обычно имеем в виду по меньшей мере пять вещей. Это, в первую очередь, способность производить некие операции; это, во-вторых, общая модель рациональности в терминах средств и целей; затем, это форма расширения этого замещения, способ, с помощью которого оно вторгается в операции руки, взгляда, мозга; наконец, это мир опыта, соответствующий совокупности его замещений» [36, с.310].

Засоби комунікації стали більш доступними для широкого кола осіб. Наш світ спілкування розширюється, ми можемо долучитись до різних подій та людей за допомоги відеотрансляцій та новин наживо. Вже відомі ситуації посередництва засобів комунікації, нових технологій в просторі сучасного міста. З'яляються такі практики як коворкінги та лекторії, джем-сейшни та різноманітні брейншторми, альтернативні кінотеатри та гуртки за інтересами, інтерактивні театри тощо. Навколо нових засобів комунікації формується новий натовп, публіка. Наше сприйняття знову стає багатоканальним, асоціативним (допоможе закарбувати у собі різні картини світу за фрагментами), там культивують прецедент першого враження та зв'язку сприйняття-дія. Нова публічність народжує взаємопов'язаність та дає змогу діяти непрофанно. Діяти так, щоб лише разом народжувати дійсність. Образ - об'єднуючий фактор, бо кожен може внести в нього власний зміст, на відміну від ідеології. Приблизно як мистецтво, яке є більш містким, ніж філософські

теоретизування. Технологія мистецького образу включає всі наші органи чуття значно потужніше, ніж прості раціональні аргументи. Сюди поступово входить і міф.

Дрейф інформаційними потоками та уривками цілісних картин робить нас туристами в сучасному світі, що живуть усюди і ніде. Це гра – ти та інший, напевно, знаєте, на яку ідею наразі орієнтовані, але прикидаєтеся, що вам все одно, що ви можете стати на будь-яку точку зору, тим паче якщо говориш гіперпосиланнями та використовуєш тиражування. При тому примудряючись ще щось стверджувати, як показує неоміфологічна тенденція останніх десятиліть. Оптимізм ствердження повертається. Нові технології дозволяють рухатися будь-якою стежкою та прокладати нові. Але ми опиняємося далеко і близько один від одного.

Сьогодні в спільному потоці сенсів - кожен є частиною істини. Нам закидують образ, нас провокують і ми провокуємо на дію без роздумів. Образ передається без посередників, без ієрархії, і це дає задоволення. Що як не пародія на сакральну особистість виникає в соціальних мережах? Ніби інше тіло, існування аккаунта теж потрібно постійно підтримувати. Якщо не підтверджувати його присутність активними оновленнями статусу, воно зачахне і помре. Якщо воно не збирає достатньої кількості лайків – почуває себе не дуже здорово себе почуває. Йому потрібна увага, енергія і співучасть. Суспільству потрібно це. Нагляд над нам змушує бути гарним чи поганим актором. Людина дивиться – і на неї також – це є повна залученість. Ідеальний образ себе, що насправді є таким, але в меншій мірі та масштабах. Цифрові медіа і мережевий принцип збереження і передачі інформації знімають обмеження, що існували раніше: обсяг тих відомостей, які ми можемо передати в майбутнє із сьогоднішнього, стає величезним, і це призиває ейфорію та додає надможливостей у додаткових площинах. Розвиток медіапростору постає як хаотичний процес, що зв'язує всіх людей і привносить в їх життя природний безлад.

## **РОЗДІЛ II. ПЕРФОРМАНС ТА ПАРТИЦИПАТОРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СТРАТЕГІЯ ПРОДУКУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ.**

### **2.1. Генеза перформансу та партиципаторного мистецтва.**

Сучасне мистецтво інтервенцій ставить за ціль виробництво засобів або інструментів. Сьогодні для художників є актуальним не критика інституцій, а створенні інструментів для супротиву. У нових гуманітарних науках сьогодні спостерігається підвищена увага до усіх елементів культури як акторів, акцент зміщається із репрезентації на суб'єкт, що діє, навіть якщо цей суб'єкт нежива істота. Використовуючи перформативний підхід до аналізу мистецтва прийнято роздивлятися не сам артефакт, а показувати сам процес створення і становлення твору. Перформанс у співучасті дає глядачам відчуття порогового переживання, подібного до ритуальних, карнавальних, масових акцій. Дія або подія створюється учасниками перформансу осмислено, вона володіє перетворюючим потенціалом. У перформансі важливим є комунікативний складник, що стосується взаємодії автора і глядача, а також естетичні характеристики, знаковість пластики та тіла, їх виражальність. Проте якщо ритуал або політичний тероризм мають високий ступінь залученості та афективності, у перформансі учасники намагаються прорефлексувати подію в процесі її проживання. Подія перформансу – це відкритий текст, завершення якого залишається за глядачем, хоча функції глядача та виконавця відрізняються у перших зразках перформансу. Глядач подумки ніби приєднується до рухів тіла виконавця та ідентифікує себе з ним, проте все ще спостерігаючи.

**Перформанс** можна визначити як форму сучасного мистецтва, де твором вважають дію автора/авторів у реальному часі, що включає 4 основні елементи: час, місце, тіло художника і відношення тіла художника до глядача.

Конструктивісти авангардного мистецтва ХХ століття брали участь у побудові нового світу, а сучасне мистецтво інтервенцій або конфліктує із соціальними інституціями, або йде на нібито мирну співпрацю. Художні діячі другого варіанту втручаються у роботу капіталістичних утворень, конструюючи локальні утопічні проекти. На відміну від художників минулого століття, вони і критикують, і пропонують альтернативу водночас. Акціоністи часто прямують просто до маніфестації недоліків, а художники, прихильні до соціальних інтервенцій, пропонують моделі практичного перетворення дійсності. Сенс перформансу інтервенціоналістів полягає не просто в афективному вираженні критичної позиції, а і у тому, що вони пропонують конкретні вирішення складних ситуацій, водночас можливо іронічні. **Такі художники не творять мистецькі проекти аби ними напряду змінити суспільство**, проте виробляють моделі взаємодії суспільства та влади, ніби певним чином полемізуючи із утопіями Модерну. Реляційна естетика пробонує моделі дії усередині існуючої реальності. Приклади атак поректів - група «Billboard Outlaws» Крега Болдвіна, яка займається «коригуванням» повідомлень білбордної реклами, або ж група «The Biotic Baking Brigade», чиїми жертвами вже стали Білл Гейтс, Ренальдо Руггієро, ЕАН Чретієн, робота Міхаеля Раковица «paraSit» - надувний будиночок для бездомних, в якому можна обігрітися, приєднавши його до вентиляційних труб, творчість Давида Тер-Огань'яна, Андрія Устинова, групи РЕП.

Те, що оспівує мистецтво, не належить, зрозуміло, лише мистецькому інституту – вузькому колові. Воно не повинне належати привілейованим групам, тільки таким, наприклад, що присвятили дуже багато часу тому, щоб дійсно розуміти, про що йдеться у творі, розуміють усю повноту контексту. Тут прийдеться у нагоді така характеристика перформансу, як залученість глядачів та учасників. Художники мають залучати до естетичного простору такі категорії суспільства, які лад у країні чомусь обмежив у можливості брати

участь у освоєнні естетичного. **Утопії Модерну проголошували свою суверенність від реальності та самодостаню цінність. Мистецтво Модерну ХХ ст.** постулювало самостійність художника, проголошувало, що є кращим за владу та реальність у своєму аристократичному прояві, шукало шляхи альтернативної влади, але так можна здобути або ще більшу владу над реальністю, або стати інструментом діючої влади – механізм, за яким мистецтво стає кітчем. Капіталістичне суспільство, підтримуючи модель суверенності мистецтва, просто відтісняє його у простір елітарного за допомоги доданої вартості.

Мистецтво Нового часу розділяло художника та публіку через знищення цензури. Але публіка залишається анонімною, забезпечуючи художника професією. Продукт творчості в такому разі художник стає залежним від схвалення. У попередні епохи через належність до сакрального не можна було просто позбавитися витвору мистецтва, якщо він не подобається масам. Його внутрішня цінність створювалася через причетність публіки та художника до ритуалу. В капіталістичному суспільстві висока ціна продукту виправдовує його якість, навіть якщо він не влаштовує естетичні смаки суспільства в цілому. Проте, якщо широкі маси взяли участь у здійсненні ритуалу або колективної практики – це гарантує віднайдення спільного із публікою. Художники сучасності стикнулися із проблемою великої дистанції між глядачами та твором. Внаслідок цього, виникає політично ангажоване мистецтво, що йде до життєвої практики. Про це говорить Вагнер у своїй концепції тотального твору мистецтва, бо вважає, що мистецтво невіддільне від тілесних практик. Це був певний політичний проект мистецтва як колективного акту після революції 1848 року: «Тотальное произведение искусства, охватывающее все виды искусства, с тем чтобы в определенной степени израсходовать, свести на нет каждый из них, используя эти виды только как средства для достижения общей цели, состоящей в законченном, непосредственном изображении целостной человеческой природы» [12, с. 60].

Вагнер прагнув позбутися виділення еліти в суспільстві. Сюжетом такого твору мистецтва має стати єдність суспільства та відкинення відчуженості художника від народу. Виконавець за Вагнером використовує синтез медіа – театр, поезія, малярство. Митець позбавляється своєї автономії, приносячи в жертву свою суб'єктивну владу, творить героїчне самовбивство заради суспільного блага. Глядач у цьому випадку стає учасником створення художнього твору. У проекті Вагнера творець відрікається від авторства заради розчинення у товаристві інших художників та у публіці. Футуристи та дадаїсти переслідували у своїх цілях розчинення у колективному, що виявляється, було описано ще Вагнером. Футуристи під керівництвом Філіппо Томазо Марінетті прославилися скандальними провокаціями та бійками на публіці, дадаїстські акції також були спрямовані на це. Сюрреалісти Андре Бретона напругу апелювали до несвідомого та політичної ангажованості. Акції авангардистів так само, як і ритуал, мають характер повторюваності, підриву соціального порядку, відповідальності головного героя перед суспільством, так само, як і первісна людина відповідальна за життя племені.

Перформанс це синтез двох тенденцій – насильницької провокації та постулювання нової реальності, проте не альтернативної моделі – усе влаштовано частково інакше. На початку ХХ ст розповсюджується практика масових заходів, що знаходилися на межі колективного перформансу та експериментального театру, як наприклад, біомеханіка Мейєрхольда. Радянський авангард вивів естетику на рівень поза незацікавленість естетичного судження, тобто мистецтво мало бути корисним у сфері праксису. Так, як і у давніх ритуалах, у виробництві на заводі кожен індивідуально відповідальний за колективне благо. У радянських перформансах художник грає у найбільш повній мірі себе – він співтворець перформансу – **він внутрішньо переживає дві ролі – сценічну та соціальну, і в той же час тіло колективу робочих розширюється на усіх присутніх.** Тут має місце поява таких культурних практик як УНОВМИС К. Малевича та Ель Лісіцького, оркестр без диригента «Персімфанс», де мистецтво було покликане

вирішувати життєві задачі та бути корисним. Робітничий клас був направлений владою споживати мистецтво у вільний час від роботи. В певному плані радянський перформанс був політично ангажований, тому що так, як засоби виробництва були передані у руки робітничого класу – так і театральний глядач перестав бути простим неінтегрованим у дійство споживачем із залу.

Хоча і перформативну комунікацію як жест і можна використовувати у цілях політичного впливу і пропаганди, зусилля радянських театральних діячів слугувало розбудові перспективного жанру на радянському просторі. Також, у розвитку колективних форм мистецтва має місце біомеханіка в театрі Мейєрхольда, де актор піддається на сцені волі тіла та руху, що породжує дію. Актор заощаджує енергію, його рух на сцені – результат попередніх тренувань та законів людського тіла. Саме через тілесність будується місток між життям та театром. Мейєрхольд розумів, що тіло - носій соціального досвіду, а політичною аспектом його концепту можна вважати мінімум виражальних засобів для найбільш скорого та швидкого досягнення завдання – що можна використовувати і у праці. Якщо тіло реагує на збудник швидше, ніж емоції, то відповідно комунікація через тіло є ефективніша. Рухи накопичують велику кількість соціального досвіду, тому доведення до автоматизму рухів дозволяло акторові включатися у дійство швидко.

Навколо процесу виробництва корисного концентрувалися дизайнерські школи «Вербкунд», Баухаус, чиї досягнення пізніше були імплементовані у креативній економіці. Ці течії на відміну від абстрактного мистецтва мали за акцент процес виробництва мистецтва та корисності витвору, що іманентна акту споживання мистецтва. Виходячи із простору життєвої прагматики, капіталістична культура апропріює мистецтво, перетворюючи на товар. **Модерн виборював автономне місце художника, проте модерністське мистецтво, розчиняючись у формі товару в еру капіталізму, знову повернулося до стану відчуження від публіки, стало споживатися визначеною групою буржуазії.**

**Мета мистецтва співучасті, що розвиває традицію тотального твору Вагнера, «состоит не в том, чтобы дожидаться результатов технического и социального прогресса, который, как известно, бесконечен, а в том, чтобы здесь и сейчас инспирировать художественные события, равно доступные для всех независимо от уровня образования, профессионализма и квалификации. Речь идет не о просвещении и профессионализации масс, а о депрофессионализации искусства» [18, с. 244].**

Критична теорія мистецтва також різною мірою відтворювала бінарну логіку опозицій між автономним модерністським твором і ідеологією культуріндустрії у Т. Адорно. Німецький теоретик Франкфуртської школи Теодор Адорно, маючи перед очима гіркий досвід естетизації мистецтва політикою (В. Беньямін), відстоював парадигму резистентної естетичної форми твору, що іманентно синтезує в собі непоєднані моменти. Мистецтво - це альтернатива існуючому суспільству, а значить, воно повинно пронести себе крізь вушко голки історії як незалежний інститут критики цього суспільства його ж засобами. Адорно будував свою негативну діалектику на подвійному запереченні, передбачивши всі підводні камені критики автономності твору мистецтва в громадській праці, що уже міститься в ньому: «в каждом улучшении, которое он считает себя вынужденным сделать, художник действует как агент общества, пусть даже будучи и равнодушным к умонастроениям, в нем господствующим. Он олицетворяет производительные силы общества, не являясь при этом непременно связанным требованиями, продиктованными существующими производственными отношениями, которые он постоянно критикует в силу самой своей профессии» [1, с. 67]. Таким чином, Адорно виокремив мистецтву його нічийну територію - автономне місце в суспільній системі поділу праці, яке стало згодом інститутом відтворення самого цього місця в відчуженому суспільстві глобального капіталізму. Модерністська трансгресія до нескінченного безпредметного внутрішнього динамізму форми, наклала

заборону на естетичну насолоду в класичному розумінні мимезису і катарсису, але парадоксальним чином саме модерністське мистецтво, упредметнившись в товарній формі, стало їм же критикованим продуктом бажання і споживання нової буржуазії.

Однак, як показав французький філософ Жак Рансьєр в своєму розборі протиріч історичного авангарду на прикладі радянських рухів конструктивізму і виробничого мистецтва, модерністська антиміметична революція - заперечення образотворчим мистецтвом живописного перспективного коду і разом з ним ілюзії третього виміру не було простим поверненням живопису панування над своїм власним медіумом. Згідно Рансьєра, сам медіум живопису стає загальною поверхнею для мистецтва і немистецтва, на якій форми живопису одночасно знаходять самостійність і перемішуються зі словами і речами. Отже, мистецтво не гомогенне і гетерогенне - воно апріорі «змішане»: **«Художественные практики всегда были еще и кое-чем другим — церемониями, развлечениями, ученичеством, коммерцией, утопиями. Их идентификация всегда вскрывала такие формы вразумительности, которые связывали их с другими сферами опыта. На этот всегда разделяемый характер и указывает само имя эстетики»** [35, с. 239]. Аргументація Рансьєра підтверджує зв'язок між естетикою та політикою як складний взаємообмін між художніми формами і соціальними практиками, між естетичними і політичними засобами вираження і репрезентації.

Прикладом колективного перформансу епохи авангарду можна назвати італійський страйк в театрі Суворіної та окупацію театру Вале. Театральний бойкот у Суворінському театрі являє собою одночасно перформативний акт і перформансну комунікацію. Трупа дореволюційного театру була незадоволена свавіллям театральної адміністрації та вимагала введення у склад дирекції представників акторської групи. Подібний страйк, що відбувся раніше в Італії, полягав у суворому виконанні роботи по правилам та саботажі. В Суворінському театрі актори вийшли на сцену, фізично виконуючи свої роли та проголошуючи репліки пошепки, а потім виголосили

промову до глядачів, таким чином включивши публіку у виконання спектаклю. Актори виконували одночасно ролі п'єси та ролі себе як акторів сцени. Цей страйк таким чином синтезував політичне та естетичне, перебуваючи у режимі перформативної комунікації. В театрі таким чином виникає певне подвоєння культури, театр може визначати свої знаки як знаки знаків, що намагалися викрити Германн, Рейнхардт, Мейєрхольд, Гвоздев. Після революції 1917 року маси отримали доступ до участі у політиці і культурі, з'явився феномен «живих газет», агітаційні театри, брехтівські театри. В. Беньямін так визначає ангажованість мистецтва: ангажованість – це «это нечто большее, чем простое выражение правильных политических взглядов в искусстве; она проявляется в том, насколько кардинально художник пересоздаёт художественные формы, имеющиеся в его распоряжении, превращая авторов, читателей и зрителей в соучастников» [5, с. 126]. У просторі постійного соціального виключення та атомізації суспільства саме партиципаторне мистецтво слугує інструментом для соціального включення, приволюкаючи глядачів до співучасті. Страйк у театрі Суворіної – приклад рефлексії над соціальними відносинами в просторі театру, **а біомеханіка Мейєрхольда – приклад естетизації трудового процесу та спроба показати його творчий характер.** Колективний перформанс бідбувається регулярно після банкрутства театру Вале, коли робітники влаштували публічну акцію – окупацію в ім'я захисту власних трудових прав. З тих пір під відкритим небом влаштовуються безкоштовні постановки відомих п'єс. Трупа самоорганізувалася заради спасіння власного театру.

Термін «партиципаторне мистецтво» виводить Клер Бішоп, узагальнюючи його історію схожим чином, як це робить Роузлі Голдберг. Соціально ангажоване мистецтво збігається із соціальним та етичним поворотом у мистецтві в пострадянські часи. Бішоп у роботах звертається до Н. Бурріо та його концепту реляційної естетики, де мистецтвом виступає не кінцевий результат творчих зусиль, а процес виробництва ситуацій, а також соціальні відносини, соціальний контекст.

Намагання приволікти глядача до участі у створенні мистецтва почали художники Флюксусу. До художників соціального повороту відносять твори художників 70-80-х років – Йозефа Бойса, Стефана Уїллатса, тренд набирає обертів у 90-х роках. Генеза перформативного мистецтва включає періоди авангарду, неоавангарду 60-х років – тут варто згадати Шехнера, який перемістив театр у площину заводів, фабрик, супермаркетів, або хепенінги Лебеля, течію Флюксус, Ситуаціоністський Інтернаціонал Гі Дебора, Фабрику Воргола. Джудіт Маліна та Джуліан Бек працювали над подоланням «четвертої стіни», використовуючи методи «театру жорстокості» Арто.

У 1970-ті роки в якості інструмента соціальних Йозеф Бойс пропонує концепцію «соціальної скульптури», покликану через педагогіку і пряму демократію сформувати нову вільну людину, яка виявляє творчі здібності в кожному виді своєї діяльності. Британська група «Artists Placement Group» (Барбара Стівен і Джон Латам) привертала художників до роботи ділових і державних структур, а в русі «Community Arts Movement» художники виступали в якості медіаторів творчості інших людей.

У 1970-ті роки також активно заявляє про себе феміністський рух в мистецтві: в 1970-му році в Нью-Йорку заснована група «Художниці бунтують» («Women Artists in Revolution», скор. WAR), яка виступила проти дискримінації жінок на щорічних експозиціях в Музеї Уїтні. У 1977 р. американські художниці Сюзан Лейсі (Suzanne Lacy) і Леслі Лейбовіц (Leslie Labowitz) працювали на стику performance art і активізму проводять в Лос-Анжелесі серію акцій під загальною назвою «Three Weeks in May...». У колаборації з іншими художницями та активістськими організаціями Лейсі і Лейбовіц щодня збирали по кримінальним зведеннями адреси скоєних злочинів над жінками, наносячи їх на карту міста. Художниці залучали до процесу репортажів і дискусій про насильство безліч мас-медіа, а також здійснювали серію публічних перформансів з метою привернути увагу до проблеми насильства над жінками та в суспільстві в цілому.

**Художники 90-х років почали брати на себе роль агентів соціальних**

**процесів, критикуючи реальність як продукт культурного дискурсу.** Це отримало розвиток у мистецтві конструктивного інтервенціалізму у 2000-х роках, де художники без опосередкування мистецької інституції здійснювали арт-активістські інтервенції.

## **2.2. Естетика спільної дії та групова комунікація.**

**Антропології мистецтва та естетиці взаємодії присвячували свої роботи** такі теоретики, як Альфред Гелл, Ніколя Бурріо, Ерік Хагорт, Грант Кестер, Террі Сміт, Сюзанна Лейсі. Художники напряму естетики спільної дії (взаємодії) слідують принципам мистецтва, описаним Бурріо, таким як створення та рефлексія над соціальною взаємодією та відносинами. Термін був вперше використаний у описанні виставки кураторства Бурріо у 1996 р. під назвою «Графік». Виставка включала таких митців, як М. Каттелан, Д. Гонсалес-Фьорстер, Л. Гіллік, Ф. Паррено, Р. Тіраванія та ін.

Сьогодні публіці необхідний такий автор, який її б розумів та знав із середини. Він не може просто виконувати роль свідка, інформувати, повідомляти, він має стати посередником у комунікативному процесі, а не слугує автономному статичному витвору мистецтва. До того ж, протиріччя між виробниками такої комунікації знімається із появою газет як простору для колективної творчості. Важливість їх виникнення полягає у чуйності власників видань до вподобань і зауважень читачів, проте ніяк не передбачає підлаштування під їх смаки. Автор орієнтується на потреби свого глядача, поважає його та хоче співробітництва. Технології виробництва контенту доступні для широкого кола на сьогодні, як наприклад, в процесі колективного редагування сторінок у Вікіпедії. **Процесуальність творчості набуває ціннісного забарвлення сама по собі, і на цьому фокусується мистецтво акціонізму.** З іншої сторони, природа медіа така, що стерти межу між видимим і наявним в житті дуже легко. **Сама естетична репрезентація, споглядання може створювати ілюзію володіння.** Ілюзія підтримується безперервністю екранної дії зокрема – починаючи від кіно і закінчуючи прокручуванням стрічки новин, каталогів фотографій. Ми стикаємося із

імітацією динаміки, а значить і унікальності переживання. Паралельна система образів із своїми законами приводить в рух сама себе, і сама звертається до нас, захоплює. Вальтер Беньямін зазначає про творчій процес: «работа никогда не будет работой над одной лишь продукцией, но всегда одновременно — работой над средствами производства. Иными словами: его продукция наряду с деятельностным характером и даже прежде него должна обладать еще и организующей функцией. И их организационная применимость ни в коем случае не должна ограничиваться пропагандистским применением», а вдале виробництво в такому разі «во-первых в состоянии привлечь к производству других производителей, а, во-вторых, предоставить в их распоряжение некий усовершенствованный аппарат. И аппарат этот будет тем лучше, чем больше потребителей он привлечет к производству, словом, чем лучше он в состоянии сделать сотрудниками читателей или зрителей» [7, с. 148-149]. Тобто в мистецьких практиках важливим є саме взаємодія автора та глядачів як виробників. Розкадрований та змонтажований твір є площиною, де в образі втілюються підсвідомі фантазії та бажання, вони прив'язуються до нього і знаходять там свою візуалізацію. Беньямін роздивляється медіа щодо соціальних відносин.

Медіа, якщо становлять собою технологію відтворюваності (фотографія, кіно), звільняють від проблеми варіативного означення реальності та пастки репрезентації дійсності засобами виразності. Це стало помітним у художніх експериментах ежена августа зандера, Бернда і Хілли Бехер, фільмах Сергія Ейзенштейна. Як зазначає Жак Рансьєр, «кино, благодаря технике монтажа во времени, делает явной способность означивания, к которой живопись приближалась путем фрагментации своего пространства» [36, с.307]. Цю візуалізацію процесу передачі інформації намагалися зробити засобами самого мистецтва футуристи, експресіоністи, кубісти. Вторгнення засобів технічної відтворюваності, що самі по собі не відносяться до мистецького, - у сферу мистецтва послугувало його переформатуванню. Медіа у мистецтві більш спрощено сприймали з

інструментальної точки зору, - опосередковувач ідеї художника, з іншої - як самоціль. Тобто властивості медіуму передаються і твору, і за допомоги медіатехнології мистецтво замикається саме на собі. З цього часу говорять про ідею медіальності, зокрема Жак Рансьєр пише про неї, що це стосунок між «идеєю медиума, идеей искусства и идеей чувственного пространства (sensorium), внутри которого этот технический аппарат свершает достижения искусства» [36, с.295]. Засоби відтворюваності не залишаються суто технічними, бо нав'язують спосіб естетичного сприйняття. Мистецтво ж і відмежовується від реальності, і переносить на собі особливості технічного засобу відтворення. Медіуми як формують принципово новий простір для чуттєвості, естетичного переживання, у випадку із **естетикою партиципації – чуттєвості в комунікаціях**, так і просто зачаровує вказівкою на те одиничне, що сталося (в такому разі техніка не відмежовується від чуттів), стирає присутність художника, слугує відсилкою до цього особливого чуттєвого світу та способів його інтерпретації. В будь-якому разі, глядач бачить те, що бачить художник, визнає його майстерний погляд, отримує інформацію та афект через медіаповідомлення. Медійний інструментарій дозволяє мистецтву бути вільним від своїх цілей, включає мистецтво у процес розвитку технологій, що розчиняє його особливості і дарує засоби виведення естетичного із нехарактерних практик. **Одним словом, медіа частково відбирають у мистецтва його автономію.**

Естетизація потворного і смертельного покликана привертати увагу і відлякувати. Ті образи, що приводять в шок, повністю захоплюють увагу реципієнта. Повідомлення або атакують зовнішнього ворога демонстрацією могутності, або демонструють силу для підтримки внутрішнього порядку, як пише Беньямін: «все усилия по эстетизации политики достигают высшей степени в одной точке. И этой точкой является война. Война, и только война дает возможность направлять к единой цели массовые движения величайшего масштаба при сохранении существующих имущественных отношений. Так выглядит ситуация с точки зрения политики. С точки зрения техники ее можно

охарактеризовать следующим образом: только война позволяет мобилизовать все технические средства современности при сохранении имущественных отношений» [6, с. 38].

Медійна площина допомагає вести атаку, коли не зрозуміло, хто виграє, хто ворог, а хто ні. Війна з мінімумом фізичних втрат – зручна, і передбачає, що відслідкувати істинну картину речей в фізичній реальності занадто складно. Тому звертаються до реальності інформаційної.

Естетика колективної взаємодії у віртуальному просторі переводить суперечку у статус гри. У віртуальному світі з'являється публічний простір за рахунок колективної взаємодії мас, що слідкують за подіями в світі медіа. Відповідно, ці акти можуть естетизуватися. Рядові учасники інтернет-бесід діють з огляду на відсутність абсолютної істини. Кожен розуміє, що його позиція або в кінцевому рахунку зміниться, або удосконалиться, трансформується. Дрейф від позиції до позиції зумовлюється скоріше не прийнятністю будь-якої думки як варіанту, а в принципі стомленістю щось стверджувати і захищати протягом довгого часу. **Адже із простого обговорення ніби то не впливають конкретні рішення. Те, що слова, пізнання, критика і генерація ідей відокремлені від фізичних вчинків – це тенденція, яку намагаються побороти останнім часом. Люди раніше були впевнені, що виборюючи щось як остаточну позицію, тим паче власну, ми залишаємося вразливими, перебуваємо в небезпеці.** До чогось конкретного така колективна гра не призведе, а от шкода для власного медійного образу не є бажаною.

Починаючи із М. Дюшана, І. Кляйна, гуртка Р. Раушенберга і М. Каннінгема ідея, а потім і процес створення мистецтва стає важливішим ніж кінцевий продукт. Тобто мистецтво зводиться до ідеї, яка з моменту втілення залишається відкритою для трактування всіма. Естетична цінність при цьому не визначається відповідно до фізичних особливостей втілення задуму. Фокус уваги тут переходить із зачарування об'єктом на зачарування актом його створення і процесом репрезентації. Беньямін в своїй праці зазначає щодо

нової епохи, що «с появлением фотографии экспозиционное значение начинает теснить культовое значение по всей линии. Однако культовое значение не сдаётся без боя» [6, с. 17] і це значить, що фігурі художника як генератора концептів відводиться набагато більше уваги, бо за допомоги мистецького образу він передає повідомлення, тобто мистецтво стає медіа.

Діалог із художником поміщається в площину комунікації. Соціальні відносини із художником, а пізніше і між реципієнтами естетизується і відбувається в заданих художником умовах. Якщо якась фізична сутність була вироблена прекрасно, а у випадку концептуалізму названа такою, наприклад, без втручання руки художника у її конституцію, то це означає, що фігура художника набуває більшої самостійності, витвори ж мистецтва в галереях умовно ранжуються за ступенем її ексцентричності та непосредності. Мистецтво тут є площина відносин між особистостями. Те, що подібні твори справляють враження на відвідувачів є ознакою враження не від самого мистецького об'єкта, а враженням від самої мистецької технології. Бо у випадку, скажімо, реді-мейду, художник не вносить змін до фізичної реальності твору, але вплив технології твору, тобто медіа чиниться на відвідувача і приносить естетичне задоволення. Це підтверджується тим рухом естетики до мотивів інтерсуб'єктивності, екологічної естетики (Маньковська Н.Б., Борейко В.Є. тощо), розуміння прекрасного незалежно від фізичних характеристик і модифікацій матеріальної сторони твору. В контексті інтерсуб'єктивності ми в будь-якому разі накладаємо шаблони і рамки естетичного сприйняття, естетичної цінності на все, що нас оточує, на простір нашого соціального буття. Акцент на «де та яким чином» замість «що». Авангардне мистецтво ставить на перший план почуття і наслідує процеси мистецтва класичного. Пізніше звертають увагу на площину людської свідомості, де за допомоги відповідних технологій конструюються і розформовуються. Сьогодні створення і сприйняття мистецтва як соціальна дія самі по собі є твором. В ситуації естетики спільної дії ролі творця та реципієнта не відмежовуються одна від одної.

### 2.3. Перформативне та ситуативне як елементи гендерної ідентифікації

Суб'єктність чоловіка засновується на бажанні стати омріяним ідеалом власної персони, відіграти певну роль в суспільстві. Секрет пристрасті до втраченого об'єкта бажання насправді включає бажання побачити себе в очах Іншого, що пов'язане із страхом. На подібному первісному страхові будується стратегія виключення, вигнання Іншого. Саме тут постає питання, як саме жінка може впевнитися в своїй суб'єктності, а для цього необхідно розглянути питання презентації індивідом себе у соціумі, неспівпадіння статі та гендерної ролі.

Гендерні дослідження беруть початок із 60-х років ХХ ст., їх популярність, що зростала, знаменувала перехід від есенціалізму до постфемінізму у феміністичних розвідках. Звернення фемінізму до культурних досліджень і Леві-Строса залучає вивчення процесу символізації і семіозису. Теоретичні дослідження гендеру також призвели до перегляду змісті чоловічої ідентичності. Це поняття, особливо у варіанті феміністичної теорії «сексуальної відмінності», слугує місцем перетину символічного і реального. Вибудовування ідентичності на основі ідентифікації себе із тим, хто бачить, відбувається під час перенесення на себе моделей задоволення із візуального контенту, що споживається. Жіноча суб'єктивність при споглядання постійно змінюється, розхитуючись між множиною варіантів, перш за все моделлю чоловічої насолоди. Спираючись на лаканівський психоаналіз, можна зробити висновок, що візуальні практики дозволяють вибудувати спочатку ідентифікацію себе із відзеркаленням, тобто із цілісним образом уявного, а потім і ідентифікувати свої бажання і задоволення із точки зору камери – із кінематографічним образом, і з точкою зору жіночих персонажів кіно. Феміністичні теорії гендеру є в певному сенсі індикатором змін поглядів у суспільстві та стратегій ідентифікації.

Батлер доводить, що ідентичності можна постійно змінювати: «У цьому сенсі гендер не є ні іменником, ні сукупністю мінливих властивостей...Ефект

суті гендеру перформативний - але виробляється і підпорядковується регулятивним практикам гендерної пов'язаності» [3, с. 39]. За Батлер, гендер не є ні напередзаданий, ні невизначений, він є суть наслідок: **«У цьому сенсі гендер жодним чином не є стабільною ідентичністю або простором, в якому проявляється здатність до дій; скоріше це <...> ідентичність, сформована за допомогою стилізованого повторення дій. Ці дії є «перформативними», при цьому саме поняття "перформативний" має подвійну значенням "драматичний" і "автореферентний" (пер. авторськ.)»** [51, с. 272].

Відкриття множинності суб'єктності, різноманітних варіацій та легітимація участі жінки у суспільному виробництві знову відкриває питання про суть жіночої суб'єктності. У сучасному світі жінці знову треба вибудовувати свою суб'єктність. Значна ступінь автоматизації побутових операцій, планування, відбору, фільтрації інформації знову вивільняють час для виробництва культурного продукту, або виробництва усього необхідного для життєдіяльності – «просьюмеризм». **Виробництво дій через висловлювання – модель мережевих практик.** Їх перформативність становлять нові особливості тексту – вибірковість пунктуації, скорочення слів, скорочення лексики, наближення написання до звучання, примноження значень одного і того ж означника. Інтерпретація висловлювання залежно від контексту була характерна для постмодерністських творів, до цього у перформативному висловлювання додається процесуальність. Заміна функціональності процесуальністю все більше фігурує в актах самореалізації і самоідентифікації. Перформативні тексти ототожнюються із дією.

Згідно перформативної теорії гендерної ідентичності, не існує справжньої природи жінки або істинної природи чоловіка, що впливають з їх тілесних особливостей. **Гендер є результатом, або наслідком багаторазових перформативних дій (performative acts), здійснених в певному культурному контексті, а видимість його природності створюється цим багаторазовим повторенням.** Важливим аспектом перформативної теорії є

прагнення пояснити, як відбувається зміна ідентичності. Батлер пише: «Парадоксальним чином, переосмислення ідентичності як наслідку (effect), тобто як виробленого або породженого відкриває можливості «дій» (agency), які непомітно перекриваються, якщо типи ідентичності розглядаються як предзадані і незмінні. Якщо ідентичність розуміється як наслідок, то це означає, що вона не є ні фатально зумовленою, ні абсолютно штучною і довільною» [3, с. 147]. Механізм зміни ідентичності укладений в практиці повторного означування. Такою практикою Батлер вважає, наприклад, відносини між лесбійками, типу «butch-femme», коли одна з них повторює модель поведінки, відповідну в даному суспільстві ідеалу жіночності, а інша - модель, відповідну ідеалу мужності. Оскільки подібні відносини знаходяться за межами норм гетеросексуальності, їх не можна вважати простою імітацією останньої. Відсутність в даному випадку звичного поєднання гендеру, статі (певної тілесної організації) і бажання свідчить про перформативність гендеру.

Висловлювання вступає в силу тоді, коли в нього вірять, а значить важливим є те, чи було воно щирим. Гендер в такому разі вибудовується під час перформативних мовленєвих актів, що показує Джудіт Батлер, передивляючись теорію Лакана. Вона зміщує фокус уваги із результатів конструювання гендеру – соціальних структур – на самий процес їх виробництва. Можна припустити, що при взаємодії соціальних акторів один з одним і медіа, індивід виробляє «події», історію своєї суб'єктності. В патріархальних суспільствах стратегії виключення жінки будувалися на мотиві інакшості жінок, а чоловіча ідентичність вибудовувалася, відштовхуючись від невизначеного Іншого. Мовна і тілесна перформативність, перш за все у мережі, переплітаються, і висловлене акторами стає значущим від самого факту співприсутності. Спільна дія передбачає вбудовування своєї присутності у тіло Іншого, така дія є колективною, бо не належить остаточно авторству тільки одного актора. Глобальна мережа, перш за все інтернет, дає важливе розуміння, видимість моделі пов'язаності наших тіл. Батлер протестує проти напередзаданості

гендеру, адже він виконується і програється, соціально конструюється. Необхідність жінки поставити питання про свою суб'єктність і суб'єктивність означає запропонувати альтернативну модель тій, коли жінка дається собі очами чоловіка, будучи Іншим для нього, не маючи статусу універсального, а отже і сталої суб'єктності.

Недовіра до владного дискурсу зумовлюється тим, що пригнічена сторона, висловлюючи свою позицію, все одно постулює свою суб'єктивність в рамках дискурсивного конструкту – чи то бінарних опозицій, чи то наперед заданого гендеру, натуралізації гендеру тощо: «Переконання, що фемінізм може досягти ширшого представництва для суб'єкта, що його він сам вибудовує, має іронічний наслідок – феміністським цілям загрожує провал за випадку відмови враховувати установчі сили власних представницьких заяв» [3, с.18]. В такому разі, методом боротьби та проявлення жіночого є деконструкція, відповідно до Фуко, є деконструкція тілесного, виявлення закинутості тілесного у дискурс та позбавлення тіла натуралізації.

Європейська культура донедавна репресивно оточувала гендер табу та умовностями, в той час як в постмодерніських реаліях з'явилася можливість обирати його вільно та не бути жертвою упереджень. Гендер у постмодерну епоху викриває випадковий зв'язок між означником і означуваним, розхитування знаку. В той самий час безпосередньо дія обирання та руйнації дискурсу є процесом виявлення суб'єкта, його самопрезентацією. За перформативною теорією, дія є первинна перед суб'єктом і конститує його. Феміністська концепція другої хвилі як Батлер, так і Т. де Лауретіс, Ю. Крістевої дискурсивно обґрунтовують наявність множинних ідентифікацій в сучасній культурі. Стратегією **визначення специфіки жіночого досвіду тут є пародійних перформативних практиках.**

Розмірковуючи про зміни в конструюванні «Я», Розі Брайдотті бачить завдання феміністської теорії в пошуку і введенні нових образів, які дозволили б осмислити процес трансформації «Я» і «Іншого», а також в перекодуванні жінки як суб'єкта. «Смысл этого переименования заключается не в том, чтобы

заменить его на другой суверенный, иерархически организованный и исключенный из системы общественных связей субъект, но скорее представить его как сложную, открытую сущность, **входящую в множественные взаимоотношения с другими**» [4, с.234]. Таким чином, вона відкидає біологічний або психологічний есенціалізм і підкреслює ситуативну, конкретну, комунікативну природу феміністського номадичного суб'єкта, побудованого **на ідеї тілесного прояву жінки**. Номадична свідомість вимагає від індивіда усвідомлення того, що вона «не являється єдиним неделимым суб'єктом, а представляет собой субъект, который вновь и вновь расщепляется по множественным осям дифференциации» [4, с. 248].

Свідомий перетин кордонів, ситуативність, мобільність є джерелом натхнення для номадичного суб'єкта, його звільнення з-під контролю фаллоцентризму. Брайдотті виводить «образ номады в противоположность образам изгнанника и мигранта, как ошибочных стратегий, ведущих к маргинализации [4, с. 143]. Бути номадою не означає бездомності або насильницького переміщення; це скоріше фігуральний вислів такого типу суб'єкта, що залишив всяку ідею, бажання і ностальгію закріпленості. І хоча номадичний суб'єкт відчуває бажання постійної зміни координат, траєкторії його руху, проте такі є схильні циклічно повторюватись від сезону до сезону. Свій проект номадичної суб'єктності Брайдотті засновує на номадичній концепції Жюльєн Дельоза, де вказано, що шлях між пунктами призначення, тобто можна сказати зв'язка між означником і означуваним, володіє автономією та рух кочівника життям – це фактична необхідність.

Номадичний простір для Дельоза відзначено не стійкими межами, але прикордонними лініями, «рисами», які схильні переміщатися і стиратися в ході пересування. Еквівалент його некомунікативному і невизначеному простору пустелі Брайдотті знаходить в проміжних зонах: міжнародних аеропортах, залах очікування, прикордонних переходах. Ці оазиси неналежності, простору відокремленості стають для неї своєрідними областями творчості, джерелами натхнення і визионерської інтуїції.

Однак бути «між» значить контролюватися двома обмежувальними сторонами (простором лісу і сільського господарства), які Противляться його розвитку і відводять йому, наскільки це можливо, роль комунікатора. Слідом за джеом, Брайдотті бачить трансгресивного природу номадизму не тільки в інтенсивному бажанні перетинати чужі території і кордони, а й в здатності встановлювати взаємозв'язки і коаліції з усім на світі. Таким чином, номадична свідомість полягає в тому, щоб не приймати ніяку ідентичність як фіксовану, а суть феміністської «сексуальної етики відмінності» зводиться до усвідомлення відмінностей і встановленню взаєморозуміння між несвідомими структурами бажання і свідомим політичним вибором.

У феміністському номадичному проекті Брайдотті виділяється три рівні відмінності статей: «відмінність між чоловіками і жінками», «відмінності між жінками» і «відмінності в кожній жінці», - які співіснують одночасно, але будь-який з них в будь-який момент часу може стати підставою для політичної та теоретичної діяльності.

На рівні «відмінності між чоловіком і жінкою» необхідно проводити критику не тільки універсалістського чоловічого суб'єкта, а й критику знеціненого Іншого. Жінки завжди мисляться в зневажливому дискурсі іншого, оскільки не можуть бути репрезентовані в межах фаллоцентричної схеми. В такому випадку завданням цього рівня стає розробка як нового розуміння суб'єктності в цілому, так і нового розуміння жіночої суб'єктності, яке дозволило б переосмислити відмінність статей в позитивному ключі і вивести на перший план специфічний тілесний жіночий досвід.

Рівень «відмінності між жінками» передбачає визнання відмінності між Жінкою як репрезентацією і реальними жінками, завдяки чому стає можлива феміністська політична суб'єктність. Фемінізм не тільки бореться за зміну цінностей, що приписуються жінкам культурою, але і ставить під сумнів особистісну ідентичність, сформовану на основі відносин влади. На цьому рівні Брайдотті також наголошує на важливості розробки політики локалізації (**politics of location**), яка дозволяє побачити різноманіття

**відмінностей**, заснованих на расі, віці, класі та ін., і зрозуміти специфіку того місця, звідки лунає жіночий голос. Крім того, в рамках феміністського номадизму як теоретичної позиції, різні способи розуміння жіночої суб'єктності, які висувуються феміністками замість культурно запропонованого зразка суб'єктності, можуть співіснувати один з одним, не надаючи розділюючого впливу на феміністську практику [4, с. 240]. **Брайдотті** закликає не тільки до пошуку нових концептуальних схем для осмислення альтернативних форм жінки-суб'єкта, а й до більш ефективній взаємодії між дослідниками і художниками. На рівні внутрішніх відмінностей, притаманних кожній жінці пропонується постспсихоаналітичне бачення суб'єкта: «Идентичность - это игра различных, раздробленных аспектов Я...Идентичность состоит из последовательных идентификаций, то есть бессознательных интернализованных образов, которые не поддаются рациональному контролю» [4, с. 242]. І якщо політичний суб'єкт (як той, від якого виходить вольовий вибір) і несвідоме бажання не завжди збігаються, то феміністкам необхідно ставитися уважніше до аналізу внутрішніх протиріч і теоретичної непослідовності. Фемінізм є об'єктом інтенсивного бажання для жінок, оскільки він вивільняє в жінках бажання свободи, легкості, задоволення, справедливості і самовираження. Таким чином, ідея номадичного суб'єкта Брайдотті підкреслює необхідність діяти на трьох рівнях: рівні ідентичності, рівні суб'єктності і рівні відмінностей між жінками. При цьому для перетворень потрібна повільна копітка робота, почати яку слід з того, щоб залишити простір відкритим для експерименту.

Однак, як справедливо зазначають критики теорії Брайдотті, позиція тих, хто виступає в якості прикладів «номадического способа существования, подразумевает наличие определенных символических и материальных ресурсов, которые дают им возможность «не замечать» границ, вовсе не отменяет их существования и материальность» [4, с.203]. Ще одне протиріччя

полягає в тому, тяга до руху йде у Брайдотті рука об руку з інтенцією до стабільності

Щодо варіацій ідентичностей у постсучасності Брайдотті зазначає у проєкті постпостмодерного фемінізму про соціальний активізм: «This kind of contemporary nomadic activism combines two features that are crucial to my project of **nomadic subjectivity: the notion of border crossings and that of embodied political practices**. This results in a project that traces the routes of new mobile forms of subjectivity in the midst of the politics of global mobility. It produces an alternative relational geography, which assumes as the starting position. Technology such as satellite surveillance and reconnaissance and border-patrolling video and electronic devices play a central role in Biemann's embodied and embedded new geography of power relations [49, с. 76].

### РОЗДІЛ ІІІ. ОГЛЯД КОНЦЕПТУ ПЕРФОРМАНСУ ТА ПАРТИЦИПАТОРНОГО МИСТЕЦТВА У СУЧАСНІЙ ФІЛОСОФІІ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА. ПЕРФОРМАНС, ПАРТИЦИПАТОРНЕ МИСТЕЦТВО, АРТ-КОЛАБОРАЦІОНІЗМ У ВИРОБНИЦТВІ ІДЕНТИФІКАЦІЙ.

Так зване мистецтво дії, акціонізм і інтервенціоналізм, вийшли із загального повороту від твору мистецтва як кінцевого «об'єкта» до процесу його створення, до художнього акту і жесту, який був заснований в епоху першого історичного авангарду футуристами і дадаїстами і остаточно сформувався як вид мистецтва в 1950 - 60-ті в неоавангардних експериментах груп «Флюксус» (Джордж Мачюнас) і «Гута» (Дзіро Есіхару), «живопису дії» Джексона Поллока, «антропометрії» Іва Кляйна і живих скульптурах П'єтро Мандзоні. Художники почали шукати прямої взаємодії з справжнім життям, свідомо залишаючи символічний простір музеїв і галерей, бажали безпосередньої зустрічі з глядачем на території повсякденного відправлення соціальних ритуалів.

Мистецтво другої половини ХХ століття відповідало на глобалізацію культури рядом значущих трансформацій свого об'єкта - від мінімалістського, постмінімалістського і концептуального (процес-арт, перформанс, хепенінг, відео-арт) до контекстуального і реляційного.

Творці мистецтва дії намагалися відійти від створення об'єктів до створення способів життя і моделей дій усередині існуючої реальності.

Вперше термін «**перформативність**» був введений англійським філософом і логіком Дж. Остіном в його теорії мовних актів, представленій в оксфордських лекціях, опублікованих посмертно у вигляді книги «How to Do Things with Words» в 1962 році, де він говорить про перформативне висловлювання. Назва походить від perform «виконувати, робити, здійснювати» і сполучається з іменником action «дію». Назва вказує, що виробництво висловлювання є створенням дії – в цьому випадку відбувається не просто говоріння. Дж. Остін розмежовує констативні і перформативні

висловлювання. Функції перших - це дескрипція або констатація, вони описують існуючий стан справ або стверджують факти і є істинними або помилковими, другі мають власну функцію і слугують для ствердження дій. Перформативні висловлювання самі тягнуть за собою дії, які вони називають, і можуть вдаватися або не вдаватися, тобто бути успішними або неуспішними. Остін визнає, що не можна проводити розходження між «щось сказати» і «щось зробити з мовою», оскільки говорити (або стверджувати), що щось має будь-які властивості, вже само по собі є дією. Тому констативні висловлювання можна віднести до певного виду перформативних висловлювань, вони також можуть бути первинними або експліцитними. Дослідник відмовляється від теорії розрізнення констативного і перформативного висловлювання на користь іншої теорії, основу яка становить відмінність між локутивними, іллокутивними та прелокутивними мовними актами.

Локутивний акт полягає в тому, що здійснюється висловлювання, говоріння чого-небудь (від латинського *locutio* «говоріння»). У процесі говоріння людина одночасно здійснює ще і деяку дію, що має якусь позамовну мету: він запитує чи відповідає, інформує, запевняє або попереджає, призначає когось кимось, критикує когось за щось. Саме здійснення абсолютно певної дії, викликаной самим говорінням, Остін розглядає як іллокутивний акт. Третій вид актів він позначає як перлокутивні, що представляють собою наслідки, пов'язані з мовними діями: ««... мы способны осуществлять перлокутивные акты: вызывать что-то или достигать чего-то через посредство говорения, скажем, убеждать, вынуждать, устрашать и даже удивлять или вводить в заблуждение» [34, с. 91]. Автор зазначає, що характерною ознакою локутивного мовного акту є конвенціональність. Те, що Остін розробив і спочатку назвав поняттям «перформативність», перейшло в поняття «іллокутивні акти». В результаті лінгвістика та філософія мови знехтували цим поняттям на користь теорії мовних актів.

Мова як дискурс направляє поведінку людей, і містить основні категорії,

які використовуються людьми для саморозуміння. Дискурси не просто описують навколишній соціальний простір, вони створюють його карту, яка акцентує увагу на певних факторах. Виходячи з цього, люди за допомогою дискурсу вибудовують свою власну картину світу, конструюючи тим самим уявлення і репрезентації на свій смак. Перформативні висловлювання конструюють реальність. Прикладом такого стварення є перформативний дискурс.

Істотний аналіз розвитку перформансу було зроблено американським істориком і теоретиком перформансу Роузлі Голдберг, що створила опис діяльності художників-авторів «живих» виступів - від Леонардо да Вінчі, Берніні і Караваджо до художників часів Французької революції, які так чи інакше все працювали над святами в честь релігійних подій, народжень спадкоємців, історичних подій. Виток сучасного перформансу по Голдберг - маніфест футуризму Філіппо Томмазо Марінетті, випущений в 1909 році. І далі, через дадаїзм, російський футуризм і конструктивізм, через сюрреалізм і Баухауз до Нью-Йорку 50-х, Іва Кляйна, Йоко Оно, Марини Абрамович, Йозефа Бойса досліджує межі живого тіла.

В результаті авторка наполягає, що, хоча історію перформансу писали все-таки художники, у перформансу немає власного медіа. Її обережне визначення перформансу, таким чином, говорить: «Поскольку для перформанса фундаментальным признаком является синтез искусств... Перформанс не поддается точному или простому определению. В широком значении, это любая форма «live art» перед публикой, тесно связанная с визуально-пластическим искусством своего времени. Он используется художниками как средство конфронтации с модным художественным истеблишментом либо как путь оживления формальных и концептуальных идей, на которых основано производство искусства». Головною актуальною цінністю перформансу Голдберг бачить в тому факті, що якщо сьогодні тексти та зображення поширюються за лічені секунди за допомогою комп'ютерних технологій, то роботи живих виконавців, які виступають в реальному часі, тільки і здатні

зупинити мить і дозволити випробувати почуття присутності [16, с. 307].

Істотний внесок у наукові дослідження перформансу створила дисципліна **performance studies**, що працює на стику соціології, театрознавства та мовознавства. Вона спиралася на дослідження теорії мовленєвих актів, концепцію колективних уявлень у Дюркгайма, наукові розвідки В. Тернера стосовно ритуалу, соціальну драматургію Е. Гофмана. Далі, режисер та театрознавець Р. Шехнер дослідив перформанс за допомоги структурного аналізу уявлень та виконавських форм. На початку ХХ ст. театрознавство змінило фокус уваги на театр як інтерактивний спектакль та театр як подію: «Также перформанс — одна из коммуникативных форм культуры, и в нем особенно важен сам факт встречи, физического, непосредственного взаимодействия людей друг на друга. Он имеет оттенок искусственности, деланности, намеренности. Перформанс — это событие или действие, всегда отмеченное эстетическим свойством. Оно требует мастерства, а важные его свойства — выразительность и знаковость или символичность — делают его почти всегда фактом искусства» [38, с. 728].

Один із найвідоміших представників акторно-мережевої теорії Бруно Латур розвив взяту у Е. Гофмана метафору «театру» розвив ідею соціальної драматургії. В рамках драматургічного підходу Е. Гофмана, перформативні дії, здійснювані суб'єктом на соціальної сцені і засновані на управлінні враженнями, покликані виробити або закріпити його в обраній соціальній ролі. Його цікавило, «как в социальных ситуациях люди преподносят и воспринимают себя, как они координируют свои действия» [17, с. 137], маргінальні, гротескні прояви особистості, навмисне та ненавмисне конструювання ролей та взаємодія цих соціальних ролей як дечого мінливого та ліквідного. Сьогодні побудова суб'єкта може здійснюватись за допомогою просьюмерських творчих практик в особистих блогах. Там індивід обживає глобальну культурну індустрію всередині свого приватного простору. Але також, широкий і мобільний доступ до різних соціальних медіа зробив доступним масову колективну творчість. З цієї точки зору «народна культура»,

як і вся література, яка називається «народною», постає в іншому світлі: у своїй суті вона виступає як «мистецтво діяння» того чи іншого, тобто як призначене для користувача споживання. Ці практики задіють народне раціо, а саме - спосіб мислити, інвестований в спосіб діяти, мистецтво комбінування, невіддільне від мистецтва використання. Латур робить установку на зняття дихотомії між дією і структурою (в понятті соціального перформансу). Актор вже не розділений на людину і не-людину, і не є джерелом дії, він представляє собою «актор-мережу» або «актант» - людина, тварина, машина, ідея, репрезентація. Б. Латур визначає актора на противагу автору, не як джерело ініціативи або відправну точку, початок вектора, спрямованого на якусь іншу мету, а в якості актора, посередника, який спонукає інших посередників то щось робити. Теза про перформативність в акторно-мережевих дослідженнях говорить про соціокультурні комунікації як про постійну перезбірку, виконання, дію - на противагу метафорі зробленості. Це дозволяє розглядати безліч мікросоціальних подій як обмін перформансами. Суспільство, що складається з таких обмінів - вдає із себе рухливий автореферентний колектив, перезбирається в кожній ситуації взаємодії. Можна сказати, що виробляючись за допомогою перформансів, такий колектив підтримує сам себе. Релевантність акторно-мережевого методу стосовно до колективних перформансів підтверджується самим Латуром, який у своїй останній книзі «Дослідження про способи буття» пропонує акторно-мережеву теорію в якості метамови опису не тільки для природничо-наукових досліджень, але також і для інших способів людського життя - релігії, мистецтва, економіки, права, адміністративної організації.

Практики партиципаторного мистецтва відповідали на виклики кінця ХХ – початку ХХІ ст. все більшу атомізацію, згортання соціальної держави і спільного публічного простору, але в той же час були майже генетично пов'язані з інститутами цієї епохи - приватними фондами, недержавними організаціями. Сучасні мистецькі тенденції до коллаборації та неопосередковане лише арт-інституціями мистецтво є маркером прагнення

соціальних змін та **колективної ідентифікації**.

Представлення розповіді та створення відносин - дві позиції сучасного мистецтва. Художник - це оператор знаків. Акт означення характерний для нього, він вказує на якесь явище. Акт репрезентації може виступати як самостійна область. Партиципаторне мистецтво в тому числі моделює можливі світи. Воно не покликане підготовлювати або заміщувати реальність, не будує утопічні реальності, а моделі усередині існуючої, інакше було б редуковане до політики та активізму.

Естетика колективної взаємодії у віртуальному просторі переводить суперечку у статус гри. У віртуальному світі з'являється публічний простір за рахунок колективної взаємодії мас, що слідкують за подіями в світі медіа. Відповідно, ці акти можуть естетизуватися. Колабораційне, партиципаторне мистецтво на сьогодні **намагається відійти від тенденції, що слова, пізнання, критика і генерація ідей відокремлені від фізичних вчинків. Люди раніше були впевнені, що виборюючи щось як остаточну позицію, тим паче власну, ми залишаємося вразливими, перебуваємо в небезпеці.** До чогось конкретного така колективна гра не призведе, а от шкода для власного медійного образу не є бажаною.

Термін **«партиципаторне мистецтво» («participatory art»)** належить американській дослідниці сучасного мистецтва Клер Бішоп і означає мистецтво, що передбачає залученість публіки у процес створення або демонстрації мистецтва. У розмові про найбільш значущі сучасні художні тенденції Бішоп виводить на перший план колективну і комунікативну творчість, спираючись на теоретика та митця Ніколя Буррію, ця творчість отримала широке поширення і інституціоналізацію в кінці ХХ-го – на початку ХХІ ст. Різні дослідники приводять у приклад ряд художників, таких як Р. Тіраванія, К. Болдвін, К. Вейан, Г. Ороско, Ф. Паррено, Л. Гіллік, М. Каттелан, М. Раковіц.

Ще в одній зі своїх ранніх статей французький теоретик мистецтва Ніколя Буррію запропонував термін «оперативний реалізм» (фр. «Realismoperarif»),

покликаний означити собою **метамодерне** коливання, осциляцію, «двойную принадлежность к области функционального и к области эстетического и охарактеризовать произведение, которое колеблется между **функцией инструмента... и функцией объекта созерцания**, когда, в конечном счете, только понятие «художественный проект» разводит эти функции» [10, с. 19]. Бурріо зазначає, що мистецтво модернізму було автономним та утопічним, саме тому культурній індустрії було легко привласнити, примітивізувати та звести до товарної форми. В результаті мистецтво стало відчуженим від публіки через свою «елітарність». **Людина має виробляти сенс колективно, а не наодинці із артефактом. Без участі художника, можливо, зібрати певну спільноту та виробити колективне ставлення до проблеми та один одного і не довелося б. Таким чином, партиципаторне мистецтво виробляє моделі поведінки.**

Іншими словами, на думку Бурріо, «эстетический опыт, который выстраивался в классической эстетике как опыт дистанции и незаинтересованности, в XX веке претерпевает изменения, при чем сразу же двоякого рода: во-первых, объекты пользы становятся частью художественного («рэди-мейд Дюшана положил начало художественной апроприации мира труда»), но также, во-вторых, художественное становится неотъемлемой частью практического и полезного («оперативный реализм» свидетельствует об апроприации миром труда произведения искусства»). Оперативный реализм подразумевает распространение эстетического опыта в самых разных социальных сферах, сегодня мы ждем от искусства, как оно выполнит свои социальные функции, какой выход из положения укажет, какой объем знаний усвоит»» [10, с. 19].

Бурріо вважає, що мистецтво перепрограмує світ, він користується терміном «постпродукція» щодо креативності. Креативність – це вдумливий відбір культурних продуктів і внесення їх у певні культурні контексти. Головне в мистецтві - форма, стало місце зустрічі. Хто б не закінчив історію, вона продовжує належати автору, тому реляційна естетика створює перегляд

постструктураліської деконструкції авторства. Глядач виступає як креативний, звертається увага на культуру глядацтва.

Художні практики – це соціальна практика, що репрезентує реальні умови життя індивідів у символічних відносинах. Тут немає конфлікту мистецтва із суспільством, воно живе у суспільстві, дає моделі дії в соціальному житті. Тут мається на увазі не автономний символічний простір, а простір людської взаємодії, колективне виробництво сенсів, колаборація. Форма сталої зустрічі - мистецтво втримує суб'єктивності, пов'язані з досвідом.

Партиципаторне мистецтво показує як нові моделі взаємодії, так і відтворення владних відносин. Дистанція від реальності дає право її критикувати, а відсутність музейних рамок відкриває нові можливості мистецької аури.

Аналізуючи праці інтелектуалів другої половини ХХ століття (Теодор Адорно, Луї Альтюсер, Гі Дебор, Мішель Фуко, Фелікс Гваттарі, П'єр Бурдьє), Бурріо висуває «естетику взаємодії» як реальну альтернативу мистецтва модерну з його парадигмою чіткого поділу на активного суб'єкта-творця і пасивний об'єкт. Художник модерну створював уявні і утопічні світи - автономні об'єкти, як і культурна індустрія, відчужуючи художника від суспільства, а твір мистецтва від глядачів. **Підрив такого відчуження Бурріо бачить у відході від створення об'єктів до створення способів життя і моделей дій усередині існуючої реальності.** Тому теоретик пропонує заново задіяти такі прийоми французьких ситуаціоністів, як «виробництво ситуацій» (constructed situation) і «Détournement» (вивільнення).

Таким чином, за Бурріо, на перший план виходить мистецтво, що сприйняло зрушення парадигм від суб'єкт-об'єктної до суб'єкт-суб'єктної моделі - чи «мистецтво взаємовідносин», в якому місце предмета мистецтва займають самі відносини між людьми і навколишній соціальний контекст: «Так, зустрічі, свідання, демонстрації, різні типи співпраці між людьми, ігри, свята, місця спільного проживання - короче,

совокупность способов встреч и конституирования отношений сегодня представляют собой эстетические объекты, поддающиеся самоценному освоению...» [11, с. 34]. Художники взаємодії - це, перш за все, створення **відокремлених просторів (сквоти, комуни, лабораторії) і особливих форм співпраці (ворк-шопи, майстер-класи, дискусії)**. Але також це і організація мікросоціальних зв'язків і ситуацій, включаючи дослідження внутрішньо-інституційних взаємодій між художником, галеристом і куратором. «Оперативний реалізм» пов'язаний з включенням у вже сформовану систему соціальних зв'язків або ж їх відтворенням, є однією з основних технік художників взаємодії. Яскравим представником «естетики взаємодії» є художник Ріркрит Тіраванія, знаменитий своєю «пересувний кухнею» вперше спорудженою в 1993 році в павільйоні на Венеціанській бієнале. Тіраванія створював простір спілкування і взаємодії, пропонуючи глядачам покуштувати приготовану їжу або приготувати її самим.

Клер Бішоп в статті «Антагонізм і реляційна естетика» критикує «естетику взаємодії» Ніколя Бурріо і її моделі співучасті і демократії, як підлеглі загальному тренду «соціального повороту» в мистецтві, що стався в початку 90-х років після розпаду соціалістичного блоку і під знаком феномена «соціально-ангажованого мистецтва». Мистецтво участі бере початок із 60-х років, варто згадати художника Еліо Ойтсіка, що співпрацював з танцюристами самби в фавелах Ріо. До художників «соціального повороту», також відносяться 70-ті - 80-ті рр. та такі постаті, як Йозеф Бойс, Ліджія Кларк, Стефан Уїллатс, «Group Material» та інші. Але загальним трендом соціальне мистецтво стає саме після 1990-го року, коли поряд зі збільшеною кількістю подібного роду арт-практик множиться і кількість термінів для їх позначення: **«соціально-ангажоване мистецтво» (socially - engaged art) (Жак Рансьєр), «коллаборативне мистецтво» (collaborative art) і «діалогічне мистецтво» і (dialogic art) (Грант Кестер), «прикордонне мистецтво» (littoral art) (Брюс Барбер), «інтервенціоніське мистецтво» (interventionist art) (Грегори Шолетт).**

Клер Бішоп, відштовхуючись від критики соціально-ангажованого мистецтва французького філософа Ж. Рансьєра, приходять до висновку, що всі суперечності соціально-ангажованого мистецтва, виражаються у напрузі між соціальною корисністю і утилітаризацією мистецтва: «Какое искусство не ангажировано социальное? Разве искусство по большей части не вглядывается внимательно в окружающий его мир и не взаимодействует с ним так или иначе, зритель должен ценить “непонятность”, а не просто рационально одобрять произведение, исходя из конкретного (социального или этического) критерия» [8, с. 35].

Тому вона пропонує відійти від поняття «соціально-ангажованого мистецтва» і розуміти його естетично, не навантажуючи це визначення політичними чи соціальними конотаціями. У цьому руслі стає зрозуміло, чому Клер Бішоп проводить генезис партиципаторності як медіума або форми, що бере свої підстави в історії мистецтва ХХ-го століття (перформанси дада, футуристів, сюрреалістів, ситуаціонізм, проекти Бойса). Адже сучасне мистецтво, сприйняло як масову і споживчу культуру (реаліті-шоу, рекламні та піар-кампанії і т.д.), так і нові медіа та соціальні мережі. Головна відмінність від часів історичного авангарду в тому, що сьогоднішні арт-експерименти з моделювання тих чи інших соціальних практик самі виробляються під наставництвом відповідних арт-інституцій, особливо в **Європейських країнах з сильною традицією державного фінансування мистецтва.**

Намагаючись концептуалізувати поняття «спільної дії», необхідно розводити «участь» і «інтерактивність», розуміючи під останньою художні роботи 60-70-х років ХХ-го століття, засновані на відносинах один на один між глядачем і технологією (наприклад, глядач натискає кнопки, приміряє якийсь одяг, щось пробує на дотик або смак). Справжня «участь» глядачів у створенні твору мистецтва (що втрачають при цьому свої глядацькі повноваження) складається з двох взаємно-пересічних процесів: залучення обширної кількості людей і залучення їх в якості медіа. Твір створюють кілька людей, кожен з яких також є **медіумом, засобом всередині цієї роботи. Бішоп**

виділяє такі характеристики партиципаторного мистецтва як залученість, колективність творчості, процесуальність. Тобто, партиципаторне мистецтво формує у собі не аудиторію, а спільноту. У підтвердження цьому Фішер-Ліхте пише, що простір перформансу це «создание специфических пространственных композиций, открывающих неизвестные или до тех пор не востребованные возможности для организации отношений между актерами и зрителями, движения и восприятия. [46, с. 203].

Залучення аудиторії бере початок із прото-партиципації авангарду 60-х з його «імпульсом до участі», що виникли в якості маніфесту в різних ідеологічних умовах. У капіталістичному світі це перш за все «Ситуаціоністській інтернаціонал», який відкидає мистецтво на користь перманентної революції в повсякденному житті («ситуацій»), хеппенінги Жан-Жака Лебеля, роботи «Групи дослідження візуальних мистецтв» (Groupe Recherche d'Art Visuel), агресивні форми соціального перформансу в аргентинському концептуалізмі 60-х років на чолі з Оскаром Масотта (Os car Masotta), а також групи британських художників 1970-х років - «Artists Placement Group» (Барбара Стівен і Джон Латам), що привертала художників в роботу ділових і державних структур і «Community Arts Movement», в якій художники виступали в якості медіаторів творчості інших людей. У мистецтві країн соціалістичного табору - це хеппенінги, широко поширені в Чехословаччині в кінці 1960-х - 1970-х роках і акції московської групи «Коллективні дії» з виїздами на природу у вузькому колі друзів.

Театр і перформанс були взяті на озброєння сучасним мистецтвом з початку 60-х років в контексті так званого загального «де-матеріального» повороту від твору як речі до твору-процесу. Для партиципаторного мистецтва і його тематичних досліджень вони стають ключовими категоріями, так як залучення та співучасть, як правило, найбільш сильно виражається в живій взаємодії соціальних акторів в конкретних ситуаціях. Але саме поняття **делегування** приходить в західне мистецтво в період після 1989 року, засновуючи новий жанр перформансу, чия відмінна риса полягає в тому, що

художники не здійснюють перформанси, а наймають непрофесіоналів для програвання їх ідентичності та соціальних умов самореалізації – художники **Мауріціо Кателан**, що організував футбольний клуб із іммігрантів із Північної Африки, Сантьяго Сь'єрра.

**Делегований перформанс** може також використовувати як акторів професіоналів, чия робота не пов'язана із мистецтвом, як, наприклад Таня Бругера залучала кінних поліцейських для зображення розгону вуличних демонстрацій. Іншою його формою може бути залучення представників різних соціальних верств для відео документування взаємодії, як наприклад, це зробив Артур Жмієвський. Він в роботі «Вони» (2007) попросив жінок-католичок, молодих соціалістів, молодих євреїв та польських соціалістів зобразити свої цінності на футболках, що пізніше переросло у сутички. Делегований перформанс з одного боку обвинувачується дослідниками у об'єктивації тіл учасників, а з іншого боку, цей вид перформансу презентується як шлях до аналізу умов праці та медіарепрезентації.

Перформативне мистецтво саме і отримує нове дихання за рахунок неоліберальних трендів у економіці 1970-90-х років, розповсюдженого культу індивідуальності та непостійної зайнятості.

Художники партиципаторного мистецтва не відмовляються від етики, а роблять її відправною точкою своїх робіт, і на думку тої ж Бішоп, відповідно треба сконцентрувати увагу скоріше на те, як художники працюють з пануючими способами медіа-репрезентації, на боротьбу з якою їх роботи так часто бувають спрямовані, а так само на те, чи зачіпають вони наше ставлення до умов праці.

У пошуку альтернатив перетворення «мистецтва участі» в індустрію розваг і нові форми товарно-грошових відносин, Клер Бішоп і деякі інші теоретики і куратори сучасного мистецтва намагаються проаналізувати накопичений за останнє двадцятиріччя досвід.

Одним з важливих кроків стала результуюча серія виставок, лекцій, artist talks і панельних дискусій під назвою «Життя як Форма» (Living as Form),

ініційована нью-йоркської інституцією Creative Time і вперше представлена в Нью-Йорку восени 2011-го року. Сто ключових проектів партиципаторного мистецтва з усього світу були зібрано куратором Нато Томпсоном і командою кураторів-радників з усього світу та демонструє, як процесуальність проявів ідентичності підкидає нові форми для мистецтва.

Якщо говорити про останні надбання партиципаторного мистецтва, то варто сказати про не так давно сформовану течію інтервенціоністського мистецтва. Термін «інтервенціонізм» обгрунтували Н. Томпсон і Г. Шоллет. Таке мистецтво покликане робити мистецькі вторгнення у життєвий світ заради боротьби проти захвату всіх сфер життя від капіталізму. Це може бути процесом розробки конкретних корисних інструментів, приладів, брошур, карт, несправжніх медіа-ресурсів. **Виробництво ідентичності у інтервенціонізмі визначається** так: «за интервенционистским коллективом стоит здоровый скептицизм по поводу самой групповой идентичности, так как он априори устроен по принципу «клеточной коллективной конструкции» и производит «солидарность через различие» [44, с. 93].

Таке мистецтво наслідує реальність та виробляє свою власну версію інституції. Таким чином такі несправжні структури змінюють розуміння інституції ізсередини. Художники напряму не просто критикують владу, а вживляють свої ідеї у самі владні інститути. Таке мистецтво створює ідеологічний підрив владної структури, виробничих відносин, а також пропонує **нові моделі співжиття та ідентичності**. Таке мистецтво може використовувати в своїх цілях художні форми іронії, сарказму.

**Перформанс та партиципаторне мистецтво мають спільні ознаки** – процесуальність, виконання соціальних ролей, залучення представників різних соціальних верств, гендерів і т.д.

Перезавантаження і перехід мистецтва до безпосереднього виробництва нових форм життя сьогодні відбувається через нові медіа та соціальні мережі. **Вони разом із великою кількістю політичних і соціальних груп активістів, часом радикально задіюють у своїй роботі творчі компетенції мистецтва,**

**і можуть призвести до накопичення тієї самої «критичної маси», що дозволяє подолати протиріччя ангажованості і незалежності.**

В порядку експерименту і відправної точки для подальшого дослідження – наведено **декілька прикладів такого пост-партиципаторного інтервенціоністського мистецтва перехідного періоду.**

- Представники так званого «конструктивного інтервенціоналізму» - американська група «The Yes Men». «The Yes Men» використовують тактику «культурного глушіння», або «партизанської семіотики» - вони вміло прикидаються об'єктами своєї критики і експлуатують медіа, щоб робити шокуючі і викривають заяви.

- «Adbusters Media Foundation» - канадська некомерційна організація, що видає однойменний журнал - мережа художників, активістів, письменників, студентів, підприємців. Під час фінансової кризи 2011 року «Adbusters» поклали окупувати Волл-Стріт - головний бізнес-район Нью-Йорка, створивши платформу для виступів і живого спілкування людей. Їхні гасла своєї емоційним забарвленням і абстрактними закликами дуже нагадували дадаїстські і сюрреалістськими маніфести.

- Міські партизани «Partizaning». Група, що виникла на стику вуличного мистецтва і громадської діяльності, здійснює несанкціоновані інтервенції в міську або медіа середу, орієнтовані на трансляцію нового безкомпромісного бачення майбутнього. «Партизани» часто використовують методи включених досліджень у вигляді міської розвідки, прокладають утопічні карти, перекодовують знаки і ситуативно змінюють функції тих чи інших просторів, а також проводять неформальні конференції про міську культуру і громадянські ініціативи.

- Мережеві проекти безкоштовного розповсюдження товарів і послуг: американський «Craigslist» - мережа безкоштовного обміну, розорила безліч приватних компаній в США.

**- А також безліч інших низових ініціатив: соціальні мережі сусідів, горизонтальні і дистанційні освітні ініціативи, еко- і містозахисні рухи -**

всі ці нові спільноти, що так чи інакше задіють візуальні і перформативні стратегії в процесі своєї наочної агітації, мітингів, акцій протесту. **Всі вони діють в публічному полі і апіорі включають в себе партиципацію, так як припускають участь безлічі соціальних акторів як креативних агентів власних соціальних змін. Інтервенціоналістське мистецтво дає можливість художнику бути агентом соціальних змін:** «Р. Шехнер предлагает термин «прямой театр» (direct theatre), обозначающий повседневные зрелища, имеющие некоторую степень организации и драматургии, а также политические акции (падение Берлинской стены, guerilla theatre в 1960-е, акции Гринпис, протесты антиглобалистов и пр.) «Прямой театр» по Шехнеру — это сырой материал, используемый в собственно театре просцениума, который он называет second theatre» [38, с. 729].

Коли художник закидує первний культурний знак у вигідний час і місце, до вигідного для цілі художника споживача, цей знак обростає новими значеннями. Але умовою такого процесу є представленість, демонстрація іншим, тому що у режим бачення потрапляє **структурна нестача у існуючих відносинах влади та соціуму**. Але художник тут не суверен художнього акту, як і владні інститути не суверени влади, що розуміється само собою. Маса людей не пасивний споглядач, не «мовчазна маса», що мовчанням легітимує будь-які дії влади, а рівноправний учасник у творенні політики. Художник працює не з якоюсь умовною масою і публікою, а із локальними громадами, що мають дати активну відповідь на дії інших учасників перформансу. Інтерактивність перформансу такого плану схожа із політичним активізмом або арт-активізмом, коли ціль акції буде виконана лише після відгуку публіки. Перформанси сучасності на відміну від міфологічних ритуалів через свою ситуативність мають перевизначатися та виконуватися кожен раз наново. Пост-партиципаторний арт визначається проектністю.

## **РОЗДІЛ IV. ВИРОБНИЦТВО ГЕНДЕРНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ У ФЕМІНІСТИЧНОМУ ПЕРФОРМАНСІ**

Прихильниці фемінізму у розгляді проблеми гендерної ідентифікації та жіночої суб'єктності зверталися до перформативних форм, бо вважали тілесність необхідним джерелом для пошуку через її зв'язок із соціальною активністю, пошуком власного «Я». Лакан, спираючись на постструктураліський психоаналіз, наполягав на мінливості і маскарадності жіночого образу, що намагається приховати порожнечу і непроявленість. Така теза викликала резонанс серед постфеміністок. Мистецтво відображає зв'язок людини із оточенням, в тому числі і з соціальними інститутами, тому слугує полем для рефлексії над гендерним питанням. Тема місця жіночого в соціальному полі актуалізувала також і гендерні дослідження в 70-х роках ХХ ст. Соціальна дія обумовлена владними стосунками. Суб'єкт у своєму пізнанні підпадає під дію владної ієрархії, адже істинне знання стає імперативом до дії, визначає її характер для певного суб'єкта, дозволяє йому бути присутнім, правим чи не правим. Саме тому претензії на істину модель світу чи феміністичні моделі стає непродуктивним, опір пануючому дискурсу ж можна зчинити за допомоги піддавання сумніву, запитування. Суб'єкт конструюється владним дискурсом, який дозволяє йому бути висловленим в рамках підлеглості, тому феміністичні теорії, які говорять про таку жінку, автоматично говорять про пригнічену жінку.

**В перформативному мистецтві тіла художників безпосередньо створюють висловлювання, яке в термінах акторно-мережевої теорії не може бути правдивим чи ні, бо являє собою чисту дію, є не «денотативним», а «перформативним».** При делегації виконання перформансу непрофесіоналам виникає можливість представити колективну ідентичність певного соціального конструкта, в тому числі і гендеру. Безпосередність події, починаючи від класичного перформансу 60-х років стає головною умовою, проте дематеріалізація заради відходу від комерції поступається

дематеріалізації як причини, заради якої на твір звертають увагу ЗМІ. Відтворюваність перформансу, в тому числі повторення своїх старих творів авторами, його позмінна повторюваність перформерами щоденно, зберігає спонтанність, проте прив'язує твір до галерейного простору, навпаки слугуючи об'єктивації. Наймані виконавці перформансу втілюють інтерпасивність бажань суб'єктів в капіталістичному суспільстві, тут інтерпасивність слугує інструментом для вираження інтерпасивності суб'єкта в полі ринку.

Жінки в мистецькому колі під час Другої хвилі фемінізму переймалися місцем музи або моделі для великих митців-чоловіків, бо про жінок у творчості так ніколи не говорили. Щодо цієї проблеми є протилежними думки Люсі Ліппард, яка відшукувала суть жіночої творчості у особливих органічних, щільних формах та Лінди Нохлін, що пояснювала відсутність жінок в історії мистецтва дискурсом художніх інститутів - «великі митці» легітимували «великих митців».

Серед стратегій включення жіночого досвіду в соціальну дійсність можна виокремити виділення квот для представниць жіночої статі у різних сферах зайнятості, артикуляцію жіночих тем. Це було втілено у арт-фемінізмі 60-70 х років, зокрема у протестному русі американської кураторки і арт-критика Люсі Ліппард, що виступала за збільшення кількості учасниць та організаторок виставок у Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку до половини. Її погляди стосувалися дематеріалізації мистецтва, позбавлення його обслуговуючої функції, розвитку культурних центрів, відкриті можливості для регуляції мистецьких процесів для всіх бажаючих. Ліппард у своїх дослідженнях визначала особливості жіночого стилю, напротивагу, наприклад, мистецтвознавиці Лінді Нохлін («Чому немає великих художниць-жінок»), яка констатувала виключеність жінки із мистецького дискурсу, адже протягом століть теоретико-мистецькі трактати писалися з певною спадкоємністю щодо адресата. Також важливим є те, що жінки не мали можливості отримувати вищу освіту та відтворювати нові покоління художниць у специфічних

професійних інститутах, до яких мали б доступ та були зайняті «жіночими заняттями» щодо мистецтва. Жінкам з точки зору статусу, як і чоловікам аристократам не можна було ставати художниками, також для жінок був закритий доступ до оголеної натури, тож «вся ситуація художественного творчества, включающая в себя как развитие художника, так и природу и качество самого произведения искусства, развертывается в социальном поле, является составной частью социальной структуры и опосредована и определена специфическими социальными институтами, будь то художественные академии, системы покровительства искусствам, мифы о божественном творце, о художнике как о настоящем мужчине или как об изгое» [27, с. 29].

Жіночий перформанс використовує різні підходи, наприклад 1) трансгресія, 2) наново відкриття власного тіла, 3) заперечення власного тіла. Проте, як виявилось згодом, коли жіноче мистецтво відкрито звинувачує і відстоює свої права, воно заново вступає в поле культурного розрізнення як на полі битви. Щоб бути антагоністичним (по типу діалогу), йому доводиться штучно перебудовуватися (наприклад, за допомогою «провокаційного» використання техніки поп-арту), а це має на увазі зраду сутнісної роз'єднаності, «заперечення» і інакшість жіночого досвіду. Дослідниця Ліппард висловлювала думку щодо творчості Віто Аккончі, Джеймса Коллінза, Іва Кляйна, бо вони використовували жінок безвідносно до їх особистості заради створення робіт, піддаючи їх різним тортурам, ставилися до них, як до матеріалу.

Знаковими щодо проявлення теми жіночого в мистецтві є боді-арт Каролі Шнеєман, Джоан Джонас у складі їх хепенінгів 50-х років ХХ ст., «центральный» абстракціонізм Джуді Чікаго, Міріам Шапіро, їх мотиви сферичності як виразникові тілесної ідентичності, що яскраво контрастували із мінімалістичним артом, в якому були зайняті в основному чоловіки. Використання свого тіла у мистецьких творах тут є стратегією перетворення себе із об'єкта, матеріалу для творчості художників-чоловіків, оформлення їх

думок – на суб'єкта мистецької дії та інструмента протистояння об'єктивації себе.

Маніфестація власної тілесності жінками-художницями **співпала із хвилею сексуальної революції, коли репродуктивна і сексуальна функції почали розводитися.** У перформансах Шнеєман ігнорується тема пригнічення жінки, натомість її відверті проекти направлені проти табування тілесних проявів, як у *Eye Body* (1963), *Interior Scroll* (1975) та ін. В роботах вона оперує символами архаїчної жіночності, яку художниця намагалася вивільнити від ампула ганебної прихованості, її мистецькі акти хоч і звинувачувалися критиками у аутоеротизмі, проте були просякнуті експресією та підкріплені її дослідженнями феміністичної літератури. Шнеєман зверталася до «естетики відразливого», знайомого незнайомця – Іншого та часто зверталася до замовчуваних моментів жіночого життя, наприклад менструальних кровотеч, саме під час яких і діставала згорток паперу із поемою з вагіни. Ця поема відтворювала прагнення перетворити жінку з моделі на творця. Чоловіки-художники так само, як і жінки, застосовували прийоми андрогінної ідентичності у перформативних актах, перебираючи на себе невластиві моделі поведінки, проте серед чоловіків прагнення злитися із жіночим ампула зустрічалося більш часто. Мотиви андрогінності як характеристики «ідеальної» людини з іншого боку означають поглинання і розчинення суто жіночого. В той же час, чоловічі ігри із ідентичностями не сприймалися художньою спільнотою і глядачами так гостро, напротивагу жіночим акціям, які були задумані якраз проти еротизації оголеності.

Авторка інсталяцій із воску, цинку, латексу та інших неочікуваних матеріалів Лінда Бенгліс створювала чуттєві скульптурні форми, що мали б пробуджувати глибинні переживання та стали б у опозицію до спрощеності мінімалістичного чоловічого арту («*Contraband*», 1969, «*Pleiades*», 1982). Вона стала відома завдяки інсталяціям із поліуретану, що пінився та розливався по підлозі, формам і каркасу. Художниця часто залучала глядачів до створення інсталяцій і була направлена на те, щоби зчинити подив органічними формами.

Пізніше у 1974 році, почавши працювати зі скульптором Робертом Моррісом, вона створила серію провокативних фотографій, де пародувала чоловічий погляд на жінок та націленість голівудського продукту на певну легковажну аудиторію. Одна з таких називалася ArtForum Advertisement (1974) та полягала у відвертому сарказмі над спрямованістю маскультури на чоловіка-споживача, грі із змішуванням ідентифікацій (фалоімітатор як предмет, що присутній у практиках людей будь-якої статі).

Пошуками особливого жіночого стилю займалася і Джуді Чікаго в Каліфорнії, відома своєю епохальною роботою «Звана вечеря» 1979 року. Художниця була в цій роботі вона намагалася створити апологію жіночого рукоділля – вишивки та керамічної справи, і показати, що ці традиційно жіночі мистецтва вимагають високої майстерності, проте чомусь вважалися завжди обслуговуючим, декоративним видом мистецтва. Проте головний посыл полягав у спробі увіковічити імена величніших жінок всієї історії, про яких чомусь забули, також ця робота містить і недвозначні тілесні символи. Джуді Чікаго намагалася також і торкнутися досвіду дітонародження, колективна імітація пологів у «The birth trilogy» (1972) доходила майже до стану трансу. Її перформанси часто пов'язані із кривавістю, проте, значна частина сучасних робіт жінок, починаючи з психологічних, з гримом, і закінчуючи тими, де має місце образ насильства, **пов'язана не з мазохізмом, а скоріше, з вигнанням злих духів, зняттям табу**, виявленням і, тим самим, лікуванням хворобливих аспектів жіночої історії: «с беспокойством обычно связана надежда, выражающаяся в нежном исследовании самой себя, самокритике или трансформации, у мужчин то же самое вызывает насильственные, даже связанные с саморазрушением формы» [27, с. 80].

Художниця-акціоністка Валі Експорт в серії фотографій «Конфігурації тіла» (1976) пропонувала також звернутися до такого образу жінки-прикраси у різних контекстах, об'єктивованої фігури, яка виконує певні функції. Тут йдеться про проекцію бажаного жіночого образу чоловіками і недоступність медіа для жінок, а значить і відсутності доступу до суспільного життя. В

перформансі ж «Генітальна паніка», «Ерос Ерозія», «Мене б'ють», акції «Тактильне кіно» жінка постає уже в активному, навіть агресивному амплуа, демонструє сексуальну об'єктивацію свого тіла. В цих актах глядачі піддавалися змішаним почуттям через безпосереднє споглядання і контакт із оголеним тілом художниці. Після цього художниця ж почала працювати в руслі відеоарту, вважаючи, що тілесні медіальні образи мало чим відрізняються від реальності.

Послідовниці «Дома жінок» Чікаго - Карен Ле Кок і Ненсі Юдельман у перформансі «Leah's room» (1972) відтворили намагання старої куртизантки вхопити красу молодості та іронізували над тим, як невротично жінки хапаються за декоративну косметику, думаючи, що їх зовнішній вигляд – це основна принада особистості.

Художниця Ханна Уїлкі ж була одною з перших, хто використав у творах образ вульви, проголошуючи свободу жіночого тіла від табуованості. Її творчість засвідчувала, що головним матеріалом для робіт про жіночий досвід є власне тіло, бо на ньому реальність залишає свої сліди, це є чуттєвий матеріал, як, наприклад, у перформансі із гумками «SOS, Stratification Object Series» (1974), які вона перетворювала на жіночі символи та прикріплювала до свого тіла, проте після того, як фліртувала із перехожими.

Аннет Мессажер та Ненсі Кітчел досліджували у фотознімках власного тіла вплив емоціональних переживань та стресів, пов'язаних із старінням, сімейними сварками на зовнішність і здоров'я жінки.

Художниці Сара Лукас і Луїза Буржуа – представниці Молодих британських художників створювали алюзії на жіночі груди у своїх скульптурах і перформансах іронізують над ідентичностями, суміщають неприглядні символи статей.

**Європейські художниці-феміністки** також кинули виклик образності мінімалістів, як, наприклад, німецька художниця Єва Гессе у чуттєвих, рухомих та нестійких, процесуальних скульптурах із воску. Марта Рослер та Мері Келлі у фотоколажах зверталися до питань формування статі,

переймалися проблемами нової репрезентації – як переключити увагу із зображення на того, хто зображує. Досить масштабна робота Келлі «Післяродове свідоцтво» (1974) року документує зміни жіночої сексуальності під час дорослішання спадкоємця, як особистість сина вбудовується в систему мови під час його дорослішання, грані жіночої суб'єктивності відповідно до існуючих психологічних теорій. Рената Ве і Веріта Монсейєс досліджували зміни чоловічої ідентичності, передягаючи моделі у жіночий одяг.

**«Нова щирість» у мистецтві постсучасності та соціальне акторство пов'язане із усвідомленням того, що акт творіння неможливий без присутності Іншого, так само як і самоствердження. Індивідуалізм постмодерну іде поруч із інтелектуалізмом та мотивом індивідуального шляху, індивідуальної відповідальності, але досягнення певних цілей неможливе без Іншого.**

Щодо «жіночого» мистецтва у постсучасну епоху, можна зазначити креативну колаборацію жінок у руслі постпартиципаторного мистецтва. Презавантаження і перехід мистецтва до безпосереднього виробництва нових форм життя сьогодні відбувається через нові медіа та соціальні мережі. **Вони разом із великою кількістю політичних і соціальних груп активістів, часом радикально задіюють у своїй роботі творчі компетенції мистецтва, і можуть призвести до накопичення тієї самої «критичної маси», що дозволяє подолати протиріччя ангажованості і незалежності.**

Партиципаторне мистецтво нівелює дистанцію між жінками як творцями та водночас споживачами мистецтва, та руйнує опозицію останніх. **«Жінки на хвилях» (Women on Waves (2001) - група під керівництвом лікарки Ребекки Гомпертс.** Арт-активістки переобладнали морський човен у клініку. На борту човна, який кидав якір в нейтральних водах, (що дозволяло їм перебувати під юрисдикцією голландського законодавства) жінки з країн, в яких аборти законодавчо заборонені, могли отримати необхідну медичну допомогу - від консультацій і рецептів на ліки до нехірургічного переривання вагітності. **Актори діють в публічному полі і апіорі включають в себе**

**партиципацію, так як припускають участь безлічі соціальних акторів як креативних агентів власних соціальних змін.** Учасниці використовують перформативні стратегії в процесі своїх акцій, а також візуальної провокації. Митець більше не творить перформанс наодинці, як це можна помітити у його ранній період. Проте перформативні практики об'єднує інтерактивна природа та характер соціальної інтервенції.

Прикладами пост-партиципаторного жіночого мистецтва також можна назвати швейный арт-кооператив «Швеми», Школа залученого мистецтва «Что делать» и «Дом культуры Рози», феміністські проекти «Ребра Єви», LeftFem, робота с робочими-мігрантами художниці Ольги Житліної.

Як було показано, найбільш вдалим рішенням про презентацію жіночого досвіду був би акцент на діалозі ідентичностей, побудова локальних спільнот, а не концентрація на критиці і пригніченні. Щодо цього можна було б звернутися до феміністських соціальних арт-проектів у руслі «нової щирості», як зазначає Берукашвілі, «нова щирість» - це «особая форма иронии, которая заключается в сочувствии и теплоте, и позволяет её авторам сохранять приверженность идеалам» [13, с. 12].

Окремим рядком варто перерахувати художниць українського перформансу, яких лише умовно можна позначити як художниць фем-арту (на відміну від подібних польських художниць, наприклад Івони Демко, Анни Лесняк), тому що вони не визначали себе як такі – А. Жебровька «Таємниця дивиться», 1995, Оксана Чепелик,ю А. Кахідзе («Тільки для чоловіків, або суджений мій ряжений, з'явись мені у дзеркалі», 2006), Валентина Петрова. До партиципаторного мистецтва – групу Р.Е.П., Tanzlaboratorium, Група швидкого реагування, очолена Б. Михайловим.

Єдність осмислення мистецтвом проблем зовнішнього світу та осмисленням мистецтва самого себе виражається в особливій моделі включення естетичного у сам твір мистецтва. Такий твір – це запозичення предмета із повсякденності, який породжує дискурс тому, що, по-перше, містить власну історію, і по-друге, містить у собі певний намір художника.

Межа між естетикою і політикою щодо чуттєвого дуже тонка, обидві говорять про дієвість думки та способи дії. Рансьєр стверджує: «Политика и искусство...составляют...материальные расклады знаков и образов, отношений между тем, что видишь, и тем, что говоришь, между тем, что делаешь, и тем, что можешь сделать» [35, с. 152].

Способи буття є спільним моментом для естетики і політики. Різні режими естетики мали свій відповідник і у політичному житті. Етичне платонівське мистецтво навчає правилам співжиття. Відповідно тут індивід займається пошуком своєї ролі та корисності для суспільства. Твір виконує функцію визначення етосу, чеснот, повчає. Міметичне мистецтво відповідає пошукам людини місця в соціальній ієрархії, воно показує подібність між означником і означуваним. Естетичний режим не займається дихотоміями активність-пасивність, форма-матерія. Тут художник може розташовувати предмет у різних контекстах, та несподівано змішувати матеріали. Мистецтво зводить як рівні різні жанри, високі та низькі сюжети та відповідає демократичному устрою, де різні форми незгоди користуються рівними правами.

Феміністське мистецтво продемонструвало спробу перенести наукові теоретизування у площину творчості, бажання розкрити та дослідити жіночу природу та жіночий характер творчості, при тому не перетворюючи свої тіла на об'єкт або фантазм. До того ж їх творча манера контрастувала із популярним та розробленим тоді чоловіками модернізмом і авангардом. Дослідження феміністками нових медіа дозволило розширити горизонт уявлень про мистецтво та авторську позицію.

## РОЗДІЛ V. КОНСТРУЮВАННЯ ЖІНОЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЧЕРЕЗ ТІЛЕСНІСТЬ.

### 5.1. Виключення жінки із простору соціального через тілесність та виробництво тілесності у локальних спільнотах. Міф про красу.

Цей розділ присвячено дослідженню міфу про красу у сучасній культурі та має на меті розкрити, яким чином медіа та індустрія краси тримає жінок у стані постійного незадоволення власним зовнішнім виглядом, забороняючи насолоджуватися власним тілом. Розглядається точка зору білої жінки середнього класу на тілесність через хибні погляди про красу. На сьогоднішній день контент про тілесність є невід'ємною частиною культурно-інформаційного та соціального життя жінки.

Моделі поведінки, представлені у культурних практиках, проникають в підсвідомість та знаходять своє відображення у вчинках жінки. Сучасна культура диктує суворі канони тілесної норми, поширювані через різноманітні механізми громадського регулювання. Жіночим тілам приділяється особлива увага в публічному дискурсі, в зв'язку з чим стурбованість тілом, його розмірами і формою, стає нормативною. Соціальні мережі не тільки слугують полем для трансляції ідеалів тілесної культури, а й відкривають можливості для колективної рефлексії, обміну досвідом та вироблення власних версій тілесної краси. **Міф про красу** – концепт американської активістки Наомі Вульф про те, що в міру того, як соціальна вага жінок збільшувався, тиск, який вони відчують у зв'язку з нереалістичними соціальними стандартами краси, посилюється через комерційний вплив ЗМІ. **«Міфовість»** полягає у тому, що **ідеального тіла не існує**. Соціальний тиск призводить до нездорової поведінки жінок і заклопотаності своїм зовнішнім виглядом у представників обох статей, а також ставить під загрозу соціальне схвалення жінок. Жінки на сьогодні все більше схильні до погоні за фізичною досконалістю, через що відчують щоденні страждання. Стаючи ідеальною, жінка все одно зазнає поразки, приносячи в жертву природну красу, сексуальність, енергійність, здоров'я.

Жінці доводиться стикатися з такими стереотипами: відповідність ідеалу краси, важливість зовнішнього вигляду у роботі із клієнтами, анорексія, агресивність чоловіків, насильство - норма життя.

### **Історія проблеми**

У кожній епосі був унікальний жіночий тип краси – підтягнуте тіло – в Античності, худорба – В Середньовіччі, пухле тіло - Відродження, тому складно уявити, що взагалі існує достовірне обґрунтування міфу про красу. Він базується на потребах культури, економіки та влади в розгортанні наступу на жіночу індивідуальність. У 1920 році вважалися гарними жінки з хлоп'ячою статурою і невеликим розміром грудей. У той же час як ідеал у формі пісочного годинника з повними грудьми і стегнами і тонкою талією з'явився на початку 1950-х років, що призвело до сплеску пластичних операцій і розладів харчової поведінки. Суспільство постійно змінює нав'язані жінкам соціально сконструйовані ідеали краси. **Сьогодні все менше у медіа зазначається про жіночу солідарність, вона підміняється конкуренцією, яка руйнує зв'язок між поколіннями молодих і літніх жінок.** У класичній культурі материнство та піклування про родину виступали особистою жіночою цінністю, сьогодні їх змінило створення примарної краси. Міф використовує потужну зброю: тиражує єдиний образ жіночої краси, не даючи проявитися самореалізації та індивідуальності. Жінки самі заганяють себе в пастку рекламних обіцянок та вимог індустрії краси. Тому не варто боятися кидати їм виклик і боротися за право на індивідуальність – **ось що пропонує феміністичний активізм, зокрема у арт практиках.** Показником успішності у молодіжних спільнотах стає подолання апетиту. Здорове тіло визначається як струнке. Основним способом скинути вагу є голод, якому супроводжує цілий арсенал допоміжних технік - куріння, препарати для підвищення настрою, що може переростати у нервові розлади. Голодування, спорт та легкість також представляється як особливий режим дії і мислення. Зокрема, він

інтерпретується в термінах самоконтролю і переваги.

**Тілесність жінки як біль** висвітлюється у культурі із її зародків. Майже до початку 1960-х сам факт приналежності до жіночої статі означав біль. Народження дитини було дуже болючим, поки в 1860 р не винайшли хлороформ, що був смертельно небезпечним аж до появи в 1880-х рр. антисептичних засобів. Але і після цього жіночий тілесний досвід статевих стосунків був пов'язаний з ризиком через нелегальність абортів, коли жінки наражалися на небезпеку втратити занадто багато крові. «Праця» для жінок означала народження дітей у суспільстві, так що ця робота і пов'язані з нею секс, любов, біль і смерть протягом багатьох століть спліталися в єдиний клубок, з ниток якого було виткане жіноче розуміння життя: любов приносить біль, сексуальний досвід може вбити, але пологи, якими б болючими вони не були, були **жіночою працею в ім'я любові**. Майя Туровська – представниця феміністичної критики кіно зробила порівняння моделей жіночої поведінки у кіно радянському та американському. Туровська однією з перших відкрила для радянського читача фемкритику кіно - і не просто відкрила, але назвала методологічні досягнення в цій галузі, надала чудові інструменти аналізу. За її гіпотезою, **міфи радянської та буржуазної американської жінки схожі її емансипацією у праці, що виражається в відповідних змішуваннях чоловічого і жіночого в елементах одягу жінки, курінні. Проте образ американської жінки ХХ ст. це «фем фаталь», радянської – квазіеротика. У фільмі «Член уряду» 1939 року опозиція «чоловіче - жіноче» виражена через трудову змагальність. «При всій емансипованості героїні вона виявляється надбанням патріархального, державного, квазі-релігійного порядку речей, де секретар райкому (ангел-хранитель) передає її душу безпосередньо в божественні руки. Жінки обходять чоловіків, але потім залишаються у пастці**

**патріархальної влади:** «Мужское, патерналистское - оно же сакральное - начало в конце концов остается доминантным в советских фильмах, где Женщина - эмансипированная в мире, признана как «трудовая единица» побеждает соперников-мужчин - но выступает как пассивное, исполнительное начало по отношению к вышней воли Бога-отца». [45, с.22].

Те, що було б мазохізмом для чоловіка, для жінки означало виживання і сенс життя. Секс перестав приносити стільки проблем для жінки лише в 1965 р, коли в результаті рішення суду у справі «**Грісворт проти штату Коннектикут**» Верховний суд США дозволив продаж контрацептивів і довгоочікувані протизаплідні таблетки стали доступні. Період з кінця 1960-х і до кінця 1980-х рр. ознаменувався тим, що в більшості західних країн було дозволено законодавством безпечно переривання вагітності. Але як тільки жінки влилися в ряди оплачуваної робочої сили і позбулися залежності від сексуальної бартерної угоди заради власного виживання, секс став приносити ще менше страждань. Зміни в соціальному житті і перемоги жіночого руху привели до того, що задоволення, яке сексуальне життя доставляє жінкам, стало нарешті переважувати біль. Поведінкові зразки, що зв'язують воєдино в жіночій свідомості секс і біль, почали рватися.

Жінки, як правило, працюють більше і ефективніше чоловіків, і міф про прийняття на роботу тільки красивих жінок підтримується саме чоловіками, які бояться введення квот на робочі місця за статтю. Панує уявлення, що тільки красива жінка може зробити кар'єру або стати главою компанії. Чим вищим потенціалом володіє жінка, тим більше їй ставиться перешкод до просування за кар'єрними сходами. Суспільство свідомо завдало жінці превентивний удар, щоб не дати їй зламати владний дискурс. **Завдання бути красивою вимагає ще більше грошових вкладень, майстерності, навичок.** Професіонал і в роботі, і вдома, і на теренах краси - ось жіноча доля сьогодні. Здійснюючи мрію, жінка змушена вибирати між бажаннями, повагою до себе і вимогами, що обмежують її права.

Два типи, які нав'язує культура, - це бути розумною і непривабливою або

дурною і красивою. Обидва варіанти свідомо програшні. Тепер жіночі журнали нав'язують потрібні пріоритети, створюючи масову жіночу культуру. Виключно рекламодавці диктують умови жінкам, а не чоловіки. Міф про красу став новою релігією, яка стала відволікати жіночу увагу від чоловічого шовінізму. Прагнення до краси визначається наступними складовими: 1) отримання бажаного тіла і підтвердження його краси і досконалості від суспільства, 2) відповідальність за старіння обличчя і тіла, 3) почуття провини за зайву вагу, 4) втрата краси як смерть. Індустрія краси нав'язує уявлення про гендерну роль та провокує насильство у родині через патерн жіночого початку як пасивного, приймаючого.

Почуття провини за зайву вагу у жінки переростає в нове почуття провини за почуття голоду. **Жінка перестає бути власницею власного тіла, надбанням суспільства стає її тілесність демонстрована у медіа, тіло втрачає сакральність. Нестача калорій робить жінку несміливою і позбавляє ясності мислення. Боротьба з вагою стає синонімом боротьби за політичні права.** Величезні проблеми зі здоров'ям з'являються через обмеження в їжі, жінки все частіше втрачають емоції та інтерес до життя, зациклюються на зміни в тілі.

Стрункість і дієти стали головною турботою жінок приблизно в 1920-му році, коли західні жінки отримали виборче право. Хоча зараз середньостатистична модель важить на 23% менше звичайної жінки, ще одне покоління тому ця цифра становила лише 8%. Середньостатистична модель, актриса або танцівниця зараз є більш худюю, ніж 95% населення. Чи варто дивуватися, що в даний час 90% жінок думають, що вони важать дуже багато? Наомі Вульф пише: «Большой сдвиг в весе нужно понимать как одно из Наиболее значимых событий нашего столетия, как эффективное решение проблемы, связанной с той опасностью, которую представляет женское движение, а также экономическая и репродуктивная свобода женщин. Сидение на диете стало самым мощным политическим седативным средством во всей женском истории» [15, с. 274]. В той момент, коли жінки

отримали право голосу з усіма вихідними наслідками, їх **групова ідентичність виявилася в серйозній небезпеці**. Чоловіки перестали бути сильною статтю, єдиною здатною заробляти, вони перестали бути годувальниками. Багато чоловіків, можливо, відчували безпрецедентну масову загрозу своїй ідентичності. Вигнанцем через медіа в цій ситуації стали жінки, від яких виходив серйозна загроза усталеному соціальному порядку. Вимога суспільства, що жіноча фігура повинна бути худюю, для того, щоб бути бажаною, означає соціальне повідомлення - тіло можна переробити як завгодно, щоб відповідати ідеалу, фігура жінки перебуває повністю в її руках. Жінка повинна виліпити таку фігуру, яка є найбільш привабливою і бажаною, яка свідчить про жіночність. Нездатність додати тілу форму, яку суспільство вважає прийнятною, клеймується **як слабкість** жінки у емансипованому світі, жінці надається перманентний соціальний осуд у власному ж жіночому колективі. Дієтична індустрія заснована на цих передумовах, вона стверджує, що ти можеш змінити своє тіло, стати краще і досягти абсолютного блаженства, слідуючи планам харчування, дієті, системі фізичних вправ. Втрата ваги підноситься як Священний Грааль, як головний сенс того, що значить бути жінкою. Інтелект, індивідуальність і більш глибокі прагнення жінок безцеремонно відсуваються на задній план.

В сучасному суспільстві людей із спортивними тілами вважають вольовими, стильними, а тих що не підпадають під тілесну культурну норму, виключають із групи. Більша частина тілесного досвіду жінки витісняється, залишається лише заклик до підтримання спортивної форми як показник успішності особистості. Як наслідок у рутині жінка стикається із нормативним незадоволенням через тілесні «недоліки». Відповідно до цього, у тілесні практики включається постійне невротичне замірювання параметрів, підрахунок калорій, придбання спеціальних процедур, самообмеження у їжі, спортивне навантаження заради виправлення тілесних недоліків. Молодь вчиться оцінювати себе та оточуючих у своїх спільнотах відповідно до канонів, що пропонують блогери. Ті ж молоді люди, що не

можуть фінансово дозволити собі долучитися до культури споживання, що дає обрати стиль та наблизитися до прийняттого образу, відчують почуття провини та виключеності. Як наслідок, має місце бути тілесні практики для «покарання» власного тіла – нанесення тілесних ушкоджень, куріння, розлади харчової поведінки, невротична компенсація передання – булімія, надлишкові заняття спортом. Медіа приписує молодим підтягнутим або надмірно худим тілам позитивні соціальні та особистісні характеристики. Проте образ ідеального тіла із медіапродукту - **майже недсяжний**. Тілесний клопіт знаходить вихід у соціальних мережах – де індивіди виносять оцінку один одному відповідно до інтерпретованих ідеалів культури.

Культурний імератив стрункості і підтягнутості тіла, що зустрічається у мережевих спільнотах, можна назвати дискурсом про здорове тіло. Є і інший дискурс, де підтримується анорексію та розлади харчової поведінки, а також бодіпозитивний, де підтримується максимальне невтручання у тілесний простір іншого, прийняття себе у будь-якому комфортному тілесному прояві. Саме перші два передбачають за вихідну позицію сприйняття свого тіла як неправильного, такого, що підлягає корекції. Для досягнення ідеалу про здорове тіло у жіночих спільнотах пропонується перейти на правильне харчування, де певний ряд продуктів маркується як шкідливий (солодке, жирне) та рекомендується дотримуватися важких дієт у руслі саморозвитку. Як наслідок, постійні зриви та «покарання» себе через більш жорстку дієту чергуються періодами та призводять до нервових розладів. Через те, що мотиваційні зображення струнких тіл наводяться в контексті зображення успішного життя, стрункість розцінюється молодими жінками як ключ до соціалізації, успішної кар'єри та особистого життя. Через постійне оцінювання одна одної в жіночих онлайн-спільнотах, між учасницями зав'язуються довірливі дружні стосунки. Також, існують онлайн-спільноти для жінок, що прагнуть розвинути в себе анорексію чи харчові розлади унаслідок об'єктивації жіночого тіла у медіа: ««Моя конечная цель – 0 кг», «будь худой или умри, стараясь ей стать», – подобные мотивирующие

послания характерны для онлайн-сообществ, которые романтизируют голод и вызванные им телесные изменения (торчащие кости, обмороки, бледность, головокружение). Императивы сексуальности и здоровья практически отсутствуют в «про-ана» сообществах, для которых показателем успешности становится преодоление аппетита» [28, с. 42]. Такі онлайн-спільноти пропонують способи притлумлення голоду, приховування наслідків булімії та ознак анорексії. Голодування тут презентується як особливий тип мислення та поведінки, ті, хто вдало піддається подібній аскезі – отримують схвалення у спільноті за силу волі та здатність до самоконтролю, що особливо небезпечно для дівчат-підлітків, які шукають соціального прийняття та визнання. Відповідно, ненависть до споживацьких цінностей та відсутності особистих інтересів у однолітків штовхає молодих жінок на світоглядну ідентифікацію себе із членами про-анорексичних спільнот. Також, такі жінки відчують і ненависть до себе, через те, що відчували емоційний голод та притлумлювали його споживанням їжі, а замість прийняття своїх потреб, через декларовані образи ідеального тіла у медіа, вони були вимушені звернутися до практик самообмеження. Зазвичай жіночність у таких групах асоціюється із невагомістю, легкістю, відсутністю форм, екстремально низька вага – романтизується: «Про-анорексичные сообщества наполнены исключительно женскими образами – хрупкими, в определенном смысле асексуальными и/или андрогинными, одинокими. В них часто возникают изображения с девушками, которые курят, едят таблетки, делают порезы на запястьях и бедрах» [28, с. 44]. У таких спільнотах, в обмін на нелюдські практики саморестрикції, молоді жінки отримують прийняття від учасниць, емоційну підтримку та відчуття особливості. **Тілесний досвід страждання жінки тут естетизується, а приналежність до групи протистоїть найбільш розповсюдженим імперативам масової культури про здорове сексуальне тіло без шкідливих звичок, які, в тому числі, підтримуються через естетизацію боротьби, витіснення тілесних потреб, нормативне незадоволення собою,**

**необхідність бути завжди привабливою.**

Нові медіа створюють місце для трансляції образу ідеального тіла, колективної рефлексії та ідентифікації для жінок. Правильне тіло зв'язується функціонально із життєвим успіхом. Ідентичність тут ґрунтується на візуальному вираженні тілесності, яке стає товаром в сучасній культурі. На основі тілесної ідентичності висуваються оцінки особистісних якостей жінок, в тому числі від учасниць самих же мережевих спільнот.

У Новому часі було розроблено безліч моделей контролю культури над ненормальністю. Соціальні групи за допомоги ряду механізмів можуть виключати інших членів як хворих і непридатних. Населення в епоху Модерну стало предметом економічного, громадського та медичного нагляду та контролю. Здорові тіла визначалися як політично та економічно продуктивні, а хворі підлягали виправленню як девіантні. **Старість, інвалідність, наркозалежність, раса, повнота, худощавість стали маркерами хворого тіла, підставою для виділення расових, економічних тощо груп та їх маргіналізації. Неправильність таких тіл створювалася по мірі розвитку режимів харчування, техніки, бюрократії. У Новому часі той, хто нездатний працювати – хворий, невалідний, неповноцінний.** Сенс хворобливості та інвалідності формує культурно доступними методами у свідомості людини розуміння інакшості, тому табування жіночих тілесних проявів та потягів призводить до соціального виключення. Відповідно, за всю історію жінок виключали із багатьох соціальних практик, закривали доступ до системи освіти або політичної системи, **до перебування у суспільно значимих місцях.** Наприклад, тіло жінки розумілося як нечисте і хворобливе у період менструації, тому їй заборонявся доступ до певних священних місць. **Декларуючи хворобливість тіла Іншого, спільнота чи то жінок, чи то чоловіків стверджує власну цілісність та владу над безладом.** У свій час репрезентація СПІДу використовувалася для стигатизації та контролю, викликала ріст гомофобії та расизму у соціумі. Напротивагу цьому стали художники-активісти груп «Грен Фурі», «Червона

стрічка». Культура та влада могли ставити раси, спільноти, нужденних у підлеглий стан за допомоги оцінки як хворих, таких, що потребують нагляду: «Рождение клиники по Фуко означало индивидуализацию болезни: пациент, оказавшись в особым образом организованном визуальном пространстве, попадал под пристальный клинический взгляд, производящий диагноз» [37, с. 99]. Жінки, що невдоволені політичними або економічними умовами, замість того, щоб чинити реформи, завдяки медіа перенаправляють це бажання у онлайн спільноти, де брак самовираження притлумлюється ілюзією роботи над собою та соціальної активності (робота над тілом). До того ж, якщо жінка перебуває у поганому економічному становищі, через її невідповідність до зразків зовнішнього вигляду оточуючі радше питають її, чи добре вона себе почуває, чи не хвора вона. В цілому, такий підхід означає, що замість вирішення політичних питань, держава пропонує громадянину психологічну реабілітацію.

**Контроль над тілом** – один із основних інструментів патріархату. Жіночі тіла у культурі представлені як неповноцінні та патологічні – м'які, слабкі, менші за чоловічі, невизначені – тобто жіноча тілесність у опозиції до чоловічої виступає як категорія природнього, емоційного у контрасті із культурним та мисленнєвим. Бути хворим та потребувати допомоги – у патріархальній культурі репрезентується як характеристика фемінності, що пов'язується із втратою контролю над тілом. В той же час, часто чоловіки потрапляють у небезпечні ситуації, ігноруючи проблеми зі здоров'ям заради підтримання образу мужності. Тілесність потрапляє у поле політичного контролю (від експериментів над хворими до соціальної презентації людини із обмеженими можливостями як асексуального тіла). Варто сказати, що в цілому, на рівні медіа відбувається символічне виробництво тілесності, відповідно на фоні пандемій та розквіту профілактичної медицини з'являються, наприклад, патологічний страх перед інфекцією або потяг до постійного пошуку винуватців. Суспільство із розвитком медичних наук все більше піклується про владу над тілом, нагляд за ним як за проблематичним.

**Тіло – це метафора соціальної організації, поле для соціального регулювання, культурної політики.**

До Перебудови у радянському відуальному дискурсі образ інваліда поставав як метафора трудового додання, героїзму, а під час – з'явилися нові означення інвалідності як протесту проти несправедливості суспільства та виправданню для виходу за соціальні рамки. У період перебудови вперше у радянському кіно з'явилися зображення дітей та жінок із інвалідністю.

Хворе тіло в Америці майже все ХХ століття було безособистісною власністю медичинських інституцій, люди із обмеженими можливостями під егідою наукового прогресу ставали об'єктом сегрегації, інституціоналізації. Велику роль у оприлюдненні жорстокого ставлення до мешканців психіатричних клінік, інтернатів, лікарень зіграли журналісти і фотографи. Фотографиня Мері Еллен Марк і соціологиня Карен Фолджер Джейкобс у 1979 році видають книгу «Відділення 81» про пацієток психіатричної клініки штату Орегон. Хворе тіло отримало суб'єктність, ідентичність, репрезентацію власного особливого досвіду. У 1970-80 ті роки жінки-фотографи, художниці, літераторки розповідали про власний досвід переживання хвороби та тілесність у область естетики і політики. Ханна Уілке у своїх фотороботах 1990-х років розглядає репрезентацію гендеру і хвороби. Розі Мартін та Джо Спенс «серьезно поколебали преобладающие визуальные конвенции обнаженной женщины и символической фрагментации женской идентичности» [37, с. 108]. Фотопортрети хворих дозволяли прийняти своє тіло, підірвати гендерні ідеології, як наприклад, це зробила Діана Мецгер у автопортреті «Войовниця» після мастектомії. Загалом, іграшки, що зображуєть ознаки синдрому Дауна або хіміотерапії поступово позбавляють соціум від стереотипу хворого як утриманця соціуму. Такі артпроекти як щорічна виставка «Мистецтво виживання», куди запрошуються художниці, які пережили рак грудей, представити свої роботи, поділитися своїми історіями дозволяють жінкам прийняти себе та своє тіло. «Міс Міна» (Miss Mine) - так називається конкурс краси в Анголі і Камбоджі,

у якому беруть участь жінки, що перенесли ампутацію руки або ноги, його девіз - «Кожна має право бути красивою», а сама концепція такого шоу, крім функцій фандрайзингу, одночасно ставить важливе політичне питання про заборону протипіхотних мін, від яких страждає населення. Завдяки таким формам супротиву люди, чиї потреби ігнорувалися більшістю, мають можливість висунути свої вимоги до соціуму на захист власних прав.

## **5.2. Візуальна насолода у кінематографі та роль образу у соціальному виключенні.**

Негативний проєкт єднання жінок в онлайн спільнотах можна розглянути на прикладі блогів та груп, де основою для ідентифікації стає колективне уявлення жінок-учасниць про нормативну тілесність. Жінки формують там способи досягнення бажаного тіла. Молодь розглядається владою як політичний, ідеологічний, трудовий ресурс, яка просуває молоде спортивне підтягнуте тіло. В епоху постмодерну тіло розуміється як соціальний конструкт, що наново конструюється дискурсом культури, що наповнює його системою соціальних відносин. Жінка репрезентує себе візуально у мережі через конструювання віртуальної тілесності. Молодь репрезентує свої уявлення про ідеальне тіло через відтворення дискурсу про красу, через написання постів, публікацію фотографій.

Із розширенням феміністичних досліджень у 1970-х роках, створений у «старих медіа» образ жінки як проєкції чоловічого бажання наштовхує на пошук того, хто створює соціальне замовлення на нього. Згідно із теорією Лакана, особистість людини конструюється із запозичених образів в інтерсуб'єктивному світі за допомоги мімезису. Медіа як частина капіталістичної індустрії постачає образи для такого запозичання, проте суть безкінечного виробництва образів полягає в тому, що вони втілюють нездійсненні бажання. Лаура Малві, представниця феміністичної критики кіно у роботі «Візуальне задоволення та нарративний кінематограф» показує, що яким чином і за ким ми можемо спостерігати в житті і в візуальних

**мистецтвах, прямо пов'язане з ієрархіями підпорядкування в суспільстві.** Це пряме свідчення того, як працювала система бачення протягом століть: наділені владою і знанням статусні чоловіки милувалися, об'єктивували і увічнювали менш статусних, відкритих до чужого погляду жінок. Простий приклад тут - непропорційна кількість жіночої оголеної натури і чоловіків-художників в історії мистецтва. Це пряме свідчення того, як працювала система бачення протягом століть: наділені владою і знанням статусні чоловіки милувалися, об'єктивувати і увічнювали менш статусних, відкритих до чужого погляду жінок. Класичне есе британського кінокритика Лаури Малві це практично перший текст, в якому авторка запропонувала розгорнуту методологію аналізу кіно в гендерної перспективі. Ця методологія пов'язана з психоаналітичною традицією.

У дискусіях про бачення і влади і народжується головна знахідка есе Малві - ідея *male gaze* («чоловічого погляду»), який, за словами автора, домінує в кінематографі і проявляється у внутрішній організації і самих фільмів (у зображенні, монтажі, побудові наративу), а також в специфіці глядацького насолоди від них (глядачі привласнюють «чоловічий погляд», ідентифікуючи з героями-чоловіками). Концепт *gaze* (погляду) можна знайти і в текстах Жана-Поля Сартра. Проблематику зв'язку погляду і влади аналізував ще Мішель Фуко, але заслуга Малві полягає в тому, що вона зв'язала ці роздуми воедино, приєднавши лаканівський психоаналіз і за допомогою такої оптики показала, як владні ієрархії виявляються в візуальному мистецтві. Внесок Лакана у аналіз кіно полягає у тому, що він відкриває **ототожнення себе із візуальною частиною у структурній диспозиції**. У Лакана образ у дзеркалі не співпадає із неідеальним тілом. Жінка у голівудському кіно – це функція носія значення. Малві підкреслює скопофілію, вуаєризм кіно, темноту (ілюзія усамітнення) як візуальні стратегії. Чоловік переносить внутрішні бажання на виконавця на екрані, жінка ж не має тут жодного режиму насолоди. Малві відкидає можливість візуальної насолоди у жінки, але пізніше послідовники (Енн Каплан)

виявляють її, проте жіноча суб'єктивність все одно піддається загрозі. Хічкок і Штенберг для Малві це дві категорії режимів бачення в кіно – Хічкок скопопілія-садизм та фетишизм-вуаєризм, Штенберг – фетишистський режим: «У мужского бессознательного есть два стратегических пути избежать этого кастрационного беспокойства: 1) концентрация на воспроизведении исходной травмы (исследование женщины, демистификация ее тайны) для обесценивания, наказания или спасения виновного объекта" (путь, типически представленный в жанре «черного кино»); 2) полное отрицание кастрации посредством подстановки некоторого фетиша или превращением самого изображаемого объекта в фетиш так, чтобы он сообщал чувство уверенности, а не опасности (отсюда переоценка, культ кинозвезды-женщины). Этот второй путь, фетишистская скопофилия, конструирует физическую красоту объекта-женщины, превращая ее в нечто удовлетворяющее само по себе. Первый путь, вуайеризм, напротив, связан с садизмом: удовольствие заключается в удостоверении вины» [31, с. 41-42].

Для Штенберга кадр пріоритетніший за оповідування або ідентифікацію. Пласкі одномірні фільми – тіло та кадр зливаються. Опосередкування глядача поглядом головного героя незначне. На її думку, у фільмах Штенберга та Хічкока жінка виступає носієм значення. Аналізований Малві фільм «Дуель на сонці» Кінга Відора вдало відображає суть проблеми: нездатність і одночасно прагнення **героїні досягти стабільної гендерної ідентифікації корелює із множинною точкою зору жінки глядачки, що постійно зміщується.**

Розвиток різного роду феміністських теорій і в цілому загальний рух до зміни ціннісних установок зіграли свою роль в тому числі і в кіновиробництві. Якщо дивитися на нинішню ситуацію, то особливо помітно це в сучасних серіалах, що відрізняються різноманітністю тем, героїв, репрезентацій. Але якщо повернутися до 90-х років та закінчити розглядом серіальної культури сьогодення, то там можна виявити ряд продуктів, які демонструють саме перформативні практики пошуку власної ідентичності.

Даний період - це активний розвиток квір-теорії, яка є частиною гендерних досліджень і аналізує проблеми гомосексуальності, бісексуальності, транссексуальності. У кінематографі цей вираз пластичності, плинності гендеру полягав у основі багатьох жанрів - починаючи від трилерів («Мовчання ягнят») і кримінальних драм («Жорстока гра»), закінчуючи мелодрамами («Орландо») і комедіями («Пригоди Прісцилли, королеви пустелі»), драмами «Ми ті, ким ми є» (2020), Лука Гуаданьїно, «Ейфорія», «ЕйДжей та королева» (2020), «Коли вони нас побачать» (2019). Що важливо в цих прикладах, так це саме непередданність гендеру і бажання вибору. Ці потенції і бажання реалізуються через набір перформативними дій, спрямованих на конструювання своєї нової ідентичності. Так, в «Ми ті, ким ми є» героїня здійснює погані вчинки в ім'я бажання стати справжньою жінкою, увійти, втілитися у жіночій подобі. Таке ж бажання демонструє і сцена із маньяком у «Мовчанні ягнят», що подана як представлення, перформанс героя для себе і для глядачів, а також і те, що герой приймає установку, при якій становлення нової ідентичності можливо при виконанні певних актів, які будуть підтверджувати його статус. Тобто, проблема полягає в тому, що перформанс може бути хороший на сцені, але суспільство не хоче приймати того факту, що така ж ідентичність може бути у людей постійно. Героям доводиться вписувати себе в рамки «нормального» життя, але тоді вони представляють перформативи не тільки на сцені, а й у житті. Гендер - це перформанс, який залежить від багатьох обставин і не може бути визначений раз і назавжди. Також дані продукти дозволяють побачити сконструйованість відносин тіла і його вираження, оскаржити біологічну сутність і уявити гендерний вибір як набір соціокультурних практик, які повинні бути постійно культивовані, підтримувані за допомогою ритуальних повторень.

Неоднозначність емансипації виражено у ніби то кіно для жінок із образами *femme fatal*. Саме через гру, через перформанс своєї жіночності *femme fatal* досягає своїх цілей. Розвиток даного способу добре представлено

у фільмах Романа Поланскі «Гіркий місяць» і «Венера в хутрі», де героїні змінюють співвідношення ролей чоловіка та жінки, і головним сенсоутворювальним моментом в обох фільмах є саме перформанс героїні перед чоловіком, який руйнує звичні конвенції про візуальну насолоду чоловіка, будучи насильницьким видовищем, що закріплює вже владу жінки над чоловіком, але вона все ще перебуває у підлеглій фігурі батька-держави, позиції.

Що стосується сучасності, то серіальна продукція відіграє роль в формуванні нових тем і нових способів репрезентації героїв. Відносно проявів перформативності можуть бути цікаві такі приклади, як «Дівчата» і «Коханці». Перший цікавий саме акцентом на проблеми дівчат, які виражаються самими дівчатами, через їх власні переживання, які опосередковані поглядом чоловічої культури. Тобто, ідея в тому, щоб дати скоріше презентацію, показати молодих дівчат так, як вони і існують в житті. Таким чином, тут проявляється бажання вийти за рамки перформативності, подолати її. Другий же приклад, навпаки, показує механізми створення концептів чоловічої та жіночої ідентичності: кожна серія розділена на дві частини, чоловічу і жіночу точки зору, які ніколи повністю не збігаються. Кожен спосіб бачення створює свій набір виразів, герої створюють як свої образи, так і образи один одного, через концепти батька сімейства, вірного/невірного чоловіка, депресивної жінки, жінки, яка втратила дитину і т.д.

Екранна, кінематографічна культура активно задіює поняття перформативного і перформативних актів в своїх наративних і сюжетних структурах. І концепція Батлер, і концепція Фішер-Ліхте можуть використовуватися в тих чи інших фільмах, але в цілому концепт перформативності дозволяє ширше поглянути на відносини героїв всередині фільму, а також на можливості взаємодії громадських структур і масової культури, теорії та практики різних репрезентаційних стратегій. Через концепцію перформативного стають очевидні зміни, що відбулися як у структурній організації суспільства, так і у втіленні цих змін крізь призму

культури і мистецтва. Перформанс дає можливість суб'єкту виразити себе своїм способом, а також відкритий для трансформацій і змін, що диктуються культурною та історичною ситуацією. Взаємодія кінематографічних і перформативних практик збагачує як візуальне поле нових можливостей репрезентацій, так допомагає в аналізі соціально-культурних змін суспільства.

Художниці арт-фемінізму у розгляді проблеми гендерної ідентифікації та жіночої суб'єктності зверталися до перформативних форм, бо вважали тілесність необхідним джерелом для пошуку себе через її зв'язок із соціальною активністю. Етичний, соціально-орієнтований поворот в сучасному суспільстві позначає собою відповідну реакцію на втому від постмодерного цинізму і призводить до проблематичного змішування двох різних дискурсів – атомарної ідентичності та потягу до колективних форм виробництва. Мистецтво про жінок використовує різні творчі підходи, наприклад 1) десексуалізація фізіології та відміна табування тіла, 2) наново відкриття власного тіла, 3) заперечення власного тіла, 4) іронічне коливання між ролями.

**Із початком нової культурної революції 1960-х років перформанс як діяльнісна стратегія афективних тілесних проявів мала на меті конструювання будь-якої ідентичності через соціальне акторство.** Такий спосіб є альтернативою попередньому міметичному способу ідентифікації та уникає принципів симулятивності, адже публічний порстір для діалогу тут є відкритий та нейтральний.

Сьогодні побудова жіночої ролі може здійснюватись за допомогою просьюмерських творчих практик в особистих блогах. Там індивід обживає глобальну культурну індустрію всередині свого приватного простору.

Відкриття множинності суб'єктності, різноманітних варіацій та легітимація участі жінки у суспільному виробництві знову відкриває питання про суть жіночої суб'єктності. У сучасному світі жінці знову треба вибудовувати свою

суб'єктність. Значна ступінь автоматизації побутових операцій, планування, відбору, фільтрації інформації знову вивільняють час для виробництва культурного продукту, або виробництва усього необхідного для життєдіяльності – «просьюмеризм». **Виробництво дій через висловлювання – модель мережевих практик.** Заміна функціональності процесуальністю все більше фігурує в актах самореалізації і самоідентифікації.

Спільна дія передбачає вбудовування своєї присутності у тіло Іншого, така дія є колективною, бо не належить остаточно авторству тільки одного актора.

Європейська культура донедавна репресивно оточувала гендер табу та умовностями, в той час як в постмодерніських реаліях з'явилася можливість обирати його вільно та не бути жертвою упереджень. Гендер у постмодерну епоху викриває випадковий зв'язок між означником і означуваним, розхитування знаку.

Отже, приміряючи на себе різноманітні гендерні ролі, жінка відчуває почуття провини за недосконалість. Реклама направляє на виправлення недоліків у зовнішності, щоб у жінки були гарні взаємини із чоловіками. Протягом століть через культуру транслювалося, що тільки покірність жінки здатна викликати чоловіче бажання.

Жінці варто відокремлювати внутрішній світ краси від порнографії, грубого сексу і насильства, але, оскільки суспільство агресивно нав'язує чужі уявлення про гендерну роль, це стає все важче здійснювати. Індустрії краси не вигідно, щоб відносини в парі будувалися на взаємоповазі і любові без насильства. Щоб захистити гендерну ідентичність від міфу, жінкам важливо вірити в її цінність. Вивільнення з-під традиційного владного дискурсу в культурі попередить сексуальне насильство у сім'ї.

## ВИСНОВКИ

Художні та соціальні практики ідентифікації розкриваються через тілесність як медіа у перформансі та партиципаторному мистецтві. Останні у роботі взято сучасну характеристику культури та практику ідентифікації через такі їх характеристики:

- 1) потенціал до емоційного та світоглядного залучення
- 2) прямий зв'язок тілесності як медіума із соціальною активністю
- 3) колективний характер творчості та інтенцію до рефлексії над відносинами між співтворцями
- 4) злиття сценічної та соціальної ролі актора на сцені
- 5) перформанс відкидає попередню модерну автономію мистецтва від соціального життя, тому виступає полем для створення ідентичностей та проектів соціальних перетворень на рівні локальних спільнот (утопій).
- 6) тілесність художника має розширення на тілесність учасників, що ідентично режиму мережевого співіснування у поліконтекстуальних електронних медіа.
- 7) партиципаторне мистецтво – це інтервенція у роботу інституцій.

Таким чином, перформанс сучасності – це принцип відтворення соціальних відносин.

У постінформаційну добу суспільство за Маклюеном, входить у стадію глобального села та глобального театру, де тілесності учасників пересікаються, і людина замість стандартизованого споживання емоційно залучена у повсякденне виробництво інформації та ідентичності. Відповідно, тілесність постає метафорою соціальної організації і предметом культурної і соціальної політики. Жінка виключалася із простору соціального через табування, натуралізацію та стигматизацію тілесності. Відповідно, художниці фем-арту обрали перформанс як мистецтво та соціальний акт у якості шляху до виробництва та рефлексії над практиками ідентифікації. Тілесність має

прямий зв'язок із соціальною активністю художника через тілесну співпричетність та співтворчість. У своїх перформансах художниці виражали критичне відношення до владних диспозицій.

Перформативний та ситуативний характер гендерної ідентичності було виділено Дж. Батлер, Р. Брайдотті, Е. Фішер-Ліхте. У партиципаторному ж мистецтві, що розмиває межі між життям та мистецтвом, актори мають можливість напряду виробити критично-іронічне вирішення складних соціальних проблем. Влада завжди використовувала тілесність у соціальному регулюванні, тому перегляд культурних норм стосовно неї дало художницям фем-арту розуміння природи ідентичностей, конкретної соціальної організації та відносин між різними верствами, гендерами, національностями, професіями. Модерністське мистецтво, розчиняючись у формі товару в еру капіталізму, знову повернулося до стану відчуження від публіки, стало споживатися визначеною групою. Завдяки партиципаторному мистецтву, маргіналізовані верстви населення мали можливість висунути свої вимоги до соціуму та конструювати власний культурний текст. Партиципаторне мистецтво висуває нові форми комунікації, спільнот та ідентичності усередині існуючої реальності.

Останні зразки партиципаторного мистецтва знаходиться на межі естетики та соціальної активності. Через можливість поширення перформативних практик засобами мас-медіа, на сьогодні відкрита дискусія про перевизначення мистецтва та політики як таких. Інтернет та капіталістичне виробництво змінило тип мислення людини та характеристики культури, в результаті чого людина у публічному житті націлена на постійне відтворення соціальних відносин та креативне виробництво ідентичностей, при тому людина ідейно та емоційно залучена у цей процес.

Естетика взаємодії та партиципаторне мистецтво як феномен сучасності має у собі вирішення протиріччя між автономністю та інструменталізацією

мистецтва, що підкреслювали ще Т. Адорно і Ж. Рансьєр. **Партиципаторне мистецтво поєднує у собі функціональне та естетичне, та має за основу штучно створені спільноти, що виробляють колективні сенси і ставлення до проблем.** Перформативні практики прибирають відчуження глядача від мистецтва. На прикладі феміністичного перформансу було показано, що перформанс має у собі культуротворчий потенціал, а також потенціал до виробництва форм соціальної взаємодії, людини і влади, виробництва ідентичностей. **Художник відмовляючись від монополії на авторство тут виступає як учасник соціальних перетворень.**

**Локальний активізм** візуально викриває структурні нестачі у існуючих відносинах влади та соціуму та передбачає відповідь аудиторії, тому що художник не апелює до «мовчазної більшості». Саме тому, посыл партиципаторного мистецтва полягає у тому, що владні інститути та художник не суверени влади, спільнота **не пасивний споглядач**, а рівноправний учасник у творенні політики.

**Виділено такі спільні характеристики перформансу та партиципаторного мистецтва:** повторювальність, проектність, сайт-специфічність, ситуативність, колективна творчість, інтерактивність, співучасть, співпричетність, залученість, процесуальність.

Перформативний акт як практика самовираження постає через необхідність щиро конструювати соціальну роль, замість того, щоб іронічно дрейфувати між ролями. Особливості сучасних медіа ставлять перед людиною занадто складні завдання щодо самовизначення: тепер не можна просто декларувати соціальну роль із деструктивною та іронічною інтенцією.

Художниці арт-фемінізму у розгляді проблеми гендерної ідентифікації та жіночої суб'єктності зверталися до перформативних форм, бо вважали тілесність необхідним джерелом для пошуку себе через її зв'язок із соціальною активністю, від якої жінок відокремлював владний дискурс. Етичний, соціально-орієнтований поворот в сучасному суспільстві позначає собою відповідну реакцію на **втому від постмодерного цинізму і**

призводить до проблематичного змішування двох різних дискурсів – **атомарної ідентичності та потягу до колективних форм виробництва**. Із початком нової культурної революції 1960-х років перформанс як діяльнісна стратегія афективних тілесних проявів мала на меті конструювання будь-якої ідентичності через соціальне акторство. Такий спосіб є альтернативою попередньому міметичному способу ідентифікації та уникає принципів симулятивності, адже публічний простір для діалогу тут є відкритий та нейтральний.

Для плинності постмодерну тема гендерної невизначеності – знак культурної епохи, в той же час креативність ідентифікацій та створення нових спільнот – ознака проєктивності та ідеалів метамодерну. Арт-фемінізм 70-80-х років ХХ століття, перформанси в складі партиципаторного мистецтва були одночасно **варіантом презентації власної ідентичності в суспільстві, і засобом естетизації активізму**.

Міф про красу підживлює соціальне виключення, тому феміністки закликають припинити засуджувати себе та виробляти моделі поведінки та гендерні ролі, відходячи від простих фіксацій ідентичностей за рахунок відмінностей, підлаштовування під контекст – та прийти до діалогу ідентичностей, діалогу жіночих спільнот, конструювання **локальних жіночих спільнот та соціальної реальності всередині самого мистецтва**. Жіночі спільноти на думку активісток мають перестати будувати ідентичність на основі відмінностей від чоловіків та одна від одної.

Мистецтво про жінок використовує різні практики ідентифікацій, наприклад 1) десексуалізація, 2) наново відкриття власного тіла, 3) заперечення власного тіла, 4) іронічне коливання між ролями.

Варто зазначити, що міф про красу не об'єктивний, філософія фемінізму акцентує, що кажучи про жіночу потворність або красу, висувається твердження не про зовнішність, а лише про суб'єктивний погляд, що має бути полишений етичної оцінки. **Якщо проблема не буде вирішуватися, жінка буде дозволяти контролювати себе через тіло, відволячи увагу від**

**соціального життя, кар'єрного зростання, страждати від проблем зі здоров'ям.** Поступ фемінізму та демократії у західному суспільстві буде поступово втрачати свою значимість, адже уявна свобода вибору та реалізації себе, безпека в інтернеті, право людини на повагу до себе як демократичні цінності будуть спаплюжені. Феміністичний рух надає наразі усі інструменти для аналізу проблем стосовно жіночої тілесності та соціального проектування. Результати культурної та соціальної революції 60-х років ХХ ст. відповідно, тілесного повороту – мають піддатися культурному регулюванню у медіа, адже ці результати, зокрема свобода жінки бути собою, свобода у виборі гендерних ідентифікацій, можуть використовуватися проти початкової цілі.

**Необхідно безпосередньо створювати в медіа перформативні висловлювання на означення ідентичності та тілесності, які в термінах етики не можуть бути достойними чи ні, бо являють собою чисту дію, є не «денотативними». У культурній політиці стосовно тілесного та позбавлення від міфу про красу необхідно використовувати перформативні стратегії (десексуалізація, детабування, коливання між ролями, співучасть, співчуття).**

- Перформанс, мистецтво спільної дії створює публічний простір для діалогу, де учасники максимально залучені.

- Перформанс та партиципаторне мистецтво тут пропонується взяти за місце для створення альтернативних соціальних відносин та ідентичностей. Він використовує тілесний досвід як медіа, характеризується високою залученістю, «новою щирістю» у бажанні здійснити поставлену мету, безпосереднім становленням суб'єкта «тут і зараз» через співучасть та виробництво та дозволяє здійснювати метамодерні коливання між ролями.

- Після невдач втілення універсалістських проектів мультикультуралізму, в процесах включення та взаємодії із Іншим увага в сучасному суспільстві приділяється не просто контексту інтерпретації висловленого, а самій процесуальності комунікації.

- У руслі сексуальної революції і кризи гендерної ідентичності проблема дослідити зв'язок «плинних» гендерів із суто «жіночим досвідом» здійснюється у феміністичному артї. Виділено декілька стратегій ідентифікації – 1) десексуалізація фізіології (відміна табу, творчість дорівнює процесам народження, любові, а не творення через страх та експлуатацію, як у художників-чоловіків; 2) гра із різноманітними жіночими ролями, іноді іроїчна, змішування, номадичний рух між ролями; 3) перформативна експресивна демонстрація ролі як проєкта; 4) трансгресія; 5) заперечення тілесності.

- Жіноча самоактуалізація в мистецтві перестає будувати ідентичність на основі відмінностей, жіночі спільноти вивчають поняття сутності жіночої природи. Звертається увага на комунікацію між різними жіночими спільнотами та колаборацію. Зростає популярність партиципаторного мистецтва як критичного осмислення романтичних проєктів та соціальних інтервенцій. Замість того, щоб ігнорувати відмінності та погоджуватись на словах, спільноти намагаються створити правила взаємодії в конкретному місці.

- Звернення до тілесності як медіума у жіночій ідентифікації обумовлене постмодерною кризою суб'єкта та є проявом процесів дедиференціації в сучасній культурі.

- Феміністичне мистецтво 60-70-х років ХХ ст. продемонструвало спробу перенести наукові теоретизування у площину творчості, бажання розкрити та дослідити жіночу природу та жіночий характер творчості, при тому не перетворюючи свої тіла на об'єкт або фантазм. Конфлікт між визначенням «жіночого досвіду» та мінливим гендерними ідентичностями, недоліки владної обумовленості гендеру та його мінливості запропоновано вирішувати за допомоги перформансу, соціального акторства та стратегії «нової щирості» на початок 2000-х.

- Побудова ідентичностей в соціумі, в тому числі і гендерної - **рухалася ж від побудови кордонів індивіда за рахунок відмінностей - до діалогу цих ідентичностей, процесуальності їх створення, конструктивізму.**

**-У гендерному питанні гра у підрив звичних ролей переходить у серйозну чуттєву презентацію.**

Ключовими категоріями стають, з одного боку, художня колаборація і робота в співавторстві, а з іншого - залучення та співучасть. Ці категорії найбільш яскраво виражаються у взаємодії соціальних акторів в конкретних ситуаціях, тобто в перформативному режимі комунікації.

-Креативність та конструктивна проєктивність в соціальних практиках є зумовлена рефлексією над естетикою та філософією постмодерну та обумовлена діяльнісним прагненням соціальних змін.

- Виявлено історичну динаміку моделей ідентифікації та їх кореляцію із відповідними мистецькими формами 1) перформанс раннього авангарду - залучення глядача за допомогою шоку, епатажності, сатири, естетизація політичних акцій, підрив ідентичностей; 2) перформанс - запрошення до процесу відтворення способів життя та моделей дії; 3) перформанс, колаборативне мистецтво, делегований перформанс, естетика спільної дії - створення умов для комунікації представників різних соціальних груп - гендер, стать, професія і т д між собою і з середовищем, владою тощо як арт-об'єктом; 4) партиципаторне мистецтво, естетика спільної дії - створення місць взаємодії, форм співпраці (коворкінг, воркшоп, дискусії, центри сучасного мистецтва, медіа-видання); 5) пост-партиципаторний арт, креативний інтервенціонізм - креативні соціально корисні проєкти, інтервенції в роботу соціальних інститутів і суперечка з ними – як об'єкт. Уникання соціальної ангажованості та комерціалізації мистецтва. Художниці фем-арту таким чином рухалися від проживання процесу створення арту і простих фіксацій мінливих соціальних диспозицій, підлаштовування під контекст до конструювання **локальних спільнот і соціальної реальності.** **Саме тому метамодерний принцип коливання між мистецтвом як**

**об'єктом та мистецтвом (перформанс) як практикою ідентифікації має місце на сьогодні, поруч із претензією на «нову ширість» у соціальній взаємодії.**

Список використаної літератури:

1. Адорно В. Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. — М.: Рес-публика, 2001. — (Философия искусства). — 527 с.
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. Пер. с фр. и послесловие М.Рыклина. М.: Ad marginem, 1997. — 220 с.
3. Батлер Д. Гендерний клопіт. Фемінізм та підрив тожсамості / Пер. з англ. Д. Король, М. Межевікіна, Л. Куріна за ред. М. Дмитрієвої.— К.: Ентіс, 2003— 223 с.
4. Брайдотти. Р. Путем номадизма. Введение в гендерные исследования: Хрестоматия. Под ред. С.В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 136– 163.
5. Беньямин В. Автор как производитель / Пер. с нем. Б. Скуратова, И.Чубарова // Логос. Философско-литературный журнал. 2010. №4. —С. 122–142.
6. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости// Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. - М., 1996 – с. 2 – 41.
7. Беньямин В. Учение о подобиі. Медиаэстетические произведения. Сб. Статей / пер. С нем. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой, Е. Павлова, А. Пензина, С. Ромашко, А. Рябовой, Б. Скуратова и И. Чубарова / филологический ред. Переводов А.В. Белобратов / редактор Я. Охонько / составление и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. М.: РГГУ, 2012. - 288с.
8. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве//Художественный журнал. 2005. № 58/59. С. 33—38
9. Бодрийяр. В тени молчаливого большинства, или конец социального/

Перевод с фр. Н. В. Сулова. — Екатеринбург: Издательство уральского университета, 2000. — 32 с.

10. Буррио Н. Что такое «оперативный реализм?» // Художественный журнал. 1993, №1. С.19-21.

11. Буррио Н. Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 1999, 8/29. С. 33-39.

12. Вагнер Р. Произведение искусства будущего. Перевод С. Гиждеу// Избранные работы. М.: Искусство. Серия История эстетики в памятниках и документах. — 1978. — 695 с. — с. 301-428.

13. Все о метамодернизме. All about Metamodernism : Монография / Л.Г. Берукашвили. — Москва : Русайнс, 2018. — 74 с.

14. Вульф К. К генезису социального. Мимезис, перформативность, ритуал / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Интерсоцис, 2009. — 164 с.

15. Вульф Н. Миф о красоте. Стереотипы против женщин. М.: Альпина паблишер. 2018. — 570 с.

16. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. — М.: Ad Marginem Press и др., 2014. — 320 с.

17. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. А. Д. Ковалева. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. — 304 с.

18. Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства// Гройс Б. Полигика поэтики: [сб. ст.]/Борис Гройс. — М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012.—400 с. — с. 229-245.

19. Епанова Ю. Судьба тела в информационную эпоху // Н. Нартова, Е. Омельченко (ред.) В тени тела. Ульяновск: Изд-во Ульяновского государственного университета, 2008. - 183–190 с.

20. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. — М.: Логос, 1999. - 224 с.

21. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего

капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч ред. А.Олейникова.—М.: Изд-во Института Гайдара, 2019.— 808 с.

22. Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании// Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки / Отв. ред. Кукарцева М.А. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. — с. 226–235.

23. Зонтаг С. Хепенинги: Искусство безоглядных сопоставлений // Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–70-х годов / Сост., общ. ред., пер. с фр. Б. Дубина; Пер. с англ. В. Голышева и др. М., 1997. – 208 с. С. 37–45.

24. Когда производство становится искусством // Художественный журнал. М. 2009. № 75-76. С. 43-51.

25. Латур Б. Об интеробъективности. // Социологическое обозрение Том 6. № 2. 2007. — с. 81–96.

26. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. —384 с.

27. Липпард Л. Боль и радость рождения заново: европейский и американский женский боди-арт. Пер. А. Патрикеева // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970—2000 / Пер. с англ.; Под ред. Л.М.Бредихиной, КДипуэлл — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. - 592 с.

28. Литвинова Д.А., Остроухова П.В. Дискурсивное регулирование женской телесности в социальных сетях: между худобой и анорексией // Журнал исследований социальной политики. 2015. № 13 (1). С. 33—48.

29. Маклюен М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего. — М.:Фонд «Мир», Академический проект, 2005. – 388 с.

30. Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. — М. : Канон-пресс/кучково поле, 2003. – 237 с.

31. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и комментарии Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. – 480 с.

32. Манович Л. Теории софт-культуры. — Нижний Новгород: Красная Ласточка, 2017. — 208 с.
33. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. — 347с.
34. Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. - 423 с.
35. Рансьер Ж. Эстетика и политика//Рансьер Ж. Разделяя чувственное – СПб.: издательство европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. — 264 с.
36. Рансьер Ж. Что может означать понятие «медиума»: пример фотографии// медиа: между магией и технологией / под редакцией н. Сосна, к. Федоровой. М. - Екб.: Кабинетный ученый, 2014. – 380 с.
37. Романов П. В., Ярская-Смирнова Е. Р. Образ власти и власть образа. Больное тело в культуре//Теория моды: одежда, тело, культура. 2011. № 18. с. 91-116.
38. Рыжакова С.И., Сироткина И.Е. Performance studies: концепция и исследовательские подходы // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. с. 726—735.
39. Савчук В. Идеология постинформационной искренности // Художественный журнал. — № 30-31. С. 47-58.
40. Савчук В. Конверсия искусства. — СПб.: Петрополис, 2001. —288 с.
41. Савчук В. Медиафилософия. Присутствие реальности. СПб: Издательство РХГА, 2013. — 350 с.
42. Савчук В. Режим актуальности. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ. 2004. —280 с.
43. Савчук В. Что исполняет перформанс? // Феномен артистизма в современном искусстве. / Отв. ред. О. А. Кривцун. М.: «Индрик», 2008. с. 497–553.
44. Сорокина Е. От модернизма к интервенционизму: «темная материя» для светлого будущего // Художественный журнал. 2006. Но 61/62. — с. 93–97.
45. Туровская М. Женщина и кино: феминистская критика // Искусство и

кино. - №2. 1993. - с.20-24

46. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н.Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. — Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+». — 2015. — 376 с.

47. Чубаров И. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда/И. М. Чубаров; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 289 с.

48. Ярская-Смирнова Е. Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики // Журнал социологии и социальной антропологии. - №9. 2001.- с. 100-119.

49. Braidotti R. A critical cartography of feminist post-postmodernism // Australian Feminist studies, vol. 20, №47, July 2005. — p. 169-180

50. Mead G. H. The philosophy of the act. - Chicago: Univ.. Of Chicago Press, 1945. — 553 pp.

51. Butler J. Performative Acts and Gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist theory // Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre / ed. by Sue-Ellen Case. Baltimore. London, 1990. P. 270–282.

52. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. London. — 2002. — 351 pp.

53. Schechner R. Invasions Friendly and Unfriendly: the Dramaturgy of Direct Theatre// Critical Theory and Performance / ed. by J. Reinelt, J. Roach. Ann Arbor. — 1992. -P. 88—106.

54. Thompson N., Sholette G.. The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life / by ed. Cambridge, MA : MIT Press, 2004. —164 pp.