

Еротизм постмодерного лібертінажу на прикладі творчості сучасних американських художниць Еліс Ніл, Ханни Вілке, Джуді Чикаго

Eroticism of postmodern libertinage on the example of work of the contemporary female artists Alice Neel, Hannah Wilke, Judy Chicago

МАЙКЛ Д. МЕРФІ

Здобувач наукового ступеня DPh,
Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури
m.murphenko@gmail.com

MICHAEL D. MURPHY

Postgraduate student of the department of theory and history of art
of National Academy of Visual Arts and Architecture
orcid.org/0000-0003-0174-4610

Анотація. Предметом статті є еротичний жанр в творчості американських художниць Еліс Ніл, Ханни Вілке, Джуді Чикаго. Здійснюється аналіз їхньої візуальної образності в аспекті феміністичного дискурсу. Узагальнюються принцип постмодерністського візуального лібертінажу як методологічного прийому для формулювання «жіночого» погляду на тілесність в їхніх творах. Розглядається вплив їхньої художньої образності на формування засад трьох хвиль американського феміністичного руху: відповідно, Е. Ніл впливає на принципи візуалізації жіночого тіла першої хвилі, Ханна Вілке — другої, Джуді Чикаго — третьої. Розкриваються характерні для їхньої творчості принципи самопрезентації тіла через акціонізм та самовираження через оголеність. Доводиться, що даними методами роботи з тілесністю художниці порушували конвенцію суспільної норми та пуританської моралі щодо оголеного тіла, формуючи естетику візуального втілення жіночого тіла. Також заявлена проблема порівняння еротичного жанру в сучасному американському мистецтві з відповідними творами українських художників, які реалізують український візуальний лібертінаж.

Ключові слова: еротичний жанр, творчість Е. Ніл, творчість Х. Вілке, творчість Дж. Чикаго, тіло, постмодерн, фемінізм.

Постановка проблеми. Принцип візуального лібертінажу тілесності стає провідним методом роботи з тілом у еротичному жанрі. Відповідно, й візуальність еротичного виступає інструментом деконструкції сенсів. Так, М. Фуко промовисто, елегантно продемонстрував це парадигмальне зрушення на прикладі аналізу знаменитої картини Рене Магрітта «Віроломство образів» («Це не люлька», 1929): парадоксальність зображення полягала, на його думку, в розриві між зображенням та дискурсом про нього, або між предметною схожістю та вербальним твердженням [11]. Даний принцип став ключовим для візуальної реконструкції тіла в феміністично орієнтованому сучасному американському візуальному мистецтві. Еротизм постмодерного лібертінажу буде досліджено на прикладі творчості американських художниць Е. Ніл, Х. Вілке, Дж. Чикаго.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Еротизм в творчості феміністично орієнтованих художниць досліджувався в розвідках зарубіжних авторів (L. Kuby, K. Toepfer, G. Raaberg, C. Snyder). Вітчизняне мистецтвознавство представляє окремі аспекти «жіночої» візуальності в теоретичних працях О. Чепелик. Концептуалізація постмодерного лібертінажу базується на ідеї «вивільнення тілесності», що репрезентована М. Енафом. Відтак концепт «лібертінаж» Енафа стає методологічним ресурсом для формулювання позиції лібертінажу в образотворчому мистецтві як візуального лібертінажу.

Мета статті — використовуючи методологію постмодерністського лібертінажу, проаналізувати візуальну образність відомих американських художниць Е. Ніл, Х. Вілке, Дж. Чикаго в контексті феміністичного дискурсу.

Виклад основного матеріалу. Феміністично орієнтоване мистецтво — це завжди соціально акцентоване висловлювання жінок щодо стереотипів погляду на їхнє тіло, сексуальність, вагітність, материнство, дорослішання, старіння. Саме ці теми посіли центральне місце в творчості жінок-художниць. Наприклад, у 1970-х американські феміністки вважали, що зображення жіночого тіла спрямоване на задоволення так званого «чоловічого погляду».

Проблема «американського тіла» — це історія формування візуальних стереотипів, які багато в чому позиціонувались попкультурою та медійними образами. Показовим прикладом такої стереотипізації є естетика та політика журналу «Playboy». На фото героїнь цього видання для чоловіків жінки-моделі представлені як взірці так званої м'якої порнографії: вони покірно позують у «правильних» образах, які забезпечуються належними фотофільтрами та освітленням, що поєднує елементи фотопортрету з еротичними сигналами. Жінка з обкладинки мала об'єднувати широкий спектр чоловічих смаків, заохочуючи створення стереотипу жіночих принад: штучно створені образи «бажаної» багатьма чоловіками жінки насправді мали контролювати обмеження суспільства щодо жіночої тілесності. І на таких контрольованих зображеннях формувались та відтворювались візуальні стереотипи, які позбавляли жіночу красу індивідуальних характеристик, а разом із ними й атури еротичності. Візуальність глянцевого журналу (зокрема, журналів для чоловіків) відтворювала штучну ідентичність: сконструйований жіночий образ мав демонструвати ідеал американської дівчини, якій хотілось наслідувати жінкам, яку бажали чоловіки.

Натомість візуальний лібертінаж у різних його проявах сформував програму «вивільнення» жіночого тіла, відтак його зображення в творчості художниць-феміністок перетворюється на конструктор сенсів, на ідеальну річ, за допомогою якої можна донести будь-які ідеї — від політичних, культурних, національних до інтимно-особистісних. Через те американські феміністки від мистецтва

спробували дати інший альтернативний погляд на жінку, що, відповідно, вплинуло й на форми репрезентації жіночої тілесності та побутування еротичного жанру в мистецтві.

Важливою ланкою, що об'єднує творчість та ідейні принципи таких різних за стилем, тематикою та образами художниць, як Е. Ніл, Х. Вілке, Дж. Чикаго, стає принцип «гри поглядів» — «чоловічого» та «жіночого». В такій оптиці постмодерна колажність та фрагментарність перетворюються на потужний інструмент руйнації звичного погляду на речі, оскільки колаж позиціонується як «спосіб збирання фрагментів, аби бути активними в побудові цілого, зберігаючи різноманітність через різні середовища» [6, с. 153]. Фрагменти тіла, що несуть еротичні та сексуальні повідомлення, художниці-феміністки позиціонують як символи, завдяки яким жінки зберігають власну ідентичність. Еротика і сексуальність перетинаються з іншими заповітними соціальними поняттями, зокрема таким, як гендер. Також частини тіла надають чітку особисту інформацію: наприклад, за цією логікою «жіночі груди вважаються більш еротичними, ніж чоловічі груди» [9, с. 76].

Американська художниця Еліс Ніл (Alice Neel, 1900–1984), яка протягом всього життя працювала в жанрі портретного живопису й увійшла в історію американського мистецтва як тонкий та дотепний майстер глибинного дослідження психології геть різних людей: за віком, статтю, соціальним статусом, кольором шкіри тощо. Справді національне визнання Е. Ніл отримує на схилі життя: якщо в першій половині XX століття, коли загальним трендом у зображальному мистецтві вважався нефігуративний живопис і більш традиційні зображення людського тіла, художниця не привертала належної їй таланту уваги ані критиків, ані фалеристів, то з потужним сплеском феміністичного руху відверті портрети Е. Ніл набувають нових ідеологічних та естетичних сенсів і сама мисткиня переживає новий поштовх для зрілої творчої реалізації. Так, між 1964 і 1978 роками Е. Ніл намалювала серію «Сім вагітностей» із зображеннями оголених вагітних жінок. Ці зображення порушували

класичну традицію, що передбачала еротику лише для чоловіків: цими роботами художниця формулювала ідею цінності жіночого тіла у різних станах і на різних стадіях існування. Портрети вагітних жінок Е. Ніл репрезентують індивідуалізовані образи, що суперечать соціальній стандартизації та типізації. Такий принцип вираження жіночої наготи, на думку американської дослідниці П. Аллари (Pamela Allara), «йде врозріз і з феміністичними візуальними канонами зображення, оскільки вагітність є тим предметом, якого феміністки свідомо та несвідомо уникали» [2, с. 10]. Особливо показовою в цьому аспекті є автопортрет самої художниці, який вона виконала в останній рік свого життя: на полотні Ніл зображує себе оголеною. Не так багато в історії мистецтва XX–XXI сторічч можна віднайти художниць, які мали сміливість виставити свій автопортрет у стилі ню у віці «вісімдесят плюс»¹. Експресивна картина, що виглядає документально схожою, не приховуючи вікові особливості, не маскує «некрасиві» частини тіла, відверто демонструє унікальність старості, старіючої плоті. Створеним образом художниця також уособлює нестандартний підхід до зображення оголених фігур, що й досі заведено уникати. Живописна творчість художниці не вичерпується зображеннями виключно жіночої натури. Показовими в цьому сенсі є картини Е. Ніл із так званої чоловічої серії, що підкреслює індиферентність художниці щодо ідеології фемінізму і, навпаки, презентує через візуалізацію оголеного тіла індивідуальний спосіб висловлювання, що склався протягом творчого життя художниці, поза ідеологічними маркерами та програмами.

¹ Серед аналогів такого типу візуальних висловлювань в історії європейського мистецтва можна пригадати знаменитий скульптурний портрет «Оголений Вольтер», виконаний Ж.-Б. Пігалем 1770 року. Оголене тіло немолодого знаменитого філософа та просвітника представлено скульптором реалістично та почасти натуралістично. А «поважний вік» мав підкреслити цей реалістичний принцип: саме на злеті життя Вольтер набув тих самих характеристик мислителя, завдяки яким його знали та поцінювали у Франції та за її межами.

Ба більше, Е. Ніл критикувала фемінізм, кажучи, що «сестринство» — це таке ж конкурентоспроможне «підприємство», як і багато що в сучасній культурній індустрії. Вона сприйняла цю конкурентоспроможність як частину американської культури, що дозволило їй звільнити людей від гнітючих соціальних стереотипів, які зосереджуються на функціонуванні системи, а не на особистості, унікальності. Саме тому в творах художниці досліджує тіло (чоловіче, жіноче, дитяче, андрогенне — немає різниці) через універсальні вселюдські характеристики, такі як бажання, емпатія, емоційна взаємність.

У жанрі портрету Е. Ніл досліджує енергію людини, але вираження цієї «нематеріальної» величини парадоксальним чином відбувається через концентрацію на плоті, на оголених тілах героїнь і героїв. Така емотивність робіт Е. Ніл створює певні невербальні підказки-натяки, які спонукають до розуміння унікальності одиничного особистісного, що більш промовисто свідчить через оптику «біологізованого» тілесного.

Такий художній прийом дозволяє Е. Ніл бути емоційною, елегантно та невимушено граючи з темними, прихованими, табуйованими суспільством людськими «неправильностями», та водночас проголошувати досконалу завершеність особистого й унікального в людині. Як «помсту» щодо суспільної цензури художниця часто використовує іронію та комізм, завдячуючи яким більш промовисто «проступає» абсурдність соціокультурних обмежень і стереотипів.

Можна стверджувати, що картини Е. Ніл «оформлюють» еротичну неприховану тілесність як руйнівну силу для підриву будь-якої соціальної моделі, системи, ієрархії тощо (а не тільки гендерної). У такий спосіб і такими виразними засобами Е. Ніл 1970 року написала й відомий портрет Енді Воргола, на якому художник представлений напівоголеним: тіло зображене у відповідній камерно-інтимній манері, чим було нарочито підкреслена вразливість андрогенних тілесних форм митця. Талант Ніл зміг у такий спосіб «роздяти» величезного, епатажного короля попарту, аби представити

його глядачу в правдивості власної тілесної хворобливості та анемічності. Таким підходом художниці втілила симптоматичну реакцію американських художників на стандартне «спотворення» людської тілесності. Молоде здорове тіло маскульта постійно вимагало ревізії, спонукало до відповідних реакцій митців-нонконформістів, феміністок, постмодерністів. Цими роботами вони порушували конвенцію суспільної норми та пуританської моралі щодо оголеного тіла та способів її візуального втілення.

Частиною епатажного протесту самої Е. Ніл із наступною міфологізацією є приклади її бунтівного акціонізму: найбільш провокаційним, напевно, став приклад того, як художниця демонстративно мочилася в коридорі Corcoran Gallery of Art через довгі черги до туалетів. Така «непристойна» дія мала віддзеркалити стереотипну поведінку художників-чоловіків, що бунтують, коли мочаться в непристосованих для цього місцях. Її сеча була способом маркування території, реакцією на жіночі обмеження та уособлювала діяльність, що була пов'язана з художниками-чоловіками.

Тілесні образи Е. Ніл відповідають загальному спрямуванню постмодерної чуттєвості й емотивності в бік ревізії метанаративів. Якщо представити маскулінність і фемінність як певні «великі» системи з власними культурними наративами та дискурсивними практиками (як відомо, такі системи, на думку постмодерністів, завдають шкоди всім людям без винятку), то фемінізм в цьому сенсі намагається привернути увагу до індивідуального, унікального, одиничного, позасистемного.

Спадщина творчості Е. Ніл є постмодерною, адже оголені фігури персонажів її картин уособлювали особистісні характеристики, які не виходять за межі своєї персоналізованої одиничної історії. Саме через емпатію, емотивне залучення одиничного Е. Ніл демонструє шкоду будь-якої системи, руйнуючи її «м'якою» силою почуттів до оголеної людини: і буквально оголеної, і фігурально теж.

Узагалі тема емотивності тілесності є досить цікавою та парадоксальною. Існує певний стереотип, що нагота — це тіло без одягу, роздягнутість,

після якої слідує щось інтимне, приховане. Нам видається цікавою думка німецького дослідника К. Тепфера, що «нагота — це маска, яка посилює бажання виявити приховане» [8, с. 144]. Тобто візуалізація оголеності переводить тіло в режим максимальної абстракції, що вивільняє його як форму та переформатує в чисті сенси. Саме цей принцип покладено в основу модерністського лібертінажу, який вивів тіло в ранг світоглядних констант, що ними можна конструювати сенси, навіть філософські (і вже нікого не дивує парадоксальний вислів «філософія тіла»). Тіло об'єднується з сутністю та сучасністю водночас, «і вже не так важливими є зовнішні знаки, такі як маски, костюми чи декор» [9, с. 76].

Емотивність ефективно викриває шкоду будь-яких систем і стандартів, а через емотивне тіло налагоджується зв'язок із життєво-вітальним і справжнім. Так, Е. Ніл, зображуючи вразливі відкриті тіла, надає їм «таємничість, кмітливість, іронію, почуття гумору, віддаляючи їх від їхнього нормального життя та соціального статусу, переносючи їх у своєрідний порожній простір» [1, с. 53]. Е. Ніл більше не прагне «краси» зображення, а, натомість, прагне вираження.

Під час холодної війни еротичу купували як звичайні продукти; «на таку буденність її споживання відреагували художники, показавши, наскільки стандартною є гетеросексуальність, що вважалась «нормальною», отже була невидимою [3, с. 37]. Отже, тіло у феміністичному мистецтві й виражало таку альтернативу, відшукуючи «справжність» або конструюючи незвичне як шокуєче.

Постмодерністський еротизм проявився в іронічному позиціонуванні стереотипів, маніпулюванні почуттями за допомогою технологій. Але найбільш прогресивним способом презентації оголеного тіла стала боротьба з суспільною «огидою», «неприйняттям» неправильного, недосконалого тіла: невідповідність зображального стереотипу глянцу, кіно, реклами, модної індустрії художники протиставляли реальним тілам, їхній недосконалий красі та неправильній презентації за допомогою «неправильного» еротичного жанру.

З цього походить так званий фемінізм другої хвилі, коли постмодернізм охопив широке коло жінок різного соціального статусу, різних країн, що спричинило мультикультурність 1980-х та 1990-х. Саме на цій хвилі у феміністичний дискурс «заходять» й українські художниці, які в тематиці, художній образності спирались на американську попкультуру візуальність. В цьому контексті можна пригадати акціонізм 1990-х Оксани Чепелик (н. 1961). Очевидність різних точок зору та перспектив дозволила виправдати економічну та політичну нерівність, що потім призвело до активізму та акціонізму 2000-х та 2010-х.

Прикладом такої трансформації є творчість американської художниці, скульптора та фотографа *Ханни Вілке* (Hannah Wilke, 1940–1993). Всі її роботи — це боротьба зі стереотипами щодо зображення та позиціонування жінки в сучасному суспільстві. Головним предметом стереотипізації є жіноче тіло, яке художниця досліджувала, починаючи з ранніх скульптур-абстракцій вагіни з теракоти і закінчуючи циклом її передсмертних фотографій, якими вона репрезентувала проблему ставлення суспільства до хворого згасаючого жіночого тіла. Тобто її світоглядна авторська позиція привела художницю до акціонізму, коли в центрі творчості постає її власне тіло, що стає інструментом вираження складних антиномічних соціокультурних проблем, які виходили за межі суто феміністичної проблематики. Зосередьмося на аналізі фотографій Х. Вілке та з'ясуємо, в який спосіб вона досліджувала жіночу тілесність.

Важливо, що тіло представлено навмисно статичним, об'єктним — таким прийомом художниця демонструвала стереотип ставлення до жінки як до об'єкту уваги. Аби красномовніше виразити цю об'єктність, Вілке використовує досить цікавий прийом: на шкіру накладаються предмети, схожі на нарости, закам'янілості, паразитичні пухлини. Це робиться для того, або навмисно брутально «екстер'єризувати» ту загадковість жіночого тіла, що стала певним гендерним шаблоном, який художниця намагається розвінчати.

У фотопортретах Х. Вілке використовується принцип контрастності: милуватись красивим жіночим тілом «заважають» дивні, навіть відразливі нарости на ньому. Подібний прийом було використано І. Чічканом в проєкті «Сплячі принци України»: коштовне каміння, що прикрашало ембріонів, створювали такий самий ефект «дивини», недоречності. На такому контрасті «спрацьовує» й художня провокація у вираженні оголеного тіла: тобто не саме тіло провокує, руйнуючи суспільну цензуру та стереотипи, а «прийняття» легітимне тілесне делегітимізується несподіваним додаванням до нього неочікуваних речей (у багатьох варіантах Х. Вілке це жувальна гумка, напрочуд «американський» матеріал/символ). Таке «забруднення» жіночого тіла — художній прийом, яким художниця, немов через дзеркало, візуалізує чоловічий погляд на жінку як на об'єкт бажань. Також Х. Вілке «забруднює» оголене тіло, аби «погратись» із культурним шаблоном красивих досконалих, але «несправжніх» жіночих принад, які насаджуються жінці через ставлення до неї як до об'єкту.

Самопрезентація — ще одна принципова позиція Х. Вілке: вона не типізує власні зображення, аби відстояти «жіночий погляд» як такий. Художницю цікавить особистісне вираження себе через оголеність на межі з препаруванням власного тіла. Згадаймо в даному контексті один із ключових прийомів візуального лібертінажу — тілорозтин, тіло, яке вивертається та позбавляється прихованого. Наприклад, тіло-розтин стає генеральним образом у творчості української художниці *Влади Ралко* (н. 1969). Такий підхід до власного тіла є властивим і для Х. Вілке: препарування тіла стає метафорою препарування особистих почуттів та емоцій. Цей досить серйозний погляд на оголеність є загальною рисою художниць-акціоністок, які використовують власне тіло. Це тіло не для гедонізму, не для втіхи або отримання естетичного задоволення. Палітра емоцій, які має пережити глядач, — це негативні або невизначені відчуття (відраза, збентеження, подив, замішання).

Більш «декоративною» версією візуалізації жіночої тілесності можна вважати варіант художниці *Джуді Чикаго* (Judy Chicago, н. 1939).

Мультимедійний артпроект «Вечірка» (1994) став класикою не тільки феміністично налаштованих висловлювань жінок-митців, а й подією в історії сучасного американського мистецтва; він постійно експонується в Бруклінському музеї та має на сьогодні більше ніж мільйон відвідувачів. Це грандіозна інсталяція, що призвана звеличити найвидатніших в історії людства жінок, починаючи з Саффо і закінчуючи Вірджинією Вулф. Ідея Дж. Чикаго — представити величний бенкет-вечірку, на яку нібито запрошені ці видатні особистості. Центральний об'єкт інсталяції — великий сервірований для пишної званої вечері трикутний стіл, на якому розставлені, неначе у очікуванні гостей, керамічні тарілки з іменними картками, бокали, різне столове приладдя. Така форма використана навмисно: майже всі речі, що поставлені на стіл, включаючи скатертину, серветки із золотими вишивками, розписаний посуд, мають символізувати декор, який у всі часи робили жінки. Тобто всі об'єкти інсталяції — це предмети із традиційно «жіночого світу» (рукоділля, тканина тощо). Образ рукоділля, що став культурним штампом щодо місця жінки у суспільстві, художниця використовує, аби гіперболізувати його, представити у вигляді пафосного дійства-інсталяції. (Наприклад, вишивки-колажі, текстильні композиції стали матеріалом представлення анатомії в проекті Анастасії Подерв'янської (н. 1978) «Анатомічний атлас».)

Чи потрібно нагадувати, що у професійне образотворче мистецтво жінка «входила» чи не найдовше за всі інші сфери «красних» мистецтв — поезію, музику, хореографію, театр (музичний та драматичний) тощо? На думку дослідниці Л. Нохлін, причиною цього є корпоративна закритість послідовного поетапного оволодіння ремеслом художника в стінах художніх академій. Образотворче мистецтво «традиційно вимагало навчання певним вмінням та технікам у певній послідовності, в певній інституції, поза домом, а також ознайомлення

зі специфічним вокабуляром іконографії та сюжетів; але нічого такого не потрібно, аби стати поетом або романістом. Будь-хто, навіть жінка, вивчає свою мову, може навчитись читати та писати» [10]. Тому художниця протиставляє довгий час закрите для жінок художнє вираження форми традиційної для суспільства жіночої діяльності — рукоділлу.

Але головна зображальна тема оздоблення столу — це жіночі вагіни, які виконано в стилізованій манері. В цьому і полягає провокація інсталяції. Це той самий принцип «еротичного тероризму»: «У світі мистецтва більшість авторитетів — чоловіки, і вони не сприймають радикальну феміністичну активність, яка виражається в символізації жіночої піхви» [4, с. 127].

Дж. Чикаго прагне представити жіночу сексуальність у позитивному вираженні, протиставляючи «викривленням», що набула дана тема в культурно-історичному ракурсі, в масовій культурі, де такого типу зображення представляли небезпеку або комерційну вартість. Художниця відкидає традиційний канон, натомість будує свій власний, обираючи героїнями презентації жіночої тілесності таких персонажів, як Іштар, Деметра, Саффо та інші.

Також художниця навмисно іронізує над власною репрезентацією, заявляючи, що «гумор є незамінним для фемінізму» [5, с. 71]. Гумор, так само як і еротика, виступає культурним інструментом долавання табу, викриваючи амбівалентність світу. Але, як відомо, постійний повтор жартів робить їх несмішними. За аналогією — постійне зображення оголеного тіла робить його менш провокативним та бажаним. Цю закономірність добре засвоїла Дж. Чикаго — вона не дає пряме зображення жіночих органів (такі провокації були розповсюджені в першу хвилю феміністичного руху, в 1970-х); навпаки — вона «грається» з образністю, стилізує її, перетворює на символи, схеми, створюючи власний зображальний канон. Чи потрібно зазначати, що цей канон став затребуваним й у творчості українських художниць, які також прагнули відшукати не пряму, не анатомічну зображальність для жіночої тілесності?

Для створення канону Дж. Чикаго обрала один із базових принципів візуального лібертінажу — фрагментацію тіла: фокусуючи погляд на жіночих статевих органах, переводячи їх із дискурсу біологічного, порнографічного у художній, вона в такий спосіб долає традиційні зображальні табу. Художниця протиставляє свої артоб'єкти традиційному фаллоцентричному погляду на тілесність: «Її м'які органічні форми в м'ясисто-рожевих тонах кинули виклик жорсткому мінімалізму відомих сучасних художників-чоловіків» [7, с. 30].

Ідею протиставлення стереотипам, але втілену в інший спосіб, можна дослідити на творчості американської художниці Лізи Яскавейдж (Lisa Yuskavage, н. 1962). Її творчий метод можна віднести до категорії «феміністичної візуальної пародії». Опосередковано погляд художниці іронізує над чоловічими стереотипами у сприйманні жінок. Вона «конструює» тіло жінки як суто сексуальне, пасивне та залежне, що відповідає усталеним стереотипам, але іронічний прийом дозволяє сконструювати інші тіла, відштовхуючись від зображальних штампів.

За стилем Л. Яскавейдж презентує лінію нової фігуративності. Її образність (в основному це жінки) неначе черпає натхнення в комерційних картинах, які використовувались як обкладинки книг або ілюстрації в популярних журналах. Реалістичність образів — це первинний шар сприйняття її картин. Художниця ностальгує за комерційним реалістичним мистецтвом живопису та відтворює його, але в іронічній стилістиці кітчу.

Замість того, аби просто фіксувати ці зміни, Л. Яскавейдж досліджує сучасну візуальність, що формується під впливом медіа: художниця не прагне боротися зі штучним комерційним образом жінок. Навпаки, вона затверджує образи жіночої сексуальності та тілесності у США як політичний та економічний товарний знак.

Оскільки стереотипи щодо жінок вкорінені в американській культурі, художниця, спрощуючи їх, поєднує різні зображальні традиції, протилежні чистоті модерну, — релігійну іконографію, комерційні постери та феміністичне мистецтво

перформансу — в презентації оголеного тіла. Така колажність є відповіддю на візуальну надмірність щодо жіночого сексуального тіла в масовій культурі, його комерційної ліквідності.

Творчість Л. Яскавейдж відповідає трендам американського мистецтва 1990-х. Це період, коли США зміцнюють позиції власної культури як панівної — і українським, і європейським художникам складно конкурувати з американськими митцями. У той час як Джефф Кунс та Джуліан Шнабель черпали натхнення у Бойса та Барнея, певна кількість художників зміцнювала американські традиції, що базуються на популярних медіа, попкультурі. Ці стереотипи естетизуються, стають художньо-образним мотивом у тематиці робіт та стилістиці їх виконання. Подібна «американізована» візуальна образність тілесності та стилістика знаходять продовження й у творчості сучасних українських художників — Т. Гершуні-Галаган (н. 1968), М. Білоуса (н. 1939).

Універсальні та утопічні еротичні образи в стилі Л. Яскавейдж докорінно вирізнялись від «м'якої» порнографії Дж. Керріна, який пародіював чоловічий погляд на жіноче тіло. Художниця навмисно акцентує на можливості жіночої еротики, альтернативної щодо стереотипів чоловіків. Вона їх використовує як інструмент, із яким можна гратись, вигадуючи штучні конструкції, тіла-симулякри.

Висновки. Принцип деконструкції тіла («це не тіло») у творах Еліс Ніл, Ханни Вілке, Джуді Чикаго дав змогу перетворити зображувальне тіло на знак, презентувати інші позатілесні сенси, увійти в складну модель взаємодії між різними фрагментами світу. Їхні моделі візуалізації тіла послугували формуванню мультикультурних кодів сучасної еротики, зображення оголеного тіла та вплинули на зміст сучасних актуальних тем, серед яких — антирасизм, фемінізм, відстоювання прав сексуальних меншин тощо. Фрагментизація тіла — це один зі знакових принципів організації тілесності у творчості художниць. У світовому мистецтві фрагментоване тіло «збирали» такі знакові художники й скульптори, як К. Бранкузі, Ф. Бейкон, Р. Гобер, Густав та Джина Боберс.

Феміністичні принципи презентувати тіло художницями стали засадничими і для формування «українського тіла»: описаний досвід мав поодиноких прихильниць ще у 1990-х, але як осмислена та послідовна програма тільки-но починає впроваджуватись в український мистецький контекст. В українському мистецтві конструювати тіла з фрагментів є характерним творчим методом у творах

Влади Ралко, Марії Куліковської та Анастасії Усенко. Але за загальною тенденцією тіла-конструктора, що має зосередитись на втраті цілісності, вищезгадані світові митці зосереджуються на втраті — на уламках, в збірці має бути сконструйована нова рівновага. В подальшому такі ідеологічні та художні перетини можуть слугувати предметом для наступних розвідок.

Література

1. Alford L. *Forms of Poetic Attention*. New York: Columbia University Press, 2020. P. 53–75.
2. Allara Pamela. “Mater” of Fact: Alice Neel’s Pregnant Nudes // *American Art*. Spring 1994. Vol. 8, No. 2. P. 6–31.
3. Hekma G. Sex and the city: Room for sexual citizenship // *Urban Europe* / Mamadouh V., Van Wageningen A. (Eds.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. P. 37–44.
4. Kuby L. The Hoodwinking of the Women’s Movement: Judy Chicago’s “Dinner Party” // *Frontiers: A Journal of Women Studies*. 1981. Vol. 6 (3). P. 127–129.
5. Molesworth H. House Work and Art Work // *October*, 2000. Vol. 92. P. 71–97. DOI:10.2307/779234
6. Raaberg G. Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 1998. № 31(3). P. 153–171.
7. Snyder C. Reading the Language of “The Dinner Party” // *Woman’s Art Journal*. 1980. No. 1 (2). P. 30–34. DOI:10.2307/1358081
8. Toepfer K. One Hundred Years of Nakedness in German Performance // *TDR*. 2003. Vol. 47, No. 4. P. 144–188.
9. Toepfer K. Nudity and Textuality in Postmodern Performance // *Performing Arts Journal*. 1996. Vol. 18. No. 3. P. 76–91.
10. Нохлин Линда. Почему не было великих художниц? // *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000* / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. С. 15–46. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/pochemu-ne-by-lo-velikh-hudozhnits-chast-vtoraya.html> (дата обращения: 20.10.2022).
11. Фуко М. Это не трубка. СПб: Художественный журнал, 1999. 152 с.
12. Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2005. 434 с.

References

1. Alford L. Forms of Poetic Attention. New York: Columbia University Press, 2020. P. 53–75.
2. Allara Pamela. “Mater” of Fact: Alice Neel’s Pregnant Nudes // *American Art*. Spring 1994. Vol. 8, No. 2. P. 6–31.
3. Hekma G. Sex and the city: Room for sexual citizenship // *Urban Europe* / Mamadouh V., Van Wageningen A. (Eds.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. P. 37–44.
4. Kuby L. The Hoodwinking of the Women’s Movement: Judy Chicago’s “Dinner Party” // *Frontiers: A Journal of Women Studies*. 1981. Vol. 6 (3). P. 127–129.
5. Molesworth H. House Work and Art Work // *October*, 2000. Vol. 92. P. 71–97. DOI:10.2307/779234
6. Raaberg G. Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 1998. № 31(3). P. 153–171.
7. Snyder C. Reading the Language of “The Dinner Party” // *Woman’s Art Journal*. 1980. No. 1 (2). P. 30–34. DOI:10.2307/1358081
8. Toepfer K. One Hundred Years of Nakedness in German Performance // *TDR*. 2003. Vol. 47, No. 4. P. 144–188.
9. Toepfer K. Nudity and Textuality in Postmodern Performance // *Performing Arts Journal*. 1996. Vol. 18. No. 3. P. 76–91.
10. Nohlin Linda. *Pochemu ne bylo velikih hudozhnits?* // *Gendernaya teoriya i iskusstvo. Antologiya: 1970–2000* / Pod red. L. M. Bredihinoy, K. Dipuell. M.: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 2005. S. 15–46. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/pochemu-ne-by-lo-velikih-hudozhnits-chast-vtoraya.html> (last accessed: 20.10.2022).
11. Fuko M. *Eto ne trubka*. SPb: Hudozhestvennyy zhurnal, 1999. 152 s.
12. Enaff M. *Markiz de Sad: Izobretenie tela libertena*. SPb.: ITs «Gumanitarnaya Akademiya», 2005. 434 s.

Michael D. Murphy. Eroticism of postmodern libertinage on the example of work of the contemporary female artists

Alice Neel, Hannah Wilke, Judy Chicago

Abstract. The subject of the article is the erotic genre in work of the American female artists Alice Neel, Hannah Wilke, Judy Chicago. The analysis of their visual imagery from feminist discourse perspective is carried out. Methodological point of view represented in the article permits to reveal generalizing constants of analysis of contemporary visual erotica through the prism of main author concepts: “visual libertinage”, “deconstruction of body”, “emotive corporality”. The principle of postmodernist visual libertinage as a methodological technique to formulate a “female” look at corporality in their works is generalized.

The influences of their artistic imagery on forming of the bases of three waves of the American feminist movement are considered: accordingly, A. Neel influences the principles of woman body visualization of the first wave, Hanna Wilke — the second, and Judy Chicago — the third one. The principles of self-presentation of the body through actionism and self-expression through nudity characteristic of their work are revealed. We prove that by these methods of work with corporality the artists violated the convention of social norm and puritan morality in relation to naked body, forming aesthetic of visual embodiment of the female body. The problem of comparison of erotic genre in contemporary American art with corresponding works of the Ukrainian artists is also claimed. The feminist principles to present body by the female artists became basic for forming the “Ukrainian body”: this experience had some followers in the 90's, but as a meaningful and consistent program begins to be implemented in the Ukrainian art context in 2000–2010.

Keywords: erotic genre, A. Neel's work, H. Wilke's work, J. Chicago's work, body, postmodern, feminism.