

Міністерство освіти та науки України
Національний університет «Острозька академія»
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту
Кафедра філософії та культурного менеджменту

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня бакалавра
на тему «**Феміністичні мотиви у творчості Фріди Кало**»

Виконала студентка 4 курсу, групи К-41
напрямку підготовки 034 Культурологія
ОПП Культурологія
Жук Валерія Вікторівна

Керівниця – доктор філософських наук, доцент
Петрушкевич Марія Стефанівна

Рецензент – доктор філологічних наук, професор
Зайцев Микола Олександрович

Острог, 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕМІНІСТИЧНИХ МОТИВІВ В МИСТЕЦТВІ	8
1.1. Фемінізм як соціокультурне явище: історичний контекст	8
1.2. Феміністичні теорії у мистецтвознавстві	14
1.3. Гендерна проблематика у візуальному мистецтві	23
<i>Висновок до 1 розділу.....</i>	<i>26</i>
РОЗДІЛ 2. СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА БІОГРАФІЧНІ ВПЛИВИ НА ТВОРЧІСТЬ	28
2.1. Біографія Фріди Кало крізь призму феміністичних поглядів	28
2.2. Вплив соціального та культурного середовища на формування феміністичних ідей у творчості художниці.....	30
2.3. Образ жінки, тілесність та біль у роботах Фріди Кало	34
<i>Висновок до 2 розділу.....</i>	<i>40</i>
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ КЛЮЧОВИХ ХУДОЖНІХ РОБІТ ФРІДИ КАЛО ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ФЕМІНІЗМУ	43
3.1. Символізм і саморепрезентація у творчості Кало	43
3.2. Відображення жіночого досвіду, материнства та репродуктивного здоров'я	49
3.3. Політичний вимір феміністичних ідей у картинах художниці	55
<i>Висновок до 3 розділу.....</i>	<i>60</i>
ВИСНОВКИ	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ	70
ДОДАТКИ.....	77

ВСТУП

Актуальність теми. Фріда Кало – одна з найяскравіших постатей світового мистецтва XX століття, чия творчість виходить далеко за межі традиційного живопису та стає потужним маніфестом жіночого досвіду, тілесності та боротьби за самовизначення. Її картини є не лише відображенням особистих трагедій, а й художнім дослідженням складних соціокультурних питань, пов'язаних із гендером, тілесністю, материнством і репродуктивним здоров'ям.

Хоча сама Кало не асоціювала себе з феміністичним рухом у сучасному розумінні цього терміна, її мистецтво стало частиною глобального феміністичного дискурсу, оскільки воно порушує важливі для жіночого руху питання: автономія жінки над власним тілом, право на емоційний і фізичний біль, руйнування стереотипів про жіночність, боротьба з патріархальними нормами суспільства. Її автопортрети, у яких вона показує власне тіло як символ пережитого болю, втрат і трансформацій, стали джерелом натхнення для багатьох феміністичних досліджень та мистецьких інтерпретацій.

Дослідження феміністичних мотивів у мистецтві Фріди Кало є надзвичайно актуальним у контексті сучасного культурного дискурсу, що все більше зосереджується на питаннях гендерної рівності, тілесної автономії та соціальної ролі жінки. Її творчість відображає не лише особистий досвід, а й загальні проблеми жіночої ідентичності, болю, материнства, насильства та політичного активізму.

Феміністичний аспект у її роботах виходить за межі суто художнього аналізу, адже мистецтво Кало стало частиною глобальної дискусії про права жінок та соціальну справедливість. У сучасному світі, де триває боротьба за репродуктивні права, подолання гендерної дискримінації та подальше переосмислення жіночого досвіду, звернення до її мистецтва допомагає краще зрозуміти ці процеси.

Значущість роботи зумовлена недостатнім висвітленням творчості Кало у вітчизняному мистецтвознавстві через феміністичну призму. Дослідження її картин у контексті феміністичних теорій сприяє глибшому розумінню не лише мистецьких особливостей її стилю, а й соціальних механізмів, що впливали на становище жінки в ХХ столітті та продовжують формувати його сьогодні.

Таким чином, вивчення творчості Фріди Кало як носія феміністичних ідей дозволяє не лише переосмислити її художню спадщину, а й розширити межі феміністичного мистецтвознавства, що є важливим для подальшого розвитку гуманітарних наук та культурологічних досліджень.

Недостатня теоретична і практична розробка цього питання вимагає комплексного підходу до аналізу мистецьких робіт Фріди Кало крізь призму феміністичних мотивів її творчості, що зумовили вибір теми дослідження: **«Феміністичні мотиви у творчості Фріди Кало»**.

Аналіз стану наукової розробленості теми. Жіночий рух і фемінізм досліджували багато закордонних науковців. Е. Кеді Стентон, С. Б. Ентоні, М. Дж. Гейдж та І. Х. Харпер у шеститомній «Історії виборчого права жінки» висвітлили боротьбу за політичні права жінок, освіту та соціальні зміни. Ліза Г. Таттл у «Encyclopedia of Feminism» (1986) систематизувала феміністичні концепції, рухи та ключові події. А. Бебель у «Woman under Socialism» (1904) наголошував на необхідності соціальної рівності, а Е. Б. Фрідман у «No Turning Back» (2002) простежувала історію фемінізму та його вплив на сучасність. К. Креншоу запровадила поняття інтерсекційності, яке стало важливим у феміністичних студіях. Проблему гетеронормативності досліджувала К. Кокрейн, аналізуючи її вплив на гендерні ролі та дискримінацію. А. Каль у статті «FLINTA: does the acronym do more harm than good?» (2024) розглядала питання гендерної інклюзивності та використання терміну FLINTA.

До вітчизняних науковців, які досліджували фемінізм як соціокультурне явище слід віднести: В. Денисенко, В. Каспрук, М. Масрчик, О. Плахотнік, О. Радикальні, Т. Мельник, О. Соломін, О. Сорокопуд, О. Стрельник, Т. Титова, С. Павличко, І. Гомза, О.Маланчук-Рибак, І. Тукаленко, Г. Храброва, Ю. Шведа,

А. Романюк, І. Жеребкіна тощо, які досліджували політичні, соціальні, культурні та історичні аспекти фемінізму як руху.

Постать Фріди Кало як мисткині та феміністки досліджували Є. Бабец, О. Батурин, Л. Бейкер, О. Лівіцька, К. Луцька тощо.

Мета дослідження: виявити та проаналізувати основні аспекти феміністичних ідей у художньому доробку Фріди Кало.

Поставлена мета передбачає **основні завдання дослідження:**

- дослідити теоретичні основи фемінізму як соціокультурного явища та проаналізувати розвиток феміністичних теорій у мистецтвознавстві;

- проаналізувати особливості відображення та дослідження гендерної проблематики у візуальному мистецтві як підґрунтя для вивчення творчості художниць;

- визначити ключові соціокультурні та біографічні чинники, що вплинули на формування феміністичних поглядів та мотивів у творчості Фріди Кало;

- проаналізувати відображення в художніх роботах Фріди Кало тем жіночого досвіду, тілесності, болю, а також питань материнства та репродуктивного здоров'я;

- дослідити особливості символізму та механізми саморепрезентації, що використовувала Фріда Кало у своїй творчості для вираження особистих та феміністичних ідей;

- визначити політичний та соціальний вимір феміністичних мотивів, що знайшли своє втілення у ключових художніх роботах художниці.

Об'єкт дослідження – мистецька спадщина Фріди Кало.

Предмет дослідження – феміністичні мотиви у творчості Фріди Кало.

Методологічна база дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує мистецтвознавчий, феміністичний, культурологічний та історичний аналізи. Для комплексного розгляду феміністичних ідей у творчості Фріди Кало використано такі методи:

- Мистецтвознавчий аналіз – застосовується для дослідження художніх особливостей картин Кало, їхньої стилістики, колористики, композиційної

структури та використання символіки. Дозволив розглянути, як саме візуальні елементи її робіт передають феміністичні меседжі;

- Феміністична критика – використовується для інтерпретації творчості Кало в контексті феміністичних теорій. Аналізується, яким чином її картини відображають боротьбу жінки за тілесну та соціальну автономію, ставлення до жіночого болю, репродуктивного здоров'я, сексуальності та патріархальних норм суспільства;

- Біографічний метод – допоміг зрозуміти, як особистий досвід художниці вплинув на її творчість та феміністичні аспекти її мистецтва;

- Семіотичний аналіз – використовувався для дослідження символів та метафор, що зустрічаються в картинах Кало. Допомагає розкрити приховані значення її творів у контексті феміністичних ідей та соціальних проблем;

- Постколоніальний аналіз – дозволив оцінити, як у творчості Кало відображаються питання національної ідентичності, взаємодії європейської та мексиканської культур, а також проблеми расової та класової нерівності в контексті феміністичного дискурсу;

- Історико-культурний метод – допоміг розглянути творчість Фріди Кало в контексті історичних подій, політичної ситуації в Мексиці XX століття та розвитку феміністичного руху в той період.

Наукова новизна полягає в комплексному аналізі художньої спадщини Кало крізь призму феміністичних теорій, що дозволяє розширити уявлення про її мистецтво не лише як автобіографічний феномен, а як важливий культурний і політичний вислів. Було виявлено та систематизовано ключові феміністичні мотиви у творчості Фріди Кало, зокрема такі, як тілесність, біль, материнство, репродуктивне здоров'я, гендерні ролі, сексуальність та боротьба з патріархальними нормами. Проаналізовано вплив соціально-історичних умов, у яких жила Кало на формування її художнього стилю та феміністичного висловлювання. Досліджено символічну мову картин Кало через семіотичний та мистецтвознавчий аналіз із застосуванням феміністичної критики. Розглянуто творчість художниці в контексті розвитку світового феміністичного руху та

постколоніального фемінізму. Виявлено особливості саморепрезентації жінки в мистецтві Кало та її впливу на сучасне феміністичне мистецтво.

Теоретичне значення дослідження полягає у внеску в розвиток мистецтвознавства, феміністичної теорії та культурології, розширюючи уявлення про роль жіночого досвіду в мистецтві. Результати роботи можуть бути використані для подальших досліджень у галузях феміністичного мистецтвознавства, гендерних студій, постколоніальних досліджень та історії мистецтва XX століття.

Практичне значення дослідження полягає в можливості застосування його результатів у викладанні курсів з історії мистецтва, феміністичного мистецтва, культурології та гендерних студій, розробці навчальних матеріалів для мистецтвознавчих дисциплін, організації виставок, лекцій та мистецьких заходів, присвячених творчості Фріди Кало та її впливу на сучасне мистецтво та подальших дослідженнях з аналізу жіночої репрезентації у світовому мистецтві.

Апробація роботи. Основні положення та окремі результати кваліфікаційної роботи пройшли необхідну апробацію у вигляді участі в науковому заході. Зокрема, ключові аспекти дослідження були представлені у доповіді на тему «Важливість візуального мистецтва для популяризації гендерних питань», що була виголошена на секції «Теоретична культурологія. Сучасні тенденції в культурі» під час конференції «Острозькі культурологічні читання» 4 квітня 2025 року (м. Острога, НаУ ОА).

Структура дослідження. Кваліфікаційна робота складається із вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури та джерел, який нараховує 61 позицію.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕМІНІСТИЧНИХ МОТИВІВ В МИСТЕЦТВІ

1.1. Фемінізм як соціокультурне явище: історичний контекст

Фемінізм як соціокультурне явище є невід'ємною частиною розвитку суспільства, оскільки він не лише впливав на трансформацію правового статусу жінок, але й формував суспільні уявлення про рівність, справедливість і свободу особистості. Його виникнення стало відповіддю на багатовікову соціальну нерівність та дискримінацію, закріплені в патріархальних структурах влади, освіти, економіки та культури.

Фемінізм як соціокультурне явище став предметом численних досліджень, у яких розглядаються його історія, концептуальні засади та сучасні виклики. Різні автори зробили вагомий внесок у формування наукового дискурсу щодо феміністичного руху, аналізуючи його еволюцію, соціальні аспекти та вплив на суспільство [3].

Протягом історії жіночий рух знайшов своє відображення в працях та біографіях активісток, які безпосередньо брали участь у боротьбі за права жінок. Одним із найвизначніших прикладів є шеститомна праця «Історія виборчого права жінки», створена під керівництвом Е. Кеді Стентон. Над нею працювали такі видатні діячки, як Сьюзен Б. Ентоні, М. Джослін Гейдж та І. Хустед Харпер. Ця фундаментальна праця, написана протягом сорока років, не лише документує етапи боротьби за політичні права жінок, але й розглядає їхні погляди на освіту, релігію та сім'ю [28].

Серед важливих робіт, що висвітлюють історію фемінізму, слід також відзначити «Енциклопедію фемінізму» (1986) Лізи Г. Таттл. У ній авторка аналізує діяльність провідних феміністичних лідерок, основні гасла, ключові події, організації та літературні твори, а також визначає терміни, пов'язані з феміністичним рухом [30].

Одним із класичних творів соціалістичного фемінізму є книга А. Бебеля «Woman under Socialism» (1904), у якій він наголошує на необхідності соціальної

рівності між чоловіками та жінками. Він вважає, що справжнє звільнення жінок можливе лише за умов ліквідації капіталістичної системи, що закріплює нерівність [23]. Важливий теоретичний внесок в дослідженні феномену фемінізму зробила К. Креншоу. Вона запровадила поняття інтерсекційності, яке стало ключовим у сучасному феміністичному дискурсі [24]. Естель Б. Фрідман у праці «No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women» (2002) простежує історичний розвиток фемінізму та його вплив на сучасний світ [26]. Питання гетеронормативності та її впливу на суспільні норми розглядає К. Кокрейн. Вона аналізує, як гетеронормативність формує суспільні очікування щодо статевих і гендерних ролей та яким чином це впливає на дискримінацію людей, які не відповідають традиційним уявленням про гендер і сексуальність [35].

Сучасні аспекти фемінізму та гендерної інклюзивності розглядає А. Каль у статті «*FLINTA*: does the acronym do more harm than good?» (2024). Вона аналізує використання терміну *FLINTA*, який охоплює жінок, лесбійок, інтерсекс-людей, небінарних осіб, трансгендерних та агендерних людей [36].

В українському науковому просторі дослідження фемінізму представлене працями сучасних учених. Зокрема, Ю. Шведа у роботі «Фемінізм як течія політичної думки і суспільно-політичний рух» аналізує фемінізм як ідеологічний та соціальний феномен [20]. А. Романюк у праці «Політична доктрина фемінізму у ХХ ст.» розглядає розвиток феміністичних ідей у політичному контексті [14]. І. Жеребкіна у своєму дослідженні «Теорія та історія фемінізму» детально аналізує феміністичну теорію та соціально-політичний вплив різних «хвиль» жіночого руху [3].

До вітчизняних науковців, які досліджували фемінізм як соціокультурне явище слід віднести: В. Денисенко, В. Каспрук, М. Маєрчик, О. Плахотнік, О. Радикальні, Т. Мельник, О. Соломін, О. Сорокопуд, О. Стрельник, Т. Титова, С. Павличко, І. Гомза, О.Маланчук-Рибак, І. Тукаленко, Г. Храброва тощо, які досліджували політичні, соціальні, культурні та історичні аспекти фемінізму як руху.

Історичний контекст фемінізму охоплює кілька хвиль розвитку, кожна з яких мала власні ідеологічні засади та цілі. Від боротьби за виборчі права у XIX столітті до сучасних дискусій про гендерну ідентичність та інтерсекційність – фемінізм поступово еволюціонував, охоплюючи дедалі ширше коло соціальних, політичних і культурних проблем [13].

Перша хвиля фемінізму охоплює період з другої половини XIX століття до 1920-х років. Основним її завданням було здобуття жінками рівних політичних прав, зокрема виборчих. Суфражистський рух, що став символом першої хвилі, найяскравіше проявився у Великій Британії та США. Як зазначено у статті, центральною організацією британського суфражистського руху стала Суспільно-політична унія жінок (WSPU), заснована в 1903 році в Манчестері. Її гасло «Дії, а не слова!» демонструвало радикальність боротьби, що включала маніфестації, бійки з поліцією та навіть підпали [14]. Ключовими перемогами першої хвилі стало надання виборчих прав жінкам: у Великій Британії – у 1918 році (спершу обмежено для певних категорій жінок, а з 1928 року на рівних з чоловіками засадах), у США – у 1920 році (19-та поправка до Конституції). Першою країною, що надала виборче право жінкам, була Нова Зеландія (1893), а серед європейських країн – Фінляндія (1906).

В межах першої хвилі сформувалися два основних напрями фемінізму:

- Ліберальний фемінізм, що базувався на ідеях індивідуалізму та рівноправності жінок і чоловіків. Його представники вимагали доступу жінок до освіти, права на власність та можливості брати участь у суспільному житті нарівні з чоловіками.

- Соціалістичний фемінізм, представлений такими діячами, як Август Бебель, Клара Цеткін та Олександра Коллонтай. Вони пов'язували жіноче визволення з боротьбою за соціалізм, вбачаючи коріння дискримінації жінок у капіталістичній системі [23].

Друга хвиля фемінізму, або неофемінізм, почалася у 1960-х роках і тривала до кінця 1980-х. Вона виходила за межі виборчих прав і зосереджувалася на

таких питаннях, як сексуальна рівність, право жінок на контроль над власним тілом, боротьба з домашнім насильством та сексуальною дискримінацією.

Важливим теоретичним поштовхом для другої хвилі стала праця Б. Фрідан «Таємниця жіночності» (1963), де авторка розглядала проблему «жіночої фрустрації» – стану незадоволеності, що виникав через обмеженість жіночої ролі домогосподарки. Фрідан закликала жінок до професійної самореалізації та боротьби за рівні можливості [26].

Другу хвилю фемінізму характеризують три основні напрями:

- Ліберальний фемінізм продовжував наголошувати на рівноправності жінок і чоловіків у професійному та політичному житті. Боротьба велася за ліквідацію правових і соціальних бар'єрів, що заважали жінкам будувати кар'єру.

- Соціалістичний (марксистський) фемінізм розглядав жіноче визволення у контексті боротьби з класовою нерівністю. Жінки, на думку представників цього напрямку, були подвійно пригноблені: як клас пролетаріату і як стать. Однією з вимог було визнання неоплачуваної домашньої праці жінок як економічно значущої діяльності.

- Радикальний фемінізм стверджував, що першопричиною дискримінації є патріархат, тобто система чоловічого домінування в усіх сферах життя. Важливий внесок у розвиток цього напрямку зробила Кейт Міллетт у книзі «Сексуальна політика» (1970), де вона аналізувала патріархат як основну форму влади, що пронизує всі рівні суспільства [11].

Друга хвиля фемінізму мала суттєвий вплив на суспільство: були легалізовані засоби контрацепції, у багатьох країнах запроваджено право жінок на аборт, розширено доступ до освіти та політичних посад, а також змінено суспільний дискурс щодо ролі жінок [14].

Згідно з дослідженнями Е. Фрідман, до 1990-х років значний внесок у розвиток фемінізму зробили представниці робітничого класу, кольорові жінки, лесбійки, а також активістки з країн, що розвиваються. Саме це сприяло трансформації раннього феміністичного руху, який першопочатково відображав

цінності білих жінок середнього класу, у більш інклюзивний та багатогранний феномен [26].

Фемінізм третьої хвилі, який зародився у 1990-х роках, був своєрідною відповіддю на недоліки другої хвилі. Незважаючи на його панування в сучасному дискурсі, у різних частинах світу й досі зустрічаються прояви проблем, характерних для першої та другої хвиль. Ключовою особливістю третьої хвилі є ширший погляд на різноманіття досвіду тих, хто ідентифікує себе як фемініст(ка), а також акцент на інтерсекційності – концепції, що досліджує взаємоперетин різних форм дискримінації, зокрема расизму, гомофобії та трансфобії. Поняття інтерсекційності, вперше введене Кімберлі Креншоу, стало визначальним у третьому етапі розвитку феміністичного руху [24].

На відміну від попередніх хвиль, третя хвиля фемінізму не є однорідним рухом. Вона охоплює широкий спектр діяльності, зокрема активізм у культурній, соціальній і політичній сферах. Крім того, її представники досліджують соціальні ієрархії та механізми влади, ставлячи під сумнів не лише розподіл прав і можливостей між чоловіками та жінками, а й загальну структуру суспільних відносин. Деякі активіст(ки) наголошують не стільки на біологічних відмінностях між статями, скільки на необхідності рівномірного розподілу владних позицій.

Третя хвиля також активно взаємодіє з квір-теорією, що спричиняє дискусії щодо самого поняття «жінка» у фемінізмі. Вона розширює межі руху, включаючи боротьбу за права небінарних, трансгендерних та інтерсекс-людей. У цьому контексті деякі сучасні феміністичні організації використовують аббревіатуру FLINTA, яка включає жінок (Female), лесбійок (Lesbian), інтерсекс-людей (Intersex), небінарних осіб, трансгендерних людей (Trans), а також агендерних осіб (Agender) [36]. Це термін, що відображає прагнення зробити феміністичний рух максимально відкритим та інклюзивним.

Центральним об'єктом критики третьої хвилі фемінізму залишається патріархат – соціальна система, в якій чоловіки займають домінуючі позиції у владних структурах та прийнятті рішень. Вона також перегукується з

концепцією гетеронормативності, що нав'язує ідею про «нормальність» гетеросексуальних та цисгендерних ідентичностей [35]. У патріархальному суспільстві ця система підтримується завдяки правовим, економічним та культурним механізмам, що закріплюють нерівність. Саме проти цього спрямовані зусилля феміністичних і квір-рухів, які виступають за видимість та рівноправність усіх людей, незалежно від їхньої статі, гендерної ідентичності чи сексуальної орієнтації [13].

Отже, фемінізмом прийнято вважати суспільно-політичний і культурний рух, а також теоретичну концепцію, спрямовану на досягнення рівності жінок і чоловіків у всіх сферах життя. Фемінізм розглядає гендерну рівність як необхідну умову справедливого суспільства, аналізує механізми дискримінації та патріархального домінування, а також пропонує шляхи подолання цих явищ.

Феміністичний рух історично розвивався хвилями, кожна з яких мала свої завдання та пріоритети. Перша хвиля фемінізму проклала шлях до здобуття виборчих прав і заклала основи боротьби за рівність. Друга хвиля значно розширила феміністичну проблематику, наголошуючи на соціальній, економічній та культурній рівності жінок. Вона також заклала основи для подальшого розвитку феміністичної думки, що проявилось у появі третьої хвилі в 1990-х роках. Таким чином, фемінізм продовжує відігравати важливу роль у формуванні сучасного суспільства, розширюючи межі рівності та прав людини. Фемінізм третьої хвилі, який зародився у 1990-х роках, став відповіддю на обмеження та критику попередніх хвиль, особливо другої. Він запропонував ширше бачення гендерної рівності, зосередившись не лише на правах жінок, а й на складних взаємозв'язках між різними формами дискримінації, включаючи расизм, гомофобію, трансфобію та соціально-економічну нерівність. Ключовим концептом цієї хвилі стала інтерсекційність – підхід, який враховує множинні та перехресні аспекти ідентичності людини [10]. Це зробило фемінізм більш інклюзивним, сприяючи залученню до руху не лише цисгендерних жінок, а й трансгендерних, небінарних осіб та інших маргіналізованих груп. Третя хвиля також кинула виклик традиційному уявленню про «універсальну жінку»,

підкресливши, що досвід кожної людини є унікальним і залежить від її соціального контексту. Це відобразилося у появі терміну FLINTA, який охоплює ширший спектр гендерних ідентичностей та сексуальних орієнтацій. На відміну від попередніх хвиль, третя хвиля не є монолітною і не прагне до уніфікованих ідей. Вона охоплює широкий спектр активізму – від боротьби за репродуктивні права до переосмислення владних відносин у суспільстві та деконструкції патріархату [36].

Фемінізм є багатовимірним явищем, що включає різні напрями, такі як ліберальний, соціалістичний, радикальний, культурний та інші. Сучасний фемінізм продовжує розвиватися, зосереджуючи увагу на питаннях гендерної ідентичності, боротьби з гетеронормативністю, економічної рівності та прав людини в глобальному контексті [13].

1.2.Феміністичні теорії у мистецтвознавстві

Феміністичні теорії у мистецтвознавстві стали важливим кроком у переосмисленні традиційних підходів до мистецтва та його історії. Протягом століть жіночі художники, а також зображення жінок у мистецтві, часто були marginalізовані або сприймалися через призму патріархальних уявлень. У результаті, мистецтво стало територією, де переважали чоловічі голоси, що визначали канони, естетичні критерії та художні практики. У відповідь на це, феміністичні теорії почали розвиватися в середині XX століття як засіб для критики цієї нерівності та пошуку нових шляхів розуміння художнього процесу з урахуванням гендерних аспектів [3].

Феміністичні дослідження мистецтва підняли важливі питання щодо того, як гендер, влада та соціальні стереотипи впливають на створення, сприйняття і оцінку мистецьких творів. Одним з основних завдань стало вивчення того, як історія мистецтва формувалася в контексті чоловічої домінації, а також спроби змінити існуючі уявлення про місце жінки в мистецькому світі. Пошук нових перспектив і створення альтернативних наративів дозволили виявити

незаслужено забуті жіночі творчі практики і вивести на передній план важливість жіночого досвіду в історії мистецтва [8].

Серед теорій фемінізму у мистецтвознавстві можна виокремити наступні:

- **Теорія різності (культурний фемінізм)** [12] – є важливим напрямом феміністичної думки, що виник у другій половині XX століття. Її прихильниці наголошують на унікальному жіночому досвіді, який не можна звести до чоловічого, і закликають до створення культурного простору, що відображав би специфіку жіночої чуттєвості, тілесності та соціального буття.

Основні ідеї теорії різності у феміністичному мистецтвознавстві:

Культурні феміністки розглядали жінок як особливу соціальну групу, що має унікальні риси, стиль мислення та спосіб самовираження. На відміну від ліберальних феміністок, які боролися за рівні права в рамках існуючих суспільних і мистецьких структур, прихильниці теорії різності стверджували, що такі структури є від початку чоловічими і не можуть повністю враховувати жіночий досвід. Вони пропонували альтернативний підхід: не намагатися «увійти» в чоловічий мистецький канон, а натомість створювати власні художні традиції, виставкові простори та критичні практики [12].

Ця теорія відображалася у таких ключових аспектах мистецтвознавства:

1. Визначення жіночого мистецтва. Художниці та дослідниці (наприклад, Люсі Ліппард, Грізельда Поллок) звертали увагу на те, що жіноче мистецтво відзначається особливими темами: тілесністю, материнством, стосунками між жінками, відчуженням у патріархальному суспільстві. У межах цього підходу феміністки відмовлялися від домінуючих стилістичних традицій (класичного живопису, академічної скульптури) та зверталися до альтернативних форм: текстилю, боді-арту, перформансу, фото- та відео-арту [18].

2. Феміністські художні простори. Одним із найважливіших наслідків культурного фемінізму стало створення альтернативних мистецьких платформ для жінок. У 1972 році в Каліфорнії Джуді Чикаго та Міріам Шапіро відкрили Womanhouse – перший у світі виставковий простір, створений виключно жінками для жінок. У Нью-Йорку з'явилися такі галереї, як A.I.R. Gallery, які

підтримували художниць і надавали їм можливість експонувати власні роботи без чоловічої цензури.

3. Критика маскулінного мистецтва. Культурні феміністки стверджували, що історія мистецтва створена за чоловічими стандартами. Вони критикували концепцію «універсального мистецтва», що ігнорувала гендерну специфіку художньої творчості. Праця Л. Нохлін «Чому не було великих жінок-художниць?» (1971) стала одним із перших академічних текстів, що поставив під сумнів традиційні мистецтвознавчі підходи [18].

4. Повернення традиційно «жіночих» технік у мистецтво. У рамках теорії різності художниці активно зверталися до декоративно-прикладного мистецтва, яким традиційно займалися жінки (вишивка, кераміка, плетіння). Такі художниці, як М. Шапіро, використовували ці техніки, щоб змінити уявлення про «серйозне мистецтво» і легітимізувати жіночі форми творчості.

Завдяки культурному фемінізму жіноче мистецтво отримало власний простір і можливість розвитку поза традиційними мистецькими канонами. Ця теорія стала важливим етапом у феміністському мистецтвознавстві, заклавши основу для подальших досліджень жіночої творчості, деконструкції гендерних стереотипів і розширення художніх практик [7].

- **Ідея інтерсекційності** [12]. Інтерсекційність – це концепція, яка пояснює, як різні форми дискримінації (за статтю, расою, класом, сексуальною орієнтацією, національністю, фізичними можливостями тощо) перетинаються та взаємодіють, створюючи унікальні соціальні умови для різних груп людей.

Цю ідею сформулювала американська правозахисниця та вчена Кімберлі Креншоу у 1989 році. Вона вказувала, що класичні феміністичні та антирасистські підходи часто ігнорували специфічний досвід жінок кольору шкіри, які стикаються як із сексизмом, так і з расизмом одночасно. Цей підхід швидко поширився на гуманітарні науки, включаючи мистецтвознавство, і став основою для аналізу репрезентації маргіналізованих груп у культурі та візуальному мистецтві.

Основні ідеї інтерсекційності у мистецтві:

1. Розширення феміністичного мистецтва [18]. Традиційний фемінізм у мистецтві довгий час фокусувався переважно на досвіді білих жінок із середнього класу, залишаючи поза увагою художниць інших етнічних та соціальних груп. Інтерсекційний підхід дозволив включити до мистецького дискурсу твори афроамериканських, латиноамериканських, азійських та корінних художниць, а також мисткинь із ЛГБТК+ спільноти. Дослідниці, такі як Б. Гукс, аналізували, як у мистецтві відтворюються та закріплюються расові й гендерні ієрархії.

2. Критика європоцентризму в мистецтві [7]. Західний мистецький канон переважно ігнорував мисткинь із неєвропейських культур або представляв їх через призму колоніального погляду. Інтерсекційний підхід допомагає деконструювати колоніальні стереотипи, аналізуючи, як художники та художниці з різних етнічних груп репрезентують себе у власних творах.

3. Візуалізація досвіду маргіналізованих спільнот. Мисткині, що працюють у руслі інтерсекційного фемінізму, часто звертаються до теми множинної дискримінації, використовуючи змішані техніки, документальну фотографію, перформанс, візуальну поезію. Наприклад, художниця К. Вокер у своїх силуетних композиціях досліджує перетин гендерних, расових та історичних структур гноблення. Мексиканська фотографка Г. Ітурбіде у своїх роботах звертається до гендерної та етнічної ідентичності жінок у Латинській Америці [37].

4. Репрезентація тілесності та сексуальності. Інтерсекційність у мистецтві також означає переосмислення тілесності, розширюючи традиційні уявлення про жіноче тіло. Художниці досліджують перетини сексуальної орієнтації, расової та гендерної ідентичності. Наприклад, мисткиня Л. Бініон створює фотографії, які досліджують тему небінарної ідентичності та квір-сексуальності.

Сьогодні ідея інтерсекційності стала ключовою у феміністському мистецтвознавстві. Вона сприяла перегляду мистецького канону, дозволивши включити до нього різноманітні жіночі та квір-наративи. Інтерсекційний підхід допомагає глибше зрозуміти, як у мистецтві відображаються складні системи

соціальної нерівності, та робить мистецтво більш інклюзивним і різноманітним [37].

- **Теорія чоловічого погляду (*Male Gaze*)** [39] – це концепція, що була запропонована британською кінознавицею Л. Малві у 1975 році в її знаковій статті «Візуальне задоволення та наративне кіно» (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*). Вона стверджувала, що жіночий образ у кіно, мистецтві та медіа створюється і сприймається крізь призму гетеросексуального чоловічого погляду, який визначає, як жінка повинна виглядати, поводитися і яку роль відігравати у візуальній культурі.

Ця теорія стала важливим інструментом критичного аналізу не лише кіно, а й мистецтва, фотографії, реклами та масової культури загалом. Вона допомогла виявити глибоко вкорінені патріархальні механізми репрезентації жінок у візуальному мистецтві, які формують у суспільстві певні уявлення про жіночу сексуальність, тілесність і поведінку. Основні ідеї теорії чоловічого погляду [34]:

1. Жінка як об'єкт, чоловік як суб'єкт. У традиційному мистецтві, кіно та рекламі чоловіки зазвичай зображені як активні герої, які діють, тоді як жінки – як пасивні об'єкти спостереження та насолоди. Це можна простежити в класичних живописних традиціях, наприклад, у роботах Тіціана (Венера Урбінська), а також у голлівудському кіно XX століття. Малві вказує, що кінематограф створений таким чином, щоб чоловіча аудиторія могла ототожнити себе з активним героєм, а жінка в кадрі була естетично приємною для споглядання.

2. Сексуалізація жіночого тіла. У мистецтві та медіа жіноче тіло часто фрагментується, акцентуючи увагу на його окремих частинах (грудях, стегнах, губах), що зводить жінку до об'єкта сексуального бажання. Прикладом цього можуть бути класичні оголені натури в живописі або сучасна реклама, яка експлуатує жіночу сексуальність, щоб привернути увагу.

3. Три рівні чоловічого погляду. Малві виділяє три рівні *Male Gaze*, які працюють у кіно і мистецтві:

- погляд чоловіка-режисера, який контролює, як зображена жінка;

- погляд чоловічого персонажа у фільмі або картині, який дивиться на жінку як на об'єкт бажання;
- погляд глядача (глядачки), якого змушують дивитися на жінку так, як цього вимагає патріархальна візуальна система [34].

4. Відповідь феміністського мистецтва на чоловічий погляд. У 1970-1980-х роках художниці почали створювати роботи, які деконструювали та підривали чоловічий погляд у мистецтві. С.Шерман у серії *Untitled Film Stills* (1977-1980) грає з образами жінок у кіно, переосмислюючи стереотипні жіночі ролі. Група «Guerrilla Girls» у своїх плакатах і перформансах викривала те, як мистецькі інституції продовжують підтримувати чоловічий погляд, маргіналізуючи жіноче мистецтво.

5. Розвиток теорії чоловічого погляду у сучасному контексті. Після Малві інші дослідниці, такі як Б. Гукс, розширили цю концепцію, зазначаючи, що *Male Gaze* – це не лише про гендер, а й про расу та клас. В сучасному мистецтві та кіно з'являються альтернативні погляди, які пропонують жінкам агентність у власному зображенні (*female gaze*) [31].

Завдяки цій теорії дослідники отримали критичний інструмент для аналізу того, як у мистецтві конструюються гендерні відносини. Вона допомогла феміністському мистецтву сформувати нові підходи до зображення жінки, які більше не підкоряються традиційній патріархальній оптиці. Сьогодні ця теорія залишається актуальною для аналізу візуальної культури та деконструкції традиційних мистецьких норм [39].

- Теорія феміністського мистецтва (феміністське мистецтвознавство) [10]. Феміністське мистецтвознавство – це критична дисципліна, що виникла у другій половині XX століття як відповідь на домінування патріархальних структур у традиційній історії мистецтва. Воно досліджує, як жінки були представлені в мистецтві та як їхній внесок систематично ігнорувався або занижувався.

Феміністське мистецтвознавство ставить під сумнів усталені мистецькі канони та відкриває нові підходи до аналізу художніх практик, фокусуючись на

гендерній нерівності, репрезентації жіночого досвіду та способах, у які мистецтво може сприяти соціальним змінам [8].

Основні ідеї феміністського мистецтвознавства

1. Критика історії мистецтва. Традиційні історики мистецтва довгий час ігнорували жіночих художниць або згадували їх побіжно. Феміністські дослідниці довели, що це не пов'язано з відсутністю талановитих жінок, а з тим, що мистецькі інституції, академії та соціальні норми обмежували їхні можливості отримати освіту, виставляти свої роботи та бути визнаними.

Ключовим текстом, який започаткував феміністське мистецтвознавство, стало есе Л. Нохлін «Чому не було великих художниць?» (Why Have There Been No Great Women Artists?, 1971). У ньому вона пояснює, що питання слід ставити не так: «Чому жінки не створювали шедеврів?» – а радше: «Чому жінкам не надавали такої ж можливості, як чоловікам?». Нохлін доводить, що через соціальні обмеження жінки не мали доступу до класичної художньої освіти, їм заборонялося малювати оголену натуру (основу академічного живопису), а їхні роботи часто вважалися «неважливими» або «декоративними» [22].

2. Деконструкція чоловічого погляду та гендерних стереотипів. Феміністські мистецтвознавці почали аналізувати, як жінки зображені у творах мистецтва. Вони виявили, що у більшості картин, скульптур та фотографій жінка представлена як пасивний об'єкт спостереження, що відповідає концепції Male Gaze (чоловічого погляду), запропонованій Л. Малві. Дослідниці, такі як Г. Поллок та Р. Краусс, використовували феміністську та постструктуралістську методологію для аналізу того, як мистецтво формує і закріплює гендерні ролі.

3. Переписування історії мистецтва. Феміністичне мистецтвознавство не лише критикує традиційні підходи, а й активно займається відновленням імен жінок-художниць, які були виключені з канону. Завдяки дослідженням феміністичних мистецтвознавців у XX столітті повернулися до історії такі художниці, як: А. Джентілескі (італійський бароковий живопис), Е. Віже-Лебрен (портретистка XVIII століття), Б. Морізо (імпресіоністка, чию роль у русі довго применшували) Ф. Кало (яка довгий час була відома лише як дружина Д. Рівери).

Також у XX столітті активізувалися дослідження феміністських художніх рухів, таких як сюрреалізм і абстрактний експресіонізм, в яких брали участь жінки, але їхній внесок раніше ігнорувався [19].

4. Феміністські художні практики. Феміністські мистецтвознавці досліджують також специфічні художні техніки та жанри, якими користувалися жінки, зокрема:

- Текстильне мистецтво та ручна праця (Л. Ліппард аналізувала, як традиційно «жіночі» ремесла, такі як вишивка, були використані як форма мистецького протесту);

- Перформанс та боді-арт (жінки використовували власне тіло як інструмент критики патріархальних норм – наприклад, у роботах М. Абрамович, К. Шніманн, Орлан);

- Фото- та відео-арт (художниці на кшталт С. Шерман підривали гендерні стереотипи через перевтілення у різні ролі) [9].

Феміністичний аналіз мистецтва сприяв не лише перегляду історії, а й розвитку нових критичних підходів до оцінки сучасного мистецтва. Сьогодні він використовується для аналізу таких тем, як:

- репрезентація жінок та ЛГБТК+ спільноти у медіа та мистецтві;
- вплив інтерсекційності на художню практику;
- критика комерціалізації жіночого образу [37].

Феміністське мистецтвознавство залишається важливою складовою академічної та мистецької дискусії, допомагаючи розширити канон історії мистецтва і зробити його більш інклюзивним та різноманітним [22].

- **Постмодерністські та постструктуралістські підходи у феміністичному мистецтвознавстві.** Феміністична критика мистецтва значною мірою спирається на постструктуралістські та постмодерністські концепції, які пропонують альтернативний погляд на процеси творення, сприйняття та інтерпретації художніх творів. Вплив таких мислителів, як Ж. Дерріда [27], М. Фуко [25] та Ж. Лакан [29], відіграє ключову роль у феміністичному осмисленні мистецтва.

- Деконструкція Дерріди та його вплив на феміністичне мистецтво Ж.Дерріда розробив метод **деконструкції**, який дозволяє аналізувати тексти та культурні коди, виявляючи приховані механізми домінування та ієрархії. У феміністичному мистецтвознавстві цей підхід використовується для критики патріархальних наративів та розкриття того, як жіноче мистецтво маргіналізується або редукується до вторинної ролі в історії мистецтва. Наприклад, розгляд жіночого мистецтва через призму деконструкції дозволяє поставити під сумнів бінарні опозиції, такі як «високе» та «низьке» мистецтво, «геній» та «ремісництво», «чоловіче» та «жіноче» [27].

- Влада і дискурс у феміністичному мистецтві Фуко. М. Фуко зосереджувався на поняттях **влади та дискурсу**, аналізуючи, як знання і соціальні структури впливають на сприйняття світу. Його ідеї про **паноптикум** (тотальний нагляд) та **біовладу** допомагають розглянути, як мистецтво регулює гендерні норми. Феміністичні дослідниці використовують цей підхід для аналізу того, як жіноче тіло зображується в мистецтві, як воно контролюється соціальними інститутами та яким чином відтворюється певна влада через візуальні образи [25].

Феміністичні художниці, такі як Б. Крюгер чи С. Шерман, активно працюють із поняттям дискурсу, розглядаючи, як реклама, мас-медіа та традиційні художні жанри створюють образи жінок, які підкоряються або протистоять патріархальним стандартам.

- Лакан і питання ідентичності. Ж. Лакан, спираючись на психоаналіз, запропонував концепцію **дзеркальної стадії**, що розглядає, як суб'єкт формує свою ідентичність через образи та символічні конструкції. Його ідея про **символічний порядок** дозволяє розуміти мистецтво як поле, де відбувається постійна гра між «жіночим» і «чоловічим» через символічні коди [29].

Феміністичні теоретикиня Л. Малві використала лаканіанську концепцію «чоловічого погляду» (male gaze), доводячи, що в класичному мистецтві та кінематографі жіночий образ часто конструюється як пасивний об'єкт чоловічого бажання. Художниці феміністичного напрямку, такі як М. Гелліман чи

Д. Чикаго, використовують ці ідеї для створення альтернативних візуальних стратегій, що уникають патріархального погляду [12].

1.3. Гендерна проблематика у візуальному мистецтві

Візуальне мистецтво є потужним засобом впливу на суспільну свідомість, зокрема у контексті гендерних питань. Воно може як підтримувати існуючі гендерні норми, так і кидати їм виклик, сприяючи переосмисленню та зміні стереотипів.

З давніх часів образи чоловіків і жінок у мистецтві зазнавали значних змін, відображаючи домінуючі соціокультурні уявлення. У класичному мистецтві жінки здебільшого зображувалися як об'єкти милування, тоді як чоловіки уособлювали силу, владу та розум. Згодом, особливо з розвитком феміністичних рухів у ХХ столітті, митці почали активніше осмислювати гендерну рівність у своїх творах [17].

Традиційне мистецтво значною мірою сприяло закріпленню гендерних стереотипів, зокрема через ідеалізовані образи жіночності та мужності. В епоху Ренесансу та Бароко жіночі образи часто постають як символи краси та пасивності, тоді як у модернізмі з'являється більше альтернативних інтерпретацій. Сучасне мистецтво використовує іронію та деконструкцію, аби підкреслити умовність цих стереотипів [34].

Феміністичне мистецтво, яке виникло у 1960-1970-х роках, прагнуло не лише показати жінок як активних творців, а й переосмислити жіночу ідентичність у культурному контексті. Мисткині, такі як Джуді Чикаго та Барбара Крюгер, використовували провокаційні техніки для боротьби з патріархальними нормами. Феміністичний дискурс у мистецтві також торкається теми тілесності, сексуальності та материнства [38].

Період незалежності України характеризується суттєвими змінами у репрезентації чоловічого та жіночого в мистецтві. Художники досліджують соціально набутий характер гендеру, відмовляючись від традиційних стереотипів та впроваджуючи нові етико-естетичні стратегії.

З поширенням цифрового мистецтва, фотографії та відеоінсталяцій питання гендеру набуло нових форм вираження. Гендерна ідентичність стає більш гнучкою завдяки цифровій маніпуляції, віртуальній реальності та соціальним медіа. Сучасні митці, такі як Кассільс, використовують власне тіло як мистецький інструмент, досліджуючи межі гендерних категорій.

Сучасні українські художниці активно досліджують та переосмислюють образ жінки, використовуючи різні медіа, такі як відеоарт, живопис та перформанс. Їхні роботи часто звертаються до тем фемінізму, материнства та гендерної ідентичності, кидаючи виклик традиційним уявленням про жіночу роль у суспільстві [33].

Гендерна проблематика у візуальному мистецтві є важливою та багатогранною темою, що охоплює питання репрезентації, ідентичності, рівності статей та впливу культурних і соціальних норм на формування образів чоловічого і жіночого. Візуальне мистецтво віддавна відіграє ключову роль у відтворенні та закріпленні гендерних уявлень, водночас слугуючи засобом для їх критики та переосмислення.

Традиційно жінки в мистецтві зображувалися як об'єкти, музи або символи, що відображало патріархальні стереотипи. Однак, із розвитком феміністичного руху та гендерних досліджень, почалися зміни у сприйнятті та зображенні жінок. В українському контексті після здобуття незалежності спостерігається переважання чоловічих наративів, де жінка розглядається як вродливе, сексуальне тіло, муза, що надихає митця. Лише деякі художники створюють проекти, що зачіпають гендерні теми, однак, радше інтуїтивно, аніж свідомо [33].

Жінки-художниці відіграють важливу роль у сучасному мистецтві, хоча їхній внесок нерідко залишається недооціненим. Аналіз Венеційської бієнале за період 2001-2024 років показує, що з 2011 року частка жінок серед учасників стабільно тримається на рівні близько 40%. Гендерний баланс був досягнутий лише у 2007 році. Найвищий показник участі українських художниць

зафіксовано у 2022 році (75%), що узгоджується із загальною тенденцією підтримки жіночого мистецтва в рамках основного кураторського проєкту [32].

Крім того, гендерна проблематика у візуальному мистецтві нерозривно пов'язана з питаннями соціальної рівності, боротьби за права жінок і ЛГБТК+ спільноти. Мистецтво стає платформою для висловлення феміністичних ідей, деконструкції патріархальних наративів та переосмислення ролі тіла у культурному контексті. Сучасні художні практики, такі як фотографія, перформанс, відео-арт і цифрове мистецтво, відкривають нові можливості для візуального аналізу гендерних відносин, дозволяючи ставити важливі питання про те, як формується наша ідентичність і які фактори впливають на її сприйняття [16].

Т. Мельник у своїх дослідженнях доходить висновку, що візуальні твори кінця XX – початку XXI століття в Україні відображають складний взаємозв'язок гендеру з ідеологічними, політичними та національними процесами. Вона зазначає, що мистецтво не лише фіксує соціальні зміни, а й активно впливає на формування гендерних уявлень у суспільстві. Авторка стверджує, що художники використовують зображення чоловічого та жіночого для перегляду та трансформації традиційних уявлень про гендерні ролі. Вона підкреслює, що мистецтво стає майданчиком для дискусій про ідентичність, рівність і соціальну справедливість, а також інструментом критики усталених норм. Мельник також доходить висновку, що гендерні стереотипи, закріплені у візуальній культурі, можуть як підтримувати, так і змінюватися під впливом мистецтва. Деякі твори сприяють закріпленню традиційних ролей, тоді як інші навпаки – кидають їм виклик, демонструючи нові форми маскулінності та фемінності, змінюючи акценти у зображенні тілесності, чуттєвості та ідентичності [33].

Отже, гендерна проблематика у візуальному мистецтві є багатогранною та динамічною сферою досліджень. Сучасні художники та дослідники продовжують вивчати та переосмислювати гендерні ролі, сприяючи більш глибокому розумінню та відображенню гендерної рівності у мистецтві.

Висновок до 1 розділу

У першому розділі було проаналізовано особливості фемінізму як соціокультурного явища через історичний контекст, досліджено феміністичні теорії у мистецтвознавстві та виокремлено особливості гендерної проблематики у візуальному мистецтві.

Було з'ясовано, що фемінізм є важливим соціокультурним явищем, що вплинуло на формування сучасних уявлень про рівність і справедливість. Його розвиток відбувався хвилями, кожна з яких мала свої особливості. Перша хвиля фемінізму (XIX – початок XX ст.) зосереджувалася на боротьбі за виборчі права жінок. Вона включала ліберальний (рівність можливостей) та соціалістичний (зв'язок з класовою боротьбою) напрями. Друга хвиля (1960-1980-ті роки) розширила проблематику, охопивши питання рівності у соціальній, економічній та культурній сферах, боротьбу з домашнім насильством і дискримінацією. Третя хвиля (з 1990-х років) запровадила концепцію інтерсекційності, що враховує множинні форми дискримінації, а також взаємодіє з квір-теорією, яка переосмислює гендерні норми. Сучасний фемінізм охоплює різні напрями (ліберальний, радикальний, соціалістичний, квір-фемінізм) і прагне не лише до рівноправності, а й до перегляду суспільних структур. Його дослідження є ключем до розуміння історичних досягнень і сучасних викликів гендерної рівності.

Феміністичні теорії в мистецтвознавстві сприяли переосмисленню історії мистецтва та ролі жінок у ньому. Вони підняли важливі питання щодо впливу гендеру та соціальних стереотипів на створення, сприйняття й оцінку мистецьких творів.

Основні теорії включають:

- Теорія різності (культурний фемінізм), яка підкреслює унікальність жіночого досвіду та закликає створювати нові мистецькі канони та простори, відмінні від чоловічих;

- Ідея інтерсекційності, що дозволяє аналізувати перетин різних форм дискримінації (за статтю, расою, класом тощо) і розширює горизонти

феміністичного мистецтва, включаючи роботи представниць маргіналізованих груп;

- Теорія чоловічого погляду (Male Gaze), яка вказує на те, як у мистецтві жінки часто зображуються як об'єкти бажання для чоловіків, а чоловіки — як активні суб'єкти. Це стало важливим інструментом для аналізу гендерних стереотипів у мистецтві та кіно;

- Феміністське мистецтвознавство, яке критикує традиційні канони і висвітлює важливість жіночого досвіду в мистецтві, підкреслюючи, що жінки не були представлені через обмеження соціальних та інституційних норм.

Ці теорії змінили підхід до мистецтва, відкриваючи нові можливості для жінок в культурному середовищі та забезпечуючи більш інклюзивне розуміння мистецьких практик.

Було з'ясовано, що гендерна проблематика у візуальному мистецтві є складним і багатогранним явищем, що постійно трансформується під впливом соціокультурних змін. Візуальне мистецтво може як підтримувати гендерні стереотипи, так і слугувати засобом їх критики та переосмислення.

Серед основних проблем можна виділити:

- закріплення патріархальних уявлень – жінок традиційно зображали як об'єкти, а чоловіків – як символи сили й інтелекту;

- нерівне представництво жінок-художниць – їхній внесок недооцінюється, а участь у престижних подіях залишається обмеженою;

- опір феміністичному мистецтву – традиційні інституції перешкоджають змінам у зображенні гендерної ідентичності;

- соціальні та культурні бар'єри – гендерні стереотипи підтримуються через комерціалізацію жіночих образів;

Ігнорування проблем ЛГБТК+ – репрезентація небінарних і квір-ідентичностей у мистецтві досі недостатня.

РОЗДІЛ 2. СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА БІОГРАФІЧНІ ВПЛИВИ НА ТВОРЧІСТЬ

2.1. Біографія Фріди Кало крізь призму феміністичних поглядів

Фріда Кало – культова постать у світовому мистецтві, чиє життя і творчість стали символом боротьби за жіночу суб'єктність, право на самовираження та протистояння патріархальним суспільним нормам. Її мистецтво не лише репрезентувало особисті переживання, а й втілювало важливі феміністичні ідеї, що зробили її однією з найвпливовіших художниць ХХ століття [60].

Фріда Кало народилася у 1907 році в передмісті Мехіко, у родині німецького емігранта Гільєрмо Кало та його дружини Матільди. Батько, професійний фотограф, мав значний вплив на Фріду, підтримуючи її в інтелектуальному розвитку та формуванні незалежності. У шість років вона перехворіла на поліомієліт, що спричинило деформацію ноги. Це призвело до насмішок з боку однолітків і змусило її розвивати внутрішню стійкість [43].

Фріда зростала в оточенні яскравої мексиканської культури, зокрема фольклору, традиційного мистецтва та ритуалів. Вона захоплювалася науками і планувала стати лікарем, вступивши до Національної підготовчої школи, що була одним із небагатьох освітніх закладів, який приймав жінок. Саме тут вона почала проявляти політичну активність, приєднавшись до соціалістичного гуртка.

У 1925 році Фріда потрапила в серйозну автокатастрофу: автобус, у якому вона їхала, зіткнувся з трамваєм. Вона зазнала численних травм, зокрема перелому хребта, тазу та кінцівок. Це призвело до довготривалих фізичних страждань та необхідності пройти понад 30 операцій упродовж життя.

Під час тривалого періоду реабілітації вона почала малювати. Спеціально для неї було створено підрамник, що дозволяв малювати лежачи, а над ліжком було встановлено дзеркало. Перші її картини були автопортретами, що стали її головним художнім жанром. Вона писала: *«Я малюю себе, тому що проводжу багато часу на самоті і є тією темою, яку знаю найкраще»* [61].

Вже в перших роботах Кало звертається до теми тілесності та болю, зображаючи себе не ідеалізовано, а з акцентом на рани, шрами та переживання. Одним із найбільш суперечливих аспектів життя Кало було її одруження з відомим художником Дієго Ріверою. Її шлюб був наповнений пристрастю, але й болем через численні зради чоловіка. своїх щоденниках вона порівнювала цей шлюб із ще однією аварією: *«У моєму житті було дві катастрофи: одна – коли автобус врізався в трамвай, інша – це Дієго»* [61].

Фріда довгий час намагалася відповідати уявленням чоловіка про ідеальну дружину, навіть змінивши стиль одягу на традиційний мексиканський – пишні спідниці, яскраві вишиванки та масивні прикраси. Вона зробила з цього образу власний художній жест, що протистояв європейським стандартам краси та підкреслював її національну ідентичність.

Проте її мистецтво не було в тіні чоловіка. Картина «Дві Фріди» (1939), створена після їхнього короткочасного розлучення, відображає її внутрішній конфлікт – традиційної мексиканки, яку любив Дієго, та незалежної жінки, яку він відкинув. Це один із перших творів, що порушував проблему жіночої самодостатності у патріархальному світі [60].

Творчість Фріди Кало стала революційною завдяки відкритому зображенню жіночої тілесності, болю та соціальних обмежень. Вона першою зобразила такі табуйовані теми, як викидень, операції, репродуктивне здоров'я жінки, наслідки травм та інвалідності, аб'юзивні стосунки та психологічні травми, які переживають жінки. Її картина «Лікарня Генрі Форда» (1932) шокує своєю відвертістю: художниця зображує себе на лікарняному ліжку, пов'язану червоними нитками зі згустками крові, ембріоном і зламаною хірургічною колоною. Це перше в історії мистецтва зображення жіночого болю, що не ідеалізує, а демонструє реальність.

Кало відкрито заявляла про свою бісексуальність і мала романи з відомими жінками, такими як Жозефіна Бейкер. У її роботах зустрічаються сюжети, що натякають на еротичний зв'язок між жінками («Дві оголені в лісі»).

Її образ став одним із символів феміністичного руху, оскільки вона перетворила мистецтво на спосіб відвертого діалогу про проблеми жінок. Її незалежність, любов до себе та зображення жіночої тілесності у нетиповому для мистецтва ключі зробили її іконою сучасного фемінізму. Це зробило її іконою ЛГБТ-спільноти та символом боротьби за сексуальну свободу [41].

Кало була активною комуністкою, що також відобразилося в її мистецтві. Вона критикувала капіталізм, патріархат та колоніальну спадщину, акцентуючи на корінних мексиканських традиціях. Її самопрезентація – традиційні сукні, яскраві прикраси та довгі коси – була не лише частиною її мистецького образу, а й політичним жестом, що протиставлявся європоцентричним канонам жіночої краси [42].

Отже, Фріда Кало не просто творила мистецтво – вона створювала новий феміністичний наратив, де жіноче тіло, біль та емоції ставали центральними темами. Її творчість зруйнувала стереотипи про жіноче мистецтво та жіночу роль у суспільстві. Сьогодні її картини залишаються важливими символами боротьби за права жінок, що робить її однією з ключових постатей у феміністичному русі та сучасному мистецтві.

2.2. Вплив соціального та культурного середовища на формування феміністичних ідей у творчості художниці

Фріда Кало – одна з найвідоміших художниць ХХ століття, чия творчість вийшла за межі традиційного мистецтва, перетворившись на символ боротьби за жіночу ідентичність, права жінок та національну самобутність. Соціальне та культурне середовище Мексики, зокрема фольклорні традиції, релігія, колоніальна історія та роль жінки в суспільстві, відіграли вирішальну роль у формуванні художнього стилю Кало та її феміністичного світогляду [21].

Фріда Кало жила в епоху глибоких соціальних трансформацій у Мексиці. Після Мексиканської революції (1910-1920) країна переживала період національного відродження, що супроводжувався поверненням до корінних традицій та ідентичності. Відродження інтересу до доколоніального минулого,

ацтекської культури та фольклору сприяло створенню нового національного мистецтва, що знайшло відображення в роботах Кало [44].

Народне мистецтво Мексики, зокрема вотивні картини (ек-вото), мали значний вплив на її творчість. Такі картини використовувалися як спосіб комунікації між людьми та святими і часто містили автобіографічні сюжети. Саме цей жанр надихнув Кало на створення багатьох її робіт, що поєднують особисті переживання з містичними та народними образами. Крім того, вона часто використовувала традиційний одяг, щоб підкреслити свою національну приналежність та дистанціюватися від європоцентричної культури [40].

Таким чином, перехід Фріди Кало до традиційного мексиканського стилю був зумовлений низкою факторів. Одним з основних став Мексиканський революційний рух (1910-1917), який посилив її почуття патріотизму та національної ідентичності. Як і багато інших митців та інтелектуалів того часу, Фріда прагнула підкреслити своє походження. Цікаво, що вона навіть намагалася змінити рік свого народження на 1910, рік початку революції. До революційних подій у Мексиці переважали проєвропейські настрої, і більшість інтелігенції наслідувала європейських митців. Проте після революції виник рух «Мексиканідад», який акцентував увагу на романтизації мексиканської національності та протестах проти колоніальних наслідків, таких як культура меншовартості. Фріда активно підтримувала цей рух [41].

Великий вплив на розвиток її творчості мали митці Ерменехільдо Бустос і Хосе Гваделупе Посада. Бустос зображав сцени з життя мексиканського селянства, а Посада відомий як гравер та ілюстратор. В період після революції Фріда вирішила стати художницею-самоучкою, прагнучи приховати свої знання в мистецтві. Її роботи, здебільшого невеликі картини, наближалися до стилю вотивного мистецтва, яке було популярним серед мексиканців і слугувало свого роду домашніми іконами. Ці твори можна вважати частиною примітивістського мистецтва [43].

Другим важливим фактором у формуванні мексиканського стилю стало її походження. Фріда була метискою і завжди підкреслювала це у своєму житті та

творчості. Її мати, Матільда Кальдерон-і-Гонсалес, також була метискою з корінного народу штату Мічоакан. Крім того, в дитинстві Фріда мала няню індіанського походження, що також вплинуло на її творчість. Це надихнуло її створити картину «Моя няня і я», де вона зображує себе в тілі дитини, але з дорослим обличчям, на руках темношкірої жінки. Дослідниця Інна Кирилук вважає, що це зображення відображає внутрішню травму Фріди, пов'язану з її відчуттям жіночності. Няня в картині представлена як індіанка з обличчям, закритим мексиканською маскою в доколумбовому стилі, а коріння, що виходить з грудей жінки, символізує повернення до своїх коренів, з'єднання з архетипічною матір'ю чи самою Матір'ю-Природою. Картина була створена 1937 року, коли Фріда повністю переходить до мексиканського стилю [5].

Третім важливим чинником для її мексиканського стилю став політичний вплив її чоловіка, художника Дієго Рівери. Його промексиканські погляди стали стимулом для розвитку національної свідомості Фріди. Після одруження з Ріверою Фріда почала носити традиційний мексиканський одяг, зокрема костюми племені Техуана. Хоча це плем'я не мало безпосереднього зв'язку з її корінням, її завжди привертало їхній одяг. Фріда часто носила селянські сукні «віпіл» і «ребозо» – довгі яскраві тканини, які носили жінки з матріархальних спільнот. Вона також робила високе плетіння волосся, заплітаючи коси в вінок. На картині «Автопортрет в образі Техуани», створений 1946 року, Фріда зображена у традиційній весільній сукні цього племені, що виглядає як пишна біла накидка, прикрашена квітами та стрічкою [44].

Хоча в першій половині XX століття феміністичний рух у Латинській Америці ще не набув глобального масштабу, творчість Кало заклала основу для феміністичних дискурсів у мистецтві. Її роботи відкрито демонстрували фізичний біль, емоційні страждання та соціальні обмеження, з якими стикалися жінки. Фріда Кало була однією з перших художниць, які зображували жіноче тіло в його природному стані, не прикрашаючи та не ідеалізуючи його. Вона відверто говорила про жіночі страждання, материнство, аборти та сексуальність.

Однією з найвідоміших картин Кало є «Дві Фріди» (1939) [51], яка символізує внутрішній конфлікт художниці, зумовлений її етнічною та гендерною ідентичністю. З одного боку – європейська частина її особистості, що символізує традиційні культурні очікування, з іншого – її корінна мексиканська сутність, яка пов'язана з боротьбою за самовираження.

Картина «Лікарня Генрі Форда» (1932) репрезентує тему материнства та тілесності. Кало зображує себе у ліжку після викидня, оточену символічними образами: ембріоном, тазовою кісткою, равликом (що уособлює повільність її відновлення) та механічними об'єктами, що натякають на дегуманізацію жіночого тіла в медицині. У своїх роботах вона відкрито засуджувала патріархальне суспільство, в якому жінки мали обмежені права та можливості [40].

Ще однією фігурою, яка часто з'являється в творчості Фріди Кало, є Ла Малінче – героїня мексиканських легенд. Це реальна жінка, яка народилася в Ацтекській імперії між 1500 і 1505 роками. Малінче була індіанкою з племені науа і відома як супутниця Ернана Кортеса, а також як перекладачка і посередниця між іспанською та мексиканською культурами. Її роль у мексиканській культурі неоднозначна. З одного боку, її порівнюють із солдадерас – жінками, які на рівних брали участь у Мексиканській революції. З іншого боку, вона часто сприймається як зрадниця ацтеків через її зв'язки з Кортесом. Ла Малінче присутня в численних міфах та легендах Латинської Америки та Мексики. У своїй праці «Конкіста Малінче» дослідниця Ганна Леніон здійснює глибокий аналіз міфологічної та історичної значущості цієї постаті. Малінче також є ключовим персонажем роману Коліна Фалконера «Пернатий Змій: новела про конкісту Мексики» [43]. Фріда Кало зображала Ла Малінче на своїх картинах у різних контекстах та інтерпретаціях. Вона використовувала цей образ, щоб висловити свої погляди на імперіалізм, культурне змішання та жіночі переживання. Загалом, етнокультурні мотиви, фольклор та народні традиції стали важливою частиною її творчості, що

відображало глибокі зв'язки з мексиканським народом і культурою, а також її особисті переживання та досвід [21].

Кало була активною прихильницею комуністичних ідей, що також вплинуло на її мистецтво. Вона використовувала свої картини як засіб політичного протесту. Робота «Автопортрет на кордоні між Мексикою та США» (1932) ілюструє контраст між індустріальною цивілізацією США та багатою культурною спадщиною Мексики. Це відображає її критику капіталістичного суспільства та боротьбу за соціальну справедливість [40].

Також варто відзначити вплив руху «Чиканос» на репрезентацію Кало як символу жіночої боротьби. Рух, що виник у 1960-х серед мексиканських іммігрантів у США, розглядав її образ як уособлення сили та спротиву, що додатково закріпило її роль у феміністичному мистецтві.

Отже, творчість Фріди Кало є відображенням її соціокультурного середовища, особистих переживань і феміністичних поглядів. Вона трансформувала традиційні мексиканські художні форми у потужний інструмент боротьби за права жінок. Її картини досі надихають сучасних митців та активісток, підтверджуючи свою актуальність у сучасному мистецькому дискурсі

2.3. Образ жінки, тілесність та біль у роботах Фріди Кало

Фріда Кало є однією з найбільш впізнаваних художниць XX століття, чия творчість відзначається глибоким символізмом, самовираженням та відвертим зображенням жіночого болю. Її картини часто поєднують особистий досвід із ширшими питаннями ідентичності, гендеру, страждання та тілесності. Основною темою її творчості стало власне тіло, яке зазнало серйозних травм після автокатастрофи, що значною мірою визначило її мистецький стиль та тематичний фокус [61].

Однією з найвідоміших робіт, що ілюструє її відношення до тіла та болю, є «Зламана колона» (1944) [52]. Картина відображає художницю з розщепленим тілом, де її хребет символізує зламану іонічну колону. Металеві шипи

пронизують її шкіру, що підкреслює постійний фізичний біль, який вона відчувала після численних операцій після автокатастрофи. Незважаючи на вразливість образу, сльози на її обличчі не виражають безпорадності, а натомість демонструють витривалість та боротьбу.

Образ самотньої Фріди, що стоїть на фоні пустельного пейзажу, ще більше підкреслює її ізоляцію та відчуття відчуження від світу. Незважаючи на вразливість образу, сльози на її обличчі не виражають безпорадності, а натомість демонструють витривалість та боротьбу. Її погляд є прямим, що робить картину не просто свідченням болю, а й потужною декларацією існування (*Додаток 1*).

У картині «*Лікарня Генрі Форда*» (1932) [49] Кало репрезентує власний досвід викидня, зображуючи себе на лікарняному ліжку, з'єднану червоними нитками (що нагадують пуповину) з шістьма символічними об'єктами, включаючи плід, тазову кістку та равлика. Це є алегорією її страждання та нездатності мати дітей, що стало центральною темою багатьох її робіт.

Незважаючи на виразний біль, який вона передає, її обличчя залишається майже незворушним, що створює враження внутрішньої сили перед трагедією. Картина є не лише відображенням її особистого досвіду, але й критикою медичної системи, яка сприймає жінку лише крізь призму її репродуктивної функції (*Додаток 2*).

«*Фріда і викидень*» (1932) [56] – є ще одним твором, який досліджує тему втрати дитини та фізичних наслідків цієї події. На картині Фріда стоїть оголеною, оточена символічними образами – кров, пуповина, фетус. Її тіло зображене тендітним, зі слідами кровотечі, що наголошує на фізичному болю, який вона пережила. Біля неї зображені різні символічні елементи: мертвий ембріон – уособлення втраченої дитини; тазова кістка – символ травмованого тіла, яке більше не може виносити вагітність; равлик – метафора повільного, болісного процесу одужання. Ці образи взаємопов'язані червоними стрічками, що нагадують пуповину, символізуючи розірваний зв'язок між нею та її дитиною.

Фон картини нагадує безмежний простір пустелі, що створює відчуття самотності та безвиході. Важливо відзначити, що Кало не просто зображує трагедію, а робить її центральним елементом свого художнього висловлення. Це не лише персональний досвід, але й критика суспільства, в якому жіноче тіло розглядається як об'єкт, що має слугувати материнству. Картина є одним з найсильніших висловів у її мистецтві, що поєднує особисту трагедію з універсальною темою жіночих втрат та болю (*Додаток 3*).

Фріда Кало активно використовувала свій образ у мистецтві, створивши десятки автопортретів, кожен з яких розкриває різні аспекти її жіночої ідентичності. Вона не лише експериментувала з формою й кольором, а й глибоко осмислювала жіноче тіло як символ болю, боротьби та трансформації.

У картині *«Дві Фріди»* (1939) [51] вона зображає дві версії себе: одна – у традиційному мексиканському вбранні, інша – в європейському костюмі. Відкрите серце та кровоносні судини символізують її емоційну біль після розлучення з Дієго Ріверою, водночас натякаючи на дуальність її особистості та боротьбу за самоприйняття. До того ж, образи двох Фрід тримаються за руки, що може інтерпретуватися як спроба поєднати дві частини своєї ідентичності або як відчуття роздвоєності між традицією та модернізмом (*Додаток 4*).

Картина Фріди Кало *«Моє народження»* (1932) [48] є значущим зображенням болю та складних емоцій, що переплітаються в її житті та творчості. На картині зображено процес народження, який, на перший погляд, може здаватися символічним актом переходу від одного стану до іншого. Однак зображення матері з закритим обличчям вносить певну дистанцію, підкреслюючи смерть матері.

Дитина, яка вже має риси дорослої людини, є прямим посиланням на саму художницю, що народжується, але одночасно є також метафорою раннього зрілості та болю. Це можна трактувати як вираження її переживань, де народження стає процесом не лише фізичним, а й психологічним, пов'язаним з

болем і відновленням. Саме в цьому контексті Фріда висловлює свій зв'язок із двома великими темами – життям і смертю, що постійно присутні у її творчості через мотиви хвороби, страждання і боротьби.

Фріда Кало у своєму мистецтві відмовлялася від ідеалізації жіночого тіла, надаючи перевагу натуралістичним і навіть жорстоким зображенням фізичного болю та розпаду тіла: Фріда водночас є і матір'ю, і дитиною, що підкреслює розщеплення ідентичності жінки в патріархальному суспільстві. Вона народжує саму себе, що може символізувати спробу відродити власну особистість, відірвану від очікувань суспільства. Тіло матері на картині безжиттєве, холодне, що суперечить традиційному зображенню народження як моменту радості та світла. Це нагадує, що тіло жінки часто стає жертвою природних процесів, суспільних норм і медичних втручань [61].

Однією з ключових особливостей творчості Кало є відчуття подвійності, яке вона відображає у багатьох картинах. Вона одночасно виступає як мати і дитина, що можна інтерпретувати як спробу переосмислення власної ролі в житті. Це також може бути виразом її внутрішньої боротьби з жіночою ідентичністю та вимогами суспільства (*Додаток 5*).

Картина *«Поранений олень»* (1946) [54] – є метафорою її фізичних та емоційних страждань. У цій картині вона зображує себе у вигляді оленя, пронизаного стрілами, що символізують її нескінченні операції та біль. Алюзії на ацтекську культуру та мексиканську міфологію додають ще одну глибину до розуміння цієї роботи. Ацтекська міфологія часто включає мотиви жертвоприношення, зокрема жертвних тварин, таких як олені. В ацтекських ритуалах тварини і людина могли бути символами жертви заради відновлення рівноваги в світі, що може служити алюзією на те, як Фріда сприймала свої страждання як частину своєї власної «жертви» в ім'я мистецтва. Вона могла бачити свій біль як необхідний елемент своєї творчої ідентичності та як важливу частину культури, з якою вона була пов'язана.

Поєднання болю і краси у картині є ще одним важливим аспектом. Природа, що оточує пораненого оленя, здається майже ідеальною, але сама жертва є свідченням того, що навіть краса й естетика можуть містити біль і страждання. Це відображає глибоке і складне сприйняття Фріди власної долі, де страждання і творчість взаємопов'язані [40].

Крім того, використання яскравих кольорів у картині створює контраст між фізичним болем і емоційною глибиною, підсилюючи сприйняття болю не лише як фізичної реальності, а й як метафори страждання на духовному рівні (Додаток 6).

Біль та тілесність у роботах Кало мають не лише особистий, але й символічний характер [41]. Використання відкритих ран, крові, механічних елементів та анатомічних деталей підкреслює її прагнення репрезентувати біль не тільки як фізичне, а й як емоційне явище. Вона також використовує традиційні мексиканські символи, такі як серця, скелети, тварини та квіти, що додає її роботам міфологічного та ритуального змісту.

Картина *«Лише кілька подряпин (Пристрасно закоханий)»* (1935) [53] є потужним коментарем щодо насильства над жінками. Картина базується на реальній історії про чоловіка, який вбив свою дружину, стверджуючи, що завдав їй «лише кілька подряпин». Фріда через цю роботу засуджує культуру насильства та патріархальну систему, що толерує знущання над жінками.

Тема насильства над жінками стала для Фріди важливим аспектом її творчості, зокрема через досвід, який вона сама пережила у своєму особистому житті, зокрема через складні стосунки з її чоловіком Дієго Ріверою, а також через біль і травми, що виникли внаслідок її фізичних недуг (Додаток 7).

На основі проведеного аналізу нами була розроблена модель особливостей образу жінки, тілесності та болю у роботах Фріди Кало. У таблиці нижче представлено структурний аналіз картин Фріди Кало, які демонструють, як художниця трансформувала свій біль у мистецтво, використовуючи власне тіло як головний засіб художнього вираження. (див. табл. 2.1).

Образ жінки, тілесність та біль у роботах Фріди Кало

Картина	Рік	Основна тема	Зображення болю та тілесності	Символізм та інтерпретація
«Зламана колона»	1944	Фізичний біль та витривалість	Тіло художниці розщеплене, хребет – зламана колона, металеві шипи пронизують шкіру	Ізоляція, боротьба зі стражданням, сила всупереч болю
«Лікарня Генрі Форда»	1932	Втрата дитини, медична травма	Фріда на лікарняному ліжку, з'єднана червоними нитками з символічними об'єктами	Страждання через неможливість мати дітей, критика медичної системи
«Фріда і викидень»	1932	Фізична та емоційна травма після втрати дитини	Кров, сліди операцій, пуповина, ембріон, тазова кістка	Самотність, розірваний зв'язок з дитиною, критика суспільного сприйняття жіночого тіла
«Дві Фріди»	1939	Двоїстість особистості, внутрішній конфлікт	Дві версії художниці, відкрите серце, кровоносні судини	Відчуття роздвоєності між традиційною та сучасною ідентичністю
«Моє народження»	1932	Поєднання життя і смерті	Мати з закритим обличчям, дитина з обличчям Фріди	Символічне самонародження, боротьба за ідентичність

«Поранений олень»	1946	Фізичний та емоційний біль	Олень із обличчям Фріди, пронизаний стрілами	Жертва, жертівність, мексиканська міфологія, боротьба зі стражданням
«Лише кілька подряпин (Пристрасно закоханий)»	1935	Насильство над жінками	Закривавлена жінка, сюжет заснований на реальному випадку	Засудження патріархального суспільства, критика толерування насильства

Отже, Фріда Кало трансформувала власний біль у мистецтво, зробивши своє тіло центром художнього самовираження. Через зображення жіночого тіла вона відкрила нові способи репрезентації страждання, розширюючи межі феміністичного мистецтва. Її картини залишаються потужним маніфестом боротьби, сили та самоприйняття.

Висновок до 2 розділу

У другому розділі було проаналізовано біографію Фріди Кало крізь призму феміністичних поглядів, досліджено особливості впливу соціального та культурного середовища на формування феміністичних ідей у творчості художниці крізь розгляд культурних традицій Мексики та їхнього впливу на роботу художниці) та здійснено аналіз образу жінки, тілесності та болі у роботах Фріди Кало.

Біографія Фріди Кало, розглянута крізь призму феміністичних поглядів, демонструє її як мисткиню, що відстоювала жіночу суб'єктність, право на самовираження та боротьбу з патріархальними нормами. Її життя і творчість стали символом спротиву традиційним уявленням про жінку в мистецтві та суспільстві.

Основні аспекти фемінізму у біографії Фріди Кало:

- Боротьба за жіночу ідентичність – не підкорювалася стандартам жіночності, утверджуючи образ сильної та незалежної жінки через мистецтво;
- Зображення жіночого болю та тілесності – відкрито зображала жіночий біль, викидні, травми та інвалідність, руйнуючи табу в мистецтві;
- Протистояння патріархальним нормам у шлюбі – шукала рівності у стосунках із Дієго Ріверою, що спонукало її до самостійного творчого шляху;
- Формування феміністичного мистецького дискурсу – через автопортрети переосмислювала роль жінки в мистецтві та суспільстві;
- Підтримка ЛГБТ-спільноти та сексуальна свобода – відкрито заявляла про свою бісексуальність, її творчість стала символом ЛГБТ-руху;
- Політична активність та боротьба за рівність – критикувала соціальну несправедливість, патріархат і колоніалізм, підкреслюючи національну ідентичність.

Ми визначили, що творчість Фріди Кало є результатом взаємодії соціокультурних та політичних факторів Мексики:

- Мексиканське культурне середовище: Фріда використовувала народне мистецтво та фольклор, відображаючи національну ідентичність і корінні традиції, що були популярні після Мексиканської революції;
- Вплив революції та руху «Мексиканідад»: революція сприяла розвитку національної свідомості, і Кало активно підтримувала цей рух, підкреслюючи своє мексиканське походження;
- Феміністичний аспект: Фріда відкрито зображала жіноче тіло та жіночі страждання, що стало основою для феміністичних дискурсів у мистецтві;
- Індіанський спадок: вона активно використовувала індіанські образи та символи, що відображали її зв'язок з корінними культурами Мексики;
- Політичні погляди: комуністичні ідеї Фріди вплинули на її творчість, зокрема на критику капіталістичного суспільства;
- Сучасні інтерпретації: образ Фріди став символом жіночої боротьби, надихаючи сучасних митців і активісток.

Образ жінки, тілесність та біль у роботах Фріди Кало можна простежити через наступні аспекти:

- Персональний біль і тілесність: Фріда Кало трансформувала власний фізичний і емоційний біль у потужний мистецький вираз, створюючи образи, які досліджують жіноче тіло як об'єкт страждання та боротьби: «Зламана колона», «Лікарня Генрі Форда (Літаюче ліжко)», «Дві Фріди», «Моє народження», «Поранений олень» тощо;

- Феміністичний аспект: її творчість стала важливою частиною феміністичного мистецтва, відкриваючи нові способи репрезентації жіночого болю та страждання, підкреслюючи внутрішню силу і витривалість жінок перед труднощами;

- Тема втрат і травм: такі картини, як «Лікарня Генрі Форда» і «Фріда і викидень», показують фізичні та емоційні травми, що є наслідком особистих втрат, таких як викидні, та критикують соціальні норми щодо репродуктивної функції жінки;

- Критика насильства: у роботі «Лише кілька подряпин» Кало засуджує культуру насильства та патріархальні структури, що толерують жорстоке ставлення до жінок, зокрема на прикладі власного досвіду;

- Мистецька трансформація болю: творчість Кало стала маніфестом боротьби, сили та самоприйняття, де страждання стає частиною її творчої ідентичності та символом глибокої трансформації через біль.

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ КЛЮЧОВИХ ХУДОЖНИХ РОБІТ ФРІДИ КАЛО ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ФЕМІНІЗМУ

3.1. Символізм і саморепрезентація у творчості Кало

Фріда Кало, видатна мексиканська художниця, відома своїми глибоко особистими та символічними картинами, які відображають її внутрішній світ, фізичні та емоційні страждання, а також пошуки ідентичності. Її творчість сповнена символізму та елементів саморепрезентації, що робить її роботи об'єктом численних досліджень та інтерпретацій [61].

Для аналізу особливостей передачі символізму та самопрезентації у творчості Фріди Кало ми обрали наступні її твори:

Картина *«Дві Фріди»* (1939) [51] є одним із найвідоміших творів мексиканської художниці Фріди Кало. Цей подвійний автопортрет відображає глибокий внутрішній конфлікт та складну ідентичність мисткині через використання символізму та саморепрезентації (Додаток 4).

На полотні зображені дві постаті Фріди, які сидять поруч, тримаючись за руки. Одна з них одягнена в традиційний мексиканський костюм «техуана», інша – у європейську білу вікторіанську сукню. Це відображає подвійність її культурної ідентичності: з одного боку, її мексиканське коріння, з іншого – європейський вплив через німецьке походження батька. Деякі дослідники вважають, що ця дихотомія символізує розрив між її мексиканською спадщиною та європейським вихованням.

Створена в період розлучення з Дієго Ріверою, картина відображає емоційний стан художниці. Мексиканська Фріда тримає маленький портрет Дієго, що символізує її зв'язок з ним. Європейська Фріда намагається зупинити кровотечу з артерії, перерізаної хірургічним затискачем, що підкреслює її емоційний біль та відчуття відкинутості. Відкрите серце та кровотеча можуть символізувати її внутрішні страждання та вразливість.

Кровоносна судина, що з'єднує обидві Фріди, символізує нерозривний зв'язок між різними аспектами її особистості. Кров, що ллється на білу сукню

європейської Фріди, може відсилати до її життя, сповненого фізичного болю та хірургічних втручань, а також до ацтекської традиції людських жертвоприношень. Тло картини – похмуре та безлюдне небо – підсилює відчуття самотності та ізоляції.

За словами друга Фріди, Ф. Гамбоа, на створення «Двох Фрід» її надихнули картини, які вона бачила в Луврі: «Дві сестри» Теодора Шассеріо та «Габріель д'Естре з сестрою» невідомого автора школи Фонтенбло. Це свідчить про вплив європейського мистецтва на її творчість та прагнення поєднати різні культурні елементи у своїх роботах.

Загалом, «Дві Фріди» [51] є глибоко особистим твором, що відображає складність ідентичності художниці, її емоційні переживання та використання символізму для самовираження. Ця картина залишається однією з найвизначніших у її доробку, демонструючи майстерність у передачі внутрішнього світу через візуальні метафори.

Картина «*Коріння*» (1943) [47] є глибоко особистим твором Фріди Кало, що відображає її внутрішній світ через символізм та саморепрезентацію. На полотні художниця зображує себе лежачою на землі з відкритими грудьми, з яких проростає рослина з листям і квітами; коріння цієї рослини проникає в потріскану, суху землю. Обличчя Фріди спокійне, очі закриті (Додаток 8).

Ця робота символізує глибокий зв'язок Фріди з землею та природою. Рослина, що проростає з її тіла, може інтерпретуватися як метафора життєвої енергії, що витікає з неї та живить навколишній світ. Це відображає ідею про те, що людина є невід'ємною частиною природи, і її існування тісно пов'язане з навколишнім середовищем [42].

Потріскана, суха земля, в яку проникає коріння, підкреслює відчуття безплідності та спустошення. Це може відображати особисті переживання Фріди, пов'язані з її фізичним болем та неможливістю мати дітей після важкої аварії в юності. Рослина, що проростає з її грудей, одночасно символізує і надію на відродження, і втрату життєвої сили.

Теплі тони тіла та одягу Фріди контрастують з холодними, сухими відтінками землі. Цей контраст може символізувати її прагнення до життя та енергію, незважаючи на відчуття внутрішньої порожнечі та виснаження. Спокійний вираз обличчя та закриті очі можуть вказувати на стан внутрішнього споглядання або прийняття своєї долі [42].

Фріда часто використовувала автопортрети для вираження своїх емоцій та досвіду. У «Корінні» вона знову звертається до власного образу, щоб передати складні почуття, пов'язані з її фізичним станом та емоційними переживаннями. Ця картина є відображенням її внутрішнього світу та боротьби між життям і смертю, надією та відчаєм.

Загалом, «Коріння» є потужним вираженням символізму та саморепрезентації у творчості Фріди Кало, що глибоко відображає її особисті переживання та філософські роздуми про життя, природу та людське існування.

Картина «Автопортрет – час летить» (1929) [45] є одним із перших автопортретів Фріди Кало, де вона використовує символізм для вираження своєї ідентичності та внутрішніх переживань. На цій роботі художниця зображує себе в традиційному мексиканському вбранні, з розпущеним чорним волоссям та серйозним виразом обличчя. На шиї вона носить намисто яке висить як амулет (Додаток 9).

Вибір традиційного мексиканського одягу підкреслює глибокий зв'язок Фріди з національною культурою. Після одруження з Дієго Ріверою в 1929 році вона почала активно носити традиційний одяг, що стало частиною її самовираження та відображенням національної ідентичності. Зібране чорне волосся та серйозний вираз обличчя можуть свідчити про її незалежний характер та внутрішню силу.

Отже, «Автопортрет – час летить» [45] демонструє раннє використання Фрідою Кало символізму та саморепрезентації для вираження своєї культурної ідентичності та емоційного стану. Через вибір одягу, аксесуарів та фону вона передає складність своїх внутрішніх переживань та підкреслює зв'язок з мексиканською культурою та природою.

Картина *«Автопортрет на кордоні між Мексикою та Сполученими Штатами»* (1932) [46] є глибоким символічним висловленням внутрішньої боротьби Фріди Кало щодо її ідентичності та ставлення до індустріалізованого світу. Напис «Кало» на п'єдесталі підкреслює її тверде усвідомлення власної особистості, тоді як її положення на межі між двома культурами відображає почуття роздвоєності та приналежності до традиційної Мексики (Додаток 10).

Фріда Кало одягнена у ніжну рожеву сукню, яка контрастує з її звичним традиційним мексиканським вбранням. Це може вказувати на її зовнішню адаптацію до американського способу життя, проте маленький мексиканський прапор, який вона тримає в руці, свідчить про її внутрішню відданість рідній культурі. Фігура художниці виглядає дещо штучною, майже як лялька, що може натякати на відчуття чужорідності та ізоляції під час перебування в США.

Її позиція на кордоні символізує не лише географічний поділ, а й її внутрішній конфлікт: Фріда фізично перебувала в США разом із Дієго Ріверою, який працював там як художник-монументаліст, але духовно вона залишалася глибоко прив'язаною до мексиканської культури [44].

Зліва зображено традиційний мексиканський світ, наповнений природою, ритуальними символами та образами життя і смерті. Розквітлі рослини та череп вказують на циклічність життя, зв'язок із природою та мексиканське уявлення про смерть як частину буття. Піраміди та дохристиянські храми підкреслюють її гордість за коріння та зв'язок з історією Мексики. Сонце та місяць відображають традиційну дуальність мексиканської космології, що протиставляється механізованій реальності США.

На правій стороні представлена індустріалізована Америка, з її механізацією, забрудненням та технологічним прогресом. Заводські труби, що випускають дим, створюють контраст із живими квітами зліва, вказуючи на відчуженість та механічність сучасного суспільства. Електричні дроти та фабрики символізують бездушність індустріалізації, яка суперечить природному

гармонійному життю, що зображене у мексиканській частині. Американський прапор на будівлі може вказувати на тотальну механізовану владу США над культурою та природою.

Ця картина є своєрідною критикою механізації та американського суспільства, яке, на думку Фріди, втратило зв'язок із природою. Художниця показує контраст між двома світами: органічною, багатонаціональними традиціями Мексикою та індустріальною, механізованою Америкою [61]. Попри те, що Фріда на той момент жила в США, вона чітко демонструє свою приналежність до мексиканської культури. Це видно через її положення на кордоні та тримання мексиканського прапора як символу її національної ідентичності. Вона зображає себе як жінку, що хоч і змушена бути частиною американського суспільства, але не втрачає свого культурного коріння [44].

Отже, картина «Автопортрет на кордоні між Мексикою та Сполученими Штатами» [46] є глибоко символічним вираженням внутрішньої роздвоєності художниці. Вона використовує контраст між природою та індустріалізацією, традицією та механізацією, щоб висловити своє критичне ставлення до модернізації та індустріального розвитку США. Через цю роботу Фріда Кало не лише саморепрезентує власну культурну ідентичність, а й формує глибший соціально-політичний меседж, що залишається актуальним і донині.

На основі проведеного аналізу нами була розроблена модель зображення символізму і саморепрезентації у творчості Фріди Кало відображена в таблиці яка демонструє, як Фріда Кало використовувала символізм та саморепрезентацію для передачі своїх переживань, внутрішніх конфліктів та культурної ідентичності. Її мистецтво залишається унікальним поєднанням особистого досвіду, соціальних рефлексій та глибокої філософії життя (див. табл. 3.1).

Символізм і саморепрезентація у творчості Фріди Кало

Картина	Основні символи	Значення символів	Саморепрезентація
«Дві Фріди» (1939)	Дві постаті Фріди (мексиканська та європейська), відкрите серце, кровоносна судина, портрет Дієго, похмуре небо	Подвійність ідентичності, внутрішній конфлікт, емоційний біль через розлучення, відчуття самотності	Відображення роздвоєності особистості, зв'язку з мексиканським та європейським корінням, емоційного стану після розриву з Дієго
«Коріння» (1943)	Відкрита грудна клітка, рослина, суха потріскана земля, закриті очі	Життєва енергія, зв'язок із природою, відчуття спустошення та неможливості материнства	Переживання фізичного болю та втрати, відображення гармонії між людиною та природою
«Автопортрет – час летить» (1929)	Традиційний мексиканський одяг, намисто-амулет, серйозний вираз обличчя	Національна ідентичність, внутрішня сила, приналежність до мексиканської культури	Рання саморепрезентація через одяг і вираз обличчя, символізує самостійність та відданість традиціям
«Автопортрет на кордоні між Мексикою та США» (1932)	Мексиканський прапор, контраст між природою та індустріалізацією, сонце і місяць, фабричні дими	Внутрішній конфлікт між традицією та модернізацією, критика індустріального світу, зв'язок із мексиканською спадщиною	Самовизначення на межі двох культур, критичний погляд на американське суспільство, тверде збереження власної ідентичності

3.2. Відображення жіночого досвіду, материнства та репродуктивного здоров'я

Фріда Кало є однією з найбільш значущих художниць XX століття, яка через мистецтво висловлювала власний досвід жінки, її тілесні та психологічні переживання. На той час вона була однією з тих, чії картини часто звертаються до теми материнства, репродуктивного здоров'я та жіночої ідентичності, відображаючи як фізичний біль, так і глибокі емоційні страждання, пов'язані з втратою, травмою та неможливістю мати дітей [61].

Для аналізу особливостей відображення жіночого досвіду, материнства та репродуктивного здоров'я у картинах Фріди Кало нами було обрано такі її роботи:

Картина «Лікарня Генрі Форда (Літаюче ліжко)» (1932) [49] є одним із найемоційніших відображень особистого болю художниці, пов'язаного з викиднем (Додаток 2).

На полотні Кало зображує себе лежачою в лікарняному ліжку після викидня в місті Детройт. Її тіло слабке, вкрите сльозами, а до нього приєднані шість червоних ниток, що символізують кровоносні судини. Вони з'єднані з кількома символічними об'єктами: плід, равлик (який символізує повільність процесу втрати), медичний інструмент, механічний таз (натяк на її пошкоджений скелет), орхідея та її власне тіло.

Ця картина глибоко відображає жіночий досвід втрати дитини, емоційний біль і почуття безпорадності. Вона демонструє зв'язок між тілесними стражданнями та соціальними очікуваннями щодо жіночого материнства.

Картина «*Моє народження*» (1932) [48], є однією з найсильніших і найбільш особистих робіт Фріди Кало, що порушує теми жіночого досвіду, тілесності, болю та материнства. Вона була створена у важкий період її життя: Фріда переживала втрату матері та власні репродуктивні страждання після кількох невдалих вагітностей.

Ця робота викликає шок своєю натуралістичністю. Художниця буквально зображує власне народження: з тіла мертвої матері, обличчя якої закрито білим

покривалом, виходить дитина з її власним дорослим обличчям. Це дуже потужний і суперечливий образ, який не просто зображує фізичний акт народження, а розкриває психоемоційний стан самої Кало та її роздуми про жіночу долю (Додаток 5).

Ця картина є революційною у підході до теми народження. Якщо у традиційному мистецтві материнство і жіноча репродуктивність ідеалізуються, то тут Кало показує материнство як процес, пов'язаний не лише з життям, а й зі смертю, болем та втратами [42].

У 1932 році Фріда пережила смерть своєї матері, що значно вплинуло на її психоемоційний стан. Народження в картині набуває трагічного підтексту, адже дитина (сама Фріда) виходить з мертвої жінки. Це може символізувати зв'язок між життям і смертю, який відчуває кожна людина після втрати матері. Закрите обличчя породіллі може вказувати на емоційну відчуженість, самотність, а також на традиційну безликість жінки у патріархальному суспільстві [43].

Фріда пережила кілька викиднів і змушених абортів, тому ця картина також може відображати її біль через неможливість стати матір'ю. Дитина, що з'являється з лона матері, більше нагадує абортований плід, ніж новонародженого. Це зображення може передавати емоційну травму жінок, які пережили втрату дитини, особливо в умовах, коли суспільство не визнає цей досвід як значущу втрату.

Фріда буквально малює себе як дитину, яку народжує власна мати. Водночас мати має анонімне, закрите обличчя, що може означати як емоційний розрив з матір'ю, так і переживання Фріди через власну нездатність дати життя новій людині.

Картина *«Я і моя годувальниця»* (1937) [57] відображає складну ідентичність художниці та її стосунки з матір'ю та корінням. На картині Кало зображене немовля – вона сама – яке отримує молоко від годувальниці, а не від рідної матері. Цей вибір не випадковий: її мати була слабкою після пологів і не могла годувати Фріду сама, тому її передали індіанській годувальниці (Додаток 11).

Обличчя дитини (самої Фріди) зображене не як немовляче, а доросле, що створює ефект відчуження і підкреслює її самосвідомість навіть у ранньому віці. Молоко, яке тече з грудей годувальниці, символізує зв'язок із природою, жіночістю, тілесністю та, водночас, втрату цього первинного материнського контакту.

Символіка роботи передає наступне:

- індіанська маска на обличчі годувальниці— символ мексиканської ідентичності, традицій та архетипної «матері-природи»;
- скляний погляд Фріди – її усвідомлення втрати материнського тепла та відчуття відчуження;
- груди, що дають молоко – материнство як біологічний процес, відокремлений від емоційного аспекту [57].

Ця картина демонструє материнство як фізіологічний акт, позбавлений емоційної прив'язаності. Фріда не отримала материнської ніжності, що вплинуло на її ставлення до власної жіночності. Картина також торкається теми замінного материнства, коли біологічна мати та емоційно значуща мати можуть бути різними людьми.

Картина *«Фріда і викидень»* (1932) [56] є глибоко особистою, оскільки через фізичні травми, отримані внаслідок автокатастрофи у 1925 році, не змогла виносити дитину. Це призвело до викидня, який став для неї глибокою особистою трагедією.

Ця картина є одним із перших творів у світовому мистецтві, який відверто показує жіночу репродуктивну втрату [40]. У той час тема викиднів була табуйованою, особливо у живописі, який традиційно зображував материнство лише як ідеалізований, святковий акт народження.

Фріда порушує цю тему через жорстку, анатомічну чесність, що робить її картину радикальною навіть за сучасними мірками. Вона змушує глядача дивитися на репродуктивну втрату не як на щось приховане, а як на частину реальності жіночого життя [40].

Через свою травму Кало звертається до відкритого зображення жіночого болю, що рідко висвітлювалося в мистецтві того часу. Ця картина є частиною серії робіт, у яких Фріда Кало рефлексує над власними втратами та фізичними випробуваннями, пов'язаними з її неможливістю народити дитину. Малюнок виконаний у графічній техніці чорнила і представляє оголену Фріду, що стоїть у центрі композиції. Її тіло поєднане з низкою символічних елементів, що стосуються репродуктивного здоров'я, природи та втрати [43] (Додаток 3).

Фріда постає оголеною, із ранами на тілі, що символізують її фізичні та емоційні страждання. На її животі видно зображення матки, яке натякає на втрату дитини. Вона ніби перетворює своє тіло на анатомічний експонат, що демонструє її травматичний досвід.

Навколо Фріди розміщені численні символи:

- ембріон внизу – символізує втрачену дитину, яка виглядає відстороненою, віддаленою від матері. це може свідчити про те, що Фріда відчувала свою втрату як щось незворотне й трагічне;

- анатомічні органи (серце, матка, пуповина) – підкреслюють те, що її тіло стало джерелом болю, а не життя;

- рослини і ґрунт – у правій нижній частині картини видно рослини, що можуть символізувати цикл життя, зростання та родючість, яка, однак, для Фріди залишалася недосяжною через її медичні проблеми;

- космічні об'єкти (планета, круглі форми) – можливо, відображають її почуття самотності та відчуженості після втрати дитини [43].

Отже, Фріда Кало через цю роботу трансформує власний біль у мистецтво, роблячи його частиною ширшого дискурсу про жінок, їхні тіла та право відкрито говорити про досвід материнства, який включає не лише радість, але й втрату.

Картина *«Фріда і кесарів розтин» (1932)* [58] – це одна з найбільш болючих та відвертих картин Кало, створена після її репродуктивних втрат. Картина зображує оголену Фріду, що стоїть біля лікарняного ліжка. Вона оточена символами, які вказують на її фізичний і психологічний біль, а також на травматичний досвід невдалих вагітностей (Додаток 12).

Кало неодноразово стикалася з неможливістю виносити дитину через важкі травми, отримані в автокатастрофі 1925 року [61]. Картина показує її боротьбу з власним тілом, яке фізично не могло виконати природну репродуктивну функцію.

Центральна постать – це сама Фріда, з відкритою раною на животі, через яку видно зображення її репродуктивних органів. Біля неї – фігури лікарів, матері, медичних інструментів та дитини, яка так і не народилася. Дитина на полотні відділена від Фріди, що символізує її неможливість стати матір'ю, хоча бажання мати дитину було глибоким.

У лівому верхньому куті картини зображені лікарі в білих халатах, що стоять біля операційного столу. Вони виглядають відстороненими, беземоційними, що може вказувати на те, що медична система для Фріди була не підтримкою, а джерелом додаткового страждання.

Кало відображає традиційний медичний підхід до жіночого здоров'я як механістичний і жорсткий, показуючи, що жіноче тіло сприймається більше як об'єкт для лікування, а не як жива людина з емоціями.

Попри назву картини, реальний кесарів розтин Фріда ніколи не переживала. Ймовірно, назва є метафорою, яка підкреслює її переживання насильницького втручання в тіло, якого вона не могла уникнути.

Праворуч на картині видно обличчя жінки, яка нагадує мати Фріди або архетипну «Велику Матір». Її холодний, відсторонений погляд контрастує з Фрідою, ніби натякаючи, що традиційна роль матері для художниці недосяжна. Фріда також не має рук, що може означати її безсилля у цій ситуації, неможливість впливати на свою долю.

Отже, «Фріда і кесарів розтин» [58] є одним із найбільш трагічних зображень жіночого болю, втрати материнства та репродуктивного страждання у світовому мистецтві.

Фріда не просто зображає своє тіло – вона показує жіноче тіло як поле битви, де медицина, суспільство та біологія визначають долю жінки, залишаючи їй мало контролю над власним існуванням [42].

Картина досі залишається актуальною, адже вона порушує питання прав жінок на власне тіло, медичного втручання, болю втрати та суспільного сприйняття материнства.

На основі проведеного аналізу нами була розроблена модель відображення жіночого досвіду в творчості Фріди Кало, підкреслюючи її радикальність у зображенні материнства, репродуктивних втрат і тілесного болю (див. табл 3.2).

Таблиця 3.2.

Образ жіночого досвіду, материнства та репродуктивного здоров'я у творчості Фріди Кало

Картина	Рік	Основна тема	Опис та символіка
«Лікарня Генрі Форда (Літаюче ліжко)»	1932	Викидень, фізичний і емоційний біль	Червоні нитки – зв'язок із втратою дитини та фізичним болем. Плід – нездійснене материнство. Равлик – повільність процесу втрати. Орхідея – жіноча сексуальність. Картина передає почуття безпорадності та суспільні очікування щодо материнства.
«Моє народження»	1932	Народження, материнство, смерть	Мертва мати – зв'язок народження і смерті. Закрите обличчя – емоційна відчуженість матері. Доросле обличчя дитини – самосвідомість, досвід втрат.
«Я і моя годувальниця»	1937	Відчуження від матері, замінне материнство	Індіанська маска – мексиканська ідентичність. Доросле обличчя дитини – усвідомлення відчуженості. Грудне молоко – материнство як фізіологічний, а не емоційний процес.

«Фріда і викидень»	1932	Репродуктивна втрата, тілесні та емоційні страждання	Ембріон – втрачена дитина. Анатомічні органи – джерело болю, а не життя. Рослини – цикл життя, що для Фріди недосяжний. Космічні об'єкти – самотність, відстороненість.
«Фріда і кесарів розтин»	1932	Травма, втрата материнства, медичне втручання	Відкрита рана – неможливість народити. Лікарі – холодна, беземоційна медицина. Відсутність рук у Фріди – безсилля перед долею. Архетипна «Велика Мати» – контраст із образом самої Фріди.

3.3. Політичний вимір феміністичних ідей у картинах художниці

Політичний вимір феміністичних ідей у творчості Фріди Кало простежується у низці її картин, де вона досліджує жінку, її тіло, біль, репродуктивне здоров'я, соціальні ролі та політичні реалії свого часу. Фріда не називала себе феміністкою у сучасному розумінні, але її роботи стали частиною феміністичного дискурсу, бо порушували табуйовані теми, такі як жіноча тілесність, насильство, автономія жінки, сексуальність та боротьба з патріархальним суспільством [60].

Картина Фріди Кало *«Автопортрет зі стриженим волоссям»* (1940) [50] – відмова від традиційної жіночності. На цій картині Фріда зображує себе в чоловічому костюмі, з коротко підстриженим волоссям. Це відкрите протиставлення традиційним уявленням про жіночу красу та гендерні ролі. Вона сидить на стільці, тримаючи ножиці, а її волосся розкидане навколо – це акт символічного бунту проти традиційної жіночої ролі, нав'язаної суспільством (Додаток 13).

Зверху полотна проходить рядок із мексиканської пісні, що в перекладі звучить приблизно так: «*Подивись, якщо я тебе любила, то тепер я не люблю тебе*». Цей напис додає особистий контекст, вказуючи на те, що картина є прямою відповіддю на події в її житті, зокрема на розрив із чоловіком [50].

Ця робота є радикальною для свого часу, адже в ній художниця відмовляється від атрибутів традиційної жіночої краси. Довге волосся в мексиканській та західній культурах завжди вважалося символом жіночності та привабливості, тоді як коротке волосся асоціювалося з чоловічою зовнішністю або навіть покаранням (наприклад, жінок, яких підозрювали у зраді, часто голили).

Фріда не просто стрижеється – вона повністю трансформує свій образ, відкидаючи стандарти, нав'язані їй суспільством і чоловіком. Дієго Рівера любив її довге волосся, тому цей жест можна трактувати як акт самоідентифікації та незалежності, бажання відмовитися від чоловічого контролю над її тілом [44].

На цій картині Фріда не лише позбавляється жіночих рис, але й набуває андрогінного образу. Її широкі плечі та чоловічий костюм створюють ефект двозначності, що ставить під сумнів традиційний поділ між жіночим і чоловічим. Вона ніби грає з гендерними ролями, демонструючи, що ідентичність – це вибір, а не соціальна даність.

Цей аспект картини також пов'язаний із тим, що Фріда мала бісексуальні стосунки і часто порушувала тему сексуальності у своїй творчості. Вона відчувала себе не обмеженою лише однією гендерною роллю, що робить цей автопортрет ще більш політично зарядженим у контексті ЛГБТК+ дискурсу.

Робота «Автопортрет зі стриженим волоссям» [50] перегукується з ідеями другої хвилі фемінізму, що активно розвинулася пізніше, у 1960-х–1970-х роках. Це картина про самовизначення, тілесну автономію та бунт проти патріархальних стандартів жіночності.

Цікаво, що в мексиканській культурі того часу жінки мали чітко визначені ролі – дружини, матері, берегині дому. Відмова від традиційних ознак жіночності (спідниці, довгого волосся, ніжнього образу) могла розглядатися як акт

політичного протесту. Фріда Кало своєю творчістю критикує патерналістське суспільство, в якому чоловіки мали владу визначати, якою має бути жінка. Її стрижене волосся та чоловічий костюм – це маніфест особистої свободи [41].

Картина *«Самогубство Дороті Хейл» (1938)* [55] – проблема насильства проти жінок. Ця картина зображує жінку, яка покінчила з життям, стікаючи кров'ю у розкішному інтер'єрі. Дороті – реальна особа, яка наклала на себе руки через чоловіка, який зраджував їй та принижував її. Фріда зображує соціальні реалії жінок, яких патріархальне суспільство штовхає до відчаю. Це один із перших мистецьких творів, що порушує тему феміциду та психологічного насильства над жінками (Додаток 14)

Тема насильства проти жінок, зокрема психологічного та фізичного насильства, є основною в цій картині, що підкреслює політичний вимір феміністичних ідей, які Кало часто втілювала в своєму мистецтві.

Дороті Хейл була реальним персонажем, і її трагічна історія самогубства стала символом розчарування та болю, який зазнають жінки, що живуть під гнітом патріархального суспільства. Вона наклала на себе руки після того, як її чоловік зраджував їй і постійно принижував. Зображена в картині, Дороті лежить в розкішному інтер'єрі, який контрастує з її трагедією, з кров'ю, що стікає на підлогу, що символізує фізичне та психологічне насильство, яке вона пережила.

Картина Фаріди Кало є важливим елементом феміністичного мистецтва, оскільки вона піднімає тему феміциду – насильницької смерті жінки через руки чоловіка. Тема насильства проти жінок була майже невидимою в мистецтві того часу, особливо коли мова йшла про психологічне насильство, яке часто не було видно на поверхні. Кало, зображуючи трагедію Дороті Хейл, дає голос жінці, чия смерть стала результатом патріархальної культури, що знецінює жінок і допускає їхнє приниження та знущання.

Загалом, картина *«Самогубство Дороті Хейл»* [55] є однією з перших робіт у мистецтві ХХ століття, яка безпосередньо ставить питання насильства проти жінок, зокрема психологічного насильства, і відображає соціальні реалії того часу. Фріда Кало використовує свої мистецькі засоби для підняття

феміністичних ідей, в яких питання жіночої гідності, свободи та безпеки стають важливими соціальними і політичними темами.

Картина *«Дві оголені в лісі (Сама Земля)» (1939)* [59] є однією з найбільш феміністичних та політичних робіт Фріди Кало. У ній художниця досліджує жіночу ідентичність, тілесність, сексуальність, расову та класову нерівність, а також кидає виклик патріархальним уявленням про жінку (Додаток 15).

На картині зображені дві оголені жінки: одна світлошкіра, інша – темношкіра. Світлошкіра жінка виглядає вразливою, поклавши голову на коліна іншої, тоді як темношкіра жінка виглядає впевненою та сильною. Це може символізувати подвійність жіночої натури: світлошкіра жінка – вразливість, соціальні обмеження; темношкіра – природна сила, первісність, тілесність.

Цей образ можна трактувати як критичне переосмислення ролі жінки в суспільстві: традиційно жінок зображали або як слабких і залежних, або як небезпечних спокусниць. Фріда ж руйнує ці стереотипи, показуючи жіночність як багатогранну та самодостатню [42].

Картина також виражає ідею жіночої солідарності та взаємної підтримки, що є центральною для феміністичного руху. Тут жінки не залежать від чоловіків – вони знаходять силу одна в одній.

Темношкіра жінка, яка підтримує світлошкіру символізує роль корінних народів у Латинській Америці, яких часто експлуатували та маргіналізували. Це також відсилання до традиційних мексиканських нянь, які виховували дітей замість біологічних матерів. Таким чином, Фріда критикує колоніальний спадок та класові розбіжності у мексиканському суспільстві.

Фріда Кало не приховувала своїх стосунків із жінками, і ця картина може бути відображенням жіночої чуттєвості та любові, незалежної від чоловіків. Вона кидає виклик традиційним уявленням про сексуальність, які здебільшого формувалися через чоловічий погляд. Ніжність між жінками тут є автономною, позбавленою патріархального контролю [41].

На задньому плані видніється мавпа, що ховається серед листя. У мексиканській культурі мавпи часто символізують пригнічену сексуальність або

підсвідомі бажання, що залишаються в тіні через соціальні табу. Вона є натяком на репресовану жіночу сексуальність або на дикість, яку суспільство намагається приборкати.

Таким чином, картина «Дві оголені в лісі (Сама Земля)» [59] є феміністичною та політичною заявою Фріди Кало. Вона не лише досліджує жіночу ідентичність, класову та расову нерівність, але й ставить питання про сексуальну свободу, жіночу солідарність та боротьбу проти колоніальної спадщини. Ця робота є ще одним прикладом того, як Фріда Кало трансформувала власний досвід у глибоко політичне мистецтво, кидаючи виклик соціальним нормам та патріархальним уявленням про жінку.

На основі проведеного аналізу нами була розроблена модель відображення особливостей зображення феміністичних ідей у картинах художниці крізь призму політичного виміру, яка демонструє, як через мистецтво Фріда Кало досліджувала феміністичні ідеї, порушуючи питання жіночої автономії, насильства, сексуальності та соціальних норм (див. табл. 3.3).

Таблиця 3.3.

Образ феміністичних ідей у картинах Фріди Кало крізь політичний вимір

Картина	Опис	Символіка
«Автопортрет зі стриженим волоссям» (1940)	Фріда зображує себе в чоловічому костюмі, з коротко підстриженим волоссям, що символізує відмову від традиційної жіночності та протест проти патріархальних стандартів.	Стрижене волосся – бунт проти традиційних гендерних ролей. Чоловічий костюм – андрогінність, відмова від суспільних норм жіночності. Напис із пісні – особиста незалежність після розриву з Дієго Ріверою.
«Самогубство Дороті Хейл» (1938)	Зображення жінки, яка наклала на себе руки через психологічне насильство, критикує	Кров – насильство та страждання жінок у патріархальному суспільстві.

	патріархальну культуру, що знецінює жінок.	Розкішний інтер'єр – контраст між зовнішньою красою та внутрішнім болем «пташки в клітці». Тіло Доротеї – візуалізація соціальних реалій, що призводять жінок до відчаю.
«Дві оголені в лісі (Сама Земля)» (1939)	Картина досліджує жіночу тілесність, сексуальність, расову та класову нерівність, а також ставить під сумнів патріархальні уявлення про жінку.	Світлошкіра жінка – вразливість та соціальні обмеження. Темношкіра жінка – сила, природність, підтримка. Мавпа – репресована сексуальність, соціальні табу. Взаємодія жінок – тема ЛГБТ, порушення питання про одностатеве кохання та зв'язки.

Висновок до 3 розділу

У третьому розділі ми здійснили **аналіз ключових художніх робіт Фріди Кало через призму фемінізму дослідивши** символізм і саморепрезентацію у творчості Фріди Кало, відображення жіночого досвіду, материнства та репродуктивного здоров'я й політичний вимір феміністичних ідей у картинах художниці.

Було визначено, що творчість Фріди Кало вирізняється глибоким символізмом і саморепрезентацією, через які вона виражала свій внутрішній світ, біль та пошуки ідентичності. Проаналізовані картини «Дві Фріди», «Коріння», «Автопортрет – Час летить» та «Автопортрет на кордоні між Мексикою та

Сполученими Штатами» демонструють використання особистих та культурних символів для передачі емоційного стану та соціальних рефлексій.

«Дві Фріди» відображає роздвоєність художниці між європейським та мексиканським корінням, а також її емоційний біль після розлучення. «Коріння» символізує зв'язок із природою та внутрішню боротьбу між життєвою енергією та відчуттям втрати. «Автопортрет – час летить» підкреслює роль традицій у самовизначенні, а «Автопортрет на кордоні...» розкриває контраст між традиційною Мексикою та індустріалізованими США.

Загалом, через автопортрети та метафори Кало створює візуальний щоденник власних переживань, який залишається актуальним для дослідників мистецтва та культури.

Згідно аналізу відображення жіночого досвіду, материнства та репродуктивного здоров'я у творчості Фріди Кало можна зауважити, що кожна аналізована картина розкриває важливі аспекти її особистого досвіду та соціального контексту:

- «Лікарня Генрі Форда (Літаюче ліжко)» (1932) [49] – картина відображає біль Фріди після викидня, зображуючи її фізичне і емоційне страждання;

- «Моє народження» (1932) [48] – зображує народження як процес, що поєднує життя і смерть. Біла тканина, що закриває обличчя матері, символізує відчуженість, вказуючи на складні стосунки Кало з її матір'ю або відсутність цих стосунків;

- «Я і моя годувальниця» (1937) [57] – в цій картині Кало зображує себе немовлям, яке годує годувальниця, символізуючи відчуження від біологічної матері та досвід втрати материнської ніжності. Молоко, що тече з грудей годувальниці, акцентує фізіологічний аспект материнства без емоційної прив'язаності;

- «Фріда і викидень» (1932) [56] – через анатомічну чесність та відображення втрати дитини, ця картина є одним із перших у мистецтві відкритих зображень жіночого репродуктивного болю. Втрата дитини зображена як частина жіночого досвіду, на відміну від ідеалізованого материнства;

- «Фріда і кесарів розтин» (1932) [58] – картина демонструє фізичний і психологічний біль через зображення репродуктивних органів та медичних втручань. Вона символізує внутрішній конфлікт між бажанням стати матір'ю і неможливістю виконати цей природний акт через травми.

Творчість Фріди Кало активно втілює феміністичні ідеї, виступаючи проти патріархальних норм і обмежень для жінок. У картині «Автопортрет зі стриженим волоссям» художниця відмовляється від традиційної жіночності, зображуючи себе в чоловічому костюмі з коротким волоссям, що символізує її протест проти гендерних ролей і залежності від чоловіків. Картина «Самогубство Дороти Хейл» розкриває тему насильства проти жінок, зокрема психологічного, зображуючи трагічну смерть жінки, що стала результатом патріархального гніту. «Дві оголені в лісі (Сама Земля)» досліджує жіночу ідентичність, сексуальність і расову нерівність, показуючи солідарність між жінками різних рас і національностей, а також кидаючи виклик традиційним уявленням про жінок як слабких чи залежних паралельно зобразивши реальність і присутність одностатевих стосунків.

Роботи Фріди Кало стали важливим політичним висловлюванням, що піднімають феміністичні питання і ставлять під сумнів соціальні стереотипи.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі представлені результати дослідження феміністичних мотивів у творчості Фріди Кало, які знайшли відображення у теоретичному та практичному обґрунтуванні. Аналіз теоретичної бази довів, що досліджувана проблема є досить актуальною. Уточнено поняття «фемінізм» – це соціальний, політичний та культурний рух, який бореться за рівні права та можливості для жінок. Головна мета фемінізму – досягти гендерної рівності, тобто рівних прав і можливостей для жінок і чоловіків у всіх сферах життя, таких як робота, освіта, політика та соціальні відносини. Фемінізм також включає в себе ідеї та принципи, спрямовані на викорінення дискримінації за ознакою статі, а також боротьбу з насильством над жінками, нерівними умовами на роботі, обмеженнями у доступі до ресурсів і можливостей, а також стереотипами, що принижують жінок.

У першому розділі досліджено теоретичні основи феміністичних мотивів в мистецтві. Встановлено, що перша хвиля фемінізму (XIX – початок XX ст.) була зосереджена на боротьбі за виборчі права жінок та їхню рівноправність у правовій сфері. Завдяки суфражистському руху жінки здобули право голосу у багатьох країнах світу, що стало одним із ключових досягнень цього етапу. В межах першої хвилі сформувалися два основних напрями: ліберальний (який акцентував увагу на рівності можливостей) та соціалістичний (що розглядав жіноче визволення в контексті класової боротьби). Друга хвиля фемінізму (1960-1980-ті роки) розширила проблематику руху, включивши питання соціальної, економічної та культурної рівності. Саме в цей період з'явилися концепції боротьби з домашнім насильством, сексуальною дискримінацією та за право жінок контролювати власне тіло. Значний вплив на цей етап мали Б. Фрідан, К. Міллетт та Ш. Файрстоун, які аналізували патріархальні структури суспільства та закликали до їх подолання. Третя хвиля фемінізму (1990-ті роки – сучасність) стала реакцією на обмеження попередніх хвиль і внесла нові акценти в дискурс. Основними характеристиками цього етапу є інтерсекційність, що враховує

перетин різних форм дискримінації (гендерної, расової, соціальної тощо), а також взаємодія з квір-теорією, яка піддає сумніву традиційні уявлення про гендер і сексуальність. Значну роль у цьому контексті відіграли праці К. Креншоу, Е.Фрідман, А. Каль та К. Кокрейн. Нині фемінізм продовжує розвиватися як багатовимірний рух, охоплюючи різні напрями – ліберальний, радикальний, соціалістичний, культурний, квір-фемінізм тощо. Сучасний фемінізм не лише бореться за рівноправність, а й переглядає традиційні суспільні структури, ставлячи питання про механізми влади, гетеронормативність та патріархальні практики.

Визначено, що феміністичні теорії в мистецтвознавстві суттєво змінили підхід до вивчення мистецтва, висвітлюючи гендерні нерівності та маргіналізацію жіночих голосів і творчості в історії мистецтва. Однією з основних ідей стало вивчення жіночих художніх практик, які часто залишалися поза увагою через соціальні та культурні обмеження. Феміністичні дослідження в мистецтві також акцентують увагу на аналізі соціальних стереотипів, що впливають на сприйняття та оцінку мистецтва, зокрема жіночих образів, та на створення альтернативних наративів, що відображають досвід жінок і їхнє місце в культурному світі. Зокрема, теорія різності акцентує увагу на унікальності жіночого досвіду, пропонуючи створення власних художніх традицій і критичних практик, що не залежать від чоловічих стандартів. Ідея інтерсекційності допомогла розширити феміністичне мистецтвознавство, включивши різноманітні жіночі досвіди, враховуючи не лише гендер, а й расу, клас та сексуальну орієнтацію. Теорія чоловічого погляду (Male Gaze) виявила, як традиційні канони мистецтва створювали образ жінки як об'єкта споглядання, а сучасне феміністське мистецтво відповідає на ці виклики, розвиваючи альтернативні погляди. Феміністське мистецтвознавство відкрило нові можливості для дослідження жіночих художніх практик і сприяло більш інклюзивному і різноманітному погляду на мистецтво, що дозволяє більш справедливо відображати різноманітні аспекти людського досвіду.

Ми з'ясували, що гендерна проблематика у візуальному мистецтві є складним і багатограним явищем, що зазнає постійних трансформацій під впливом соціокультурних змін. Візуальне мистецтво виступає не лише засобом відтворення гендерних стереотипів, а і потужним інструментом їх деконструкції та критики. Основними проблемами є:

- закріплення патріархальних уявлень – традиційне мистецтво історично репрезентувало жінок у ролі об'єктів споглядання, тоді як чоловіки символізували силу, інтелект та активну дію;

- нерівне представництво жінок-художниць – хоча роль жінок у мистецтві поступово зростає, їхній внесок часто недооцінюється, а кількість жінок серед учасників престижних мистецьких подій залишається нижчою порівняно з чоловіками;

- боротьба феміністичного мистецтва за визнання – феміністичні художниці стикаються з опором традиційних мистецьких інституцій, що обмежує їхній вплив на формування нових підходів до зображення гендерної ідентичності;

- соціальні та культурні бар'єри – навіть у сучасному мистецтві гендерні стереотипи часто продовжують відтворюватися через комерціалізацію образів жінки та використання її як маркетингового об'єкта;

- ігнорування проблем ЛГБТК+ у мистецтві – попри сучасні тенденції до інклюзії, репрезентація небінарних та квір-ідентичностей у візуальному мистецтві залишається недостатньою.

Незважаючи на ці виклики, сучасне українське та світове мистецтво поступово відходить від традиційних гендерних уявлень, пропонуючи альтернативні підходи до зображення жінок, чоловіків та небінарних осіб.

У другому розділі досліджено соціокультурні та біографічні впливи на творчість Фріди Кало. Біографія Фріди Кало, розглянута крізь призму феміністичних поглядів, демонструє її як мисткиню, що відстоювала жіночу суб'єктність, право на самовираження та боротьбу з патріархальними нормами. Через особисті випробування, фізичний і емоційний біль вона не лише трансформувала власне життя у мистецтво, а й заклала основи нового

художнього наративу, що відкривав табуйовані теми жіночої тілесності, репродуктивного здоров'я, психологічної травми та сексуальної ідентичності.

Її творчість стала актом спротиву як у соціальному, так і в особистісному контексті. Вона використовувала мистецтво не тільки як засіб самовираження, а й як політичний інструмент, критикуючи гендерну нерівність, колоніальну спадщину та соціальну несправедливість. Її відвертість у зображенні власного тіла і досвіду кидає виклик традиційному мистецтву, де жінки здебільшого розглядалися як об'єкти, а не як суб'єкти творення. Життєвий шлях Фріди Кало та її мистецтво стали не лише відображенням особистої драми, а й частиною ширшого феміністичного дискурсу, що надихнув покоління жінок на боротьбу за власну ідентичність, творчість і рівні права у суспільстві. Її спадщина залишається актуальною і сьогодні, а її мистецтво продовжує привертати увагу до ключових проблем жіночого досвіду, які все ще потребують суспільного осмислення та переосмислення.

Нами було досліджено, що творчість Фріди Кало є глибоким відображенням соціального та культурного середовища Мексики, що сприяло формуванню її феміністичних ідей. Зокрема, Фріда формувала стиль свого мистецтва через вплив свого чоловіка Дієго Рівери. Мексиканські культурні традиції, зокрема народне мистецтво, фольклор і символіка, відіграли важливу роль у розвитку її художнього стилю. Вплив Мексиканської революції, прагнення до національної ідентичності та повернення до корінних культурних цінностей стали основою для її мистецької діяльності. Фріда активно використовувала елементи мексиканського фольклору, такі як вотивні картини, та зображала жіноче тіло в його природному стані, що дозволило їй виразити жіночу боротьбу, болі та страждання, а також зробити акцент на обмеженнях, з якими стикалися жінки у патріархальному суспільстві. Її роботи ставали своєрідним актом протесту проти соціальних норм та стереотипів. Символи та образи, пов'язані з індіанською та мексиканською культурами, стали важливим елементом її мистецької мови. Зокрема, образ Ла Малінче, як символ культурного змішання, імперіалізму та жіночої ідентичності, був використаний

художницею для висловлення її поглядів на історію та соціальні процеси. Водночас, Фріда підтримувала комуністичні ідеї та критикувала капіталістичне суспільство, що також знаходило вираження в її роботах.

Ми визначили, що Фріда Кало є унікальною фігурою в історії мистецтва XX століття, чия творчість зосереджена на образах болю, тілесності та жіночої ідентичності. Через зображення власного тіла та болю художниця досліджує глибокі соціальні та особисті теми, зокрема фізичні та емоційні травми, страждання жінок і їхню роль у суспільстві. У своїх картинах Фріда не просто зображає власний біль, а й перетворює його на потужний символ боротьби та витривалості. Її творчість стала важливим внеском у феміністичне мистецтво, оскільки вона відкрила нові способи репрезентації жіночого тіла не лише як об'єкта, а й як суб'єкта, що переживає, бореться і трансформується через страждання. Образи болю, тілесних травм, викиднів та розчарувань, які є центральними в її роботах, демонструють зв'язок між фізичним та емоційним станом, а також критику соціальних і культурних норм, які обмежують жінок у вираженні своєї болі та страждання. Через картини, такі як «Зламана колона», «Лікарня Генрі Форда», «Моє народження», «Фріда і викидень», «Поранений олень» та «Лише кілька подряпин», Фріда демонструє свою глибоку внутрішню боротьбу, але й силу, яка народжується з болю.

У третьому розділі здійснено аналіз ключових художніх робіт Фріди Кало через призму фемінізму. Аналіз символізму та саморепрезентації у творчості Фріди Кало засвідчив, що її картини є не лише засобом художнього вираження, а й способом глибокого самопізнання та комунікації з глядачем. Вона використовувала мистецтво як своєрідний візуальний щоденник, де кожен елемент, образ або колір мав прихований сенс, відображаючи її фізичний біль, емоційні переживання та пошуки ідентичності.

Проаналізовані нами твори дали можливість констатувати наступне: одним із ключових аспектів її саморепрезентації є подвійність особистості, що особливо яскраво простежується у картині «Дві Фріди». У ній художниця показує свій внутрішній конфлікт між мексиканською та європейською

культурами, а також емоційні переживання, пов'язані з розлученням. Символіка кровоносних судин, відкритого серця та традиційного мексиканського вбрання поглиблює зміст твору, роблячи його одним із найвпливовіших у її доробку. Картина «Коріння» розкриває глибокий зв'язок художниці з природою та відчуття її власного існування як частини загального космічного циклу. Образ проростаючої з її грудей рослини може символізувати як життєву силу, так і втрату енергії через фізичний біль та неможливість мати дітей. Контраст між сухою, потрісканою землею та живою рослинністю підкреслює боротьбу між життям і смертю, що є однією з головних тем творчості Кало. У «Автопортреті – час летить» Фріда підкреслює свою національну ідентичність через традиційне мексиканське вбрання. Картина демонструє її прагнення до самовираження та зв'язок із корінням, що стане визначальним елементом її подальшої творчості. «Автопортрет на кордоні між Мексикою та Сполученими Штатами» є одним із найбільш концептуальних творів художниці, де вона звертається до проблеми культурної ідентичності та відчуження. Контраст між природним, традиційним світом Мексики та механізованою реальністю США відображає її внутрішній конфлікт, викликаний життям у чужій країні. Символіка мексиканського прапора, сонця й місяця, індустріальних заводів та електричних дротів надає картині соціально-політичного звучання.

Нами було досліджено картини, що розкривають складність жіночої ідентичності, фізичні та емоційні страждання, пов'язані з втратами та невдачами в репродуктивному житті художниці. Фріда Кало через свої роботи відображає не лише фізичний біль, спричинений медичними проблемами та травмами, але й глибокі психологічні переживання, що виникають через неможливість стати матір'ю. Картини, такі як «Лікарня Генрі Форда (Літаюче ліжко)», «Моє народження», «Я і моя годувальниця» та інші, не лише персоніфікують її власний досвід, але й ставлять під питання соціальні та культурні уявлення про материнство, втрату та жіноче тіло. Зокрема, в роботах «Фріда і викидень», «Фріда і кесарів розтин» художниця відкрито показує реальність жіночого болю і втрат, якими часто оминаються у суспільному дискурсі. Через метафори та

символи вона звертається до теми репродуктивного здоров'я, ставлячи під сумнів традиційні уявлення про материнство як лише позитивний процес народження. Кало перетворює свої фізичні страждання на художні образи, що порушують теми насильницького втручання, втрати та відчуження, і одночасно збагачують сучасне розуміння жіночої ролі та права на контроль над власним тілом.

Ми встановили, що у творчості Фріди Кало чітко проявляється політичний вимір феміністичних ідей, що стало важливою частиною її художнього спадку. Її картини часто виступають як форма протесту проти патріархальних соціальних норм, які обмежують жіночу автономію, сексуальність і роль у суспільстві. Фріда Кало не тільки порушує табуовані теми, такі як насильство, жіноча тілесність, ідентичність та сексуальність, а й надає голос жінкам, чия боротьба та страждання часто ігнорувала більшість суспільства. Картини, як «Автопортрет зі стриженим волоссям», «Самогубство Дороті Хейл» та «Дві оголені в лісі (Сама Земля)», демонструють широкий спектр феміністичних мотивів, від боротьби з традиційними гендерними ролями до дослідження жіночої солідарності та сексуальної свободи. Відмова від традиційних символів жіночності, зображення насильства проти жінок та критика соціальних і расових нерівностей є центральними темами, що перетинаються в її роботах.

Фріда Кало також використовує свої картини як майданчик для вираження своєї особистої боротьби з патріархальними структурами, зокрема через дослідження особистих травм і розривів у стосунках. Вона розкриває багатогранність жіночої ідентичності, пропонуючи альтернативу традиційним стереотипам про жінок як слабких або залежних. Її роботи не лише піднімають важливі політичні питання, а й стають невід'ємною частиною глобального феміністичного руху, кидаючи виклик застарілим соціальним і культурним уявленням.

Таким чином, художня спадщина Фріди Кало є не тільки великим внеском у мистецтво, але й глибоким політичним висловлюванням, яке стало важливою частиною феміністичної та соціальної боротьби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

Наукова література

1. Гомза І. А. Суспільно-політичні рухи : навч. посіб. Київ : НаУКМА. 2018. 175 с.
2. Денисенко В. Проблеми раціоналізму та ірраціоналізму в політичних теоріях Нового часу Європейської історії. Львів : ПАІС, 1997. 274 с.
3. Жеребкіна І. Фемінізм і сучасна філософія. *Новий Образ*. 1997. № 1. С. 5.
4. Каспрук В. Участь жінок у світовій політиці та українські реалії. *Сучасність*. 2007. № 4-5. С. 128.
5. Ковалів Ю. Модернізм. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 С. 64-67.
6. Маєрчик М., Плахотнік О. Радикальні – Фемен і новий жіночий активізм. *Критика*. 2010. № 11-12. С. 7-9.
7. Маєрчик М., Плахотнік О., Ярманова Г. Гендер для медій. Київ : *Критика*, 2017. 183-186.
8. Маланчук-Рибак О. Жіночий рух як ідеологія і практика суспільних змін\ Основи теорії гендеру : навч. посіб. Київ : Видавництво «К.І.С.». 2004.
9. Мельник Т. В. Трансформація образів чоловічого та жіночого у візуальній культурі України періоду незалежності. Гендерний аспект. Дис. на здобуття ст. доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія». Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 2023.
10. Мельник Т. М. Гендер у світовій і національній думці. *Науковий світ*. 2006. № 1. С. 8-10; № 2. С. 28-30.
11. Міллетт Кетрін Мюррей. URL :
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B5%D0%B9%D1%82_%D0%9C%D1%96%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%82. (дата
звернення 12.03.2025)

12. Основи теорії гендеру : юридичні, політологічні, філософські, педагогічні, лінгвістичні та культурологічні засади : монографія / кол. авт. ; ред. Л. Р. Наливайко, І. О. Грицай. Київ : «Хай-Тек Прес», 2018. 348 с.
13. Павличко С. Фемінізм. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.
14. Романюк А. Політична доктрина фемінізму у XX ст. Науковий вісник Ужгородського університету : Серія : Політологія. Соціологія. Філософія. Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла». Вип. 13. 2009. С. 339-345.
15. Сорокопуд О. Є. Гендерні виміри лінійних та мережових систем політики. Спеціальність 23.00.01 – теорія та історія політичної науки. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата політичних наук. Львів, 2008. 18 с.
16. Стрельник О. Гендерна нерівність : теоретико-методологічні підходи до інтерпретації. *Соціологія : теорія, методи, маркетинг*. 2005. № 4. С. 147-154.
17. Титова Т. Гендер крізь призму буденності (жіночий аспект). *Соціальна політика і соціальна робота*. 1999. № 3-4 (11-12). С. 157.
18. Тукаленко І. А. Фемінізм як політичний рух та ідеологія. *Політологічний вісник*, Випуск 71. 2013.
19. Храброва Г. М. Особливості діалогу феміністичних досліджень і літературознавчого дискурсу. *Гуманітарні науки*, 2013 р., № 2-3 (33-34).
20. Шведа Ю. Фемінізм як течія політичної думки та суспільно-політичний рух. *Perpetuum Studens*, 2002, № 2.
21. Bakewell E. Frida Kahlo : A Contemporary Feminist Reading. *A Journal of Women Studies*. XIV (3) : 139-151, 1993. P. 165-190.
22. Barrett M. *Feminism and the Definition of Cultural Politics* London, 1982. P. 266.
23. Bebel A. *Woman under Socialism*. New York : New York Labor Press, 1904. 371 p.

24. Crenshaw K. Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. Stanford Law Review, 43(6), 1991. P. 1241-1299.
25. Foucault M. The Will to Truth. London, 1980. p. 254.
26. Freedman E. B. No turning back : The history of feminism and the future of women. Ballantine Books. 2002.
27. Hatam S., Iman Muwafaq Muslim Muwafaq Al-Ghabra. Barthes' Semiotic Theory and Interpretation of Signs. URL : <http://dx.doi.org/10.37648/ijrssh.v11i03.027>. (date of access 14.02.2025)
28. Stanton E. C., Susan B. A., Gage m. J. History of Woman Suffrage. London : 25 Henrietta Street, Covent Garden. Paris. G. Fischbacher, 33 Rue de Seine. 1889.
29. Steinmetz G. Bourdieu, Historicity, and Historical Sociology. URL : <http://dx.doi.org/10.1177/1749975510389912>. (date of access 20.02.2025)
30. Tuttle L. Encyclopedia of feminism. New York : Facts on File Publications. 1986. 399 p. URL : <https://archive.org/details/encyclopediaoffe00lisa/page/n7/mode/2up>. (date of access 20.02.2025)

Довідкові видання

31. Соломін О. А. Фемінізм. Політологічний енциклопедичний словник / упорядник В. П. Горбатенко ; за ред. Ю. С. Шемшученка, В. Д. Бобкіна, В. П. Горбатенка. 2-е вид., доп. і переробл. Київ : Генеза, 2004.

Джерела

32. Леонтьєва О. В. Роль жінок-художниць у презентації сучасного українського мистецтва на Венеційській бієнале: гендерний аналіз. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 2 С. 152–158. URL: <file:///C:/Users/jerde/Downloads/308379%D0%A2%D0%B5%D0%BA>

- %D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-712584-1-10-20240714.pdf (дата звернення 03.03.2025)
33. Мельник Т. Постать жінки в сучасному візуальному мистецтві України. Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО, (15), 2019. С. 145–148. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185932> (дата звернення 03.03.2025)
34. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. 1990. 170 p. URL : https://lauragonzalez.com/TC/BUTLER_gender_trouble.pdf (date of access 03.03.2025)
35. Cochrane K. Heteronormative Meaning: What Does Heteronormative Mean? Plus, 8 Examples to Know. Teen Vogue. 2022, November 18. URL : <https://www.teenvogue.com/story/heteronormativity-gender-identity-sexual-orientation> (date of access 10.03.2025)
36. Kahl A. Flinta : does the acronym do more harm than good? Gay Times. 2024, 20th February. URL : <https://www.gaytimes.com/culture/what-doesflinta-mean/> (date of access 03.03.2025)
37. Lennon K. Feminist Perspectives on the Body. URL : <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/feminist-body/> (date of access 10.03.2025)
38. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? 1971. URL : https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf (date of access 11.03.2025)
39. Sampson R. Film Theory 101 – Laura Mulvey : The Male Gaze Theory. Film Inquiry. 2015. URL : <https://www.filminquiry.com/film-theory-basics-laura-mulveymale-gaze-theory/>. (date of access 10.03.2025)

Інтернет-джерела

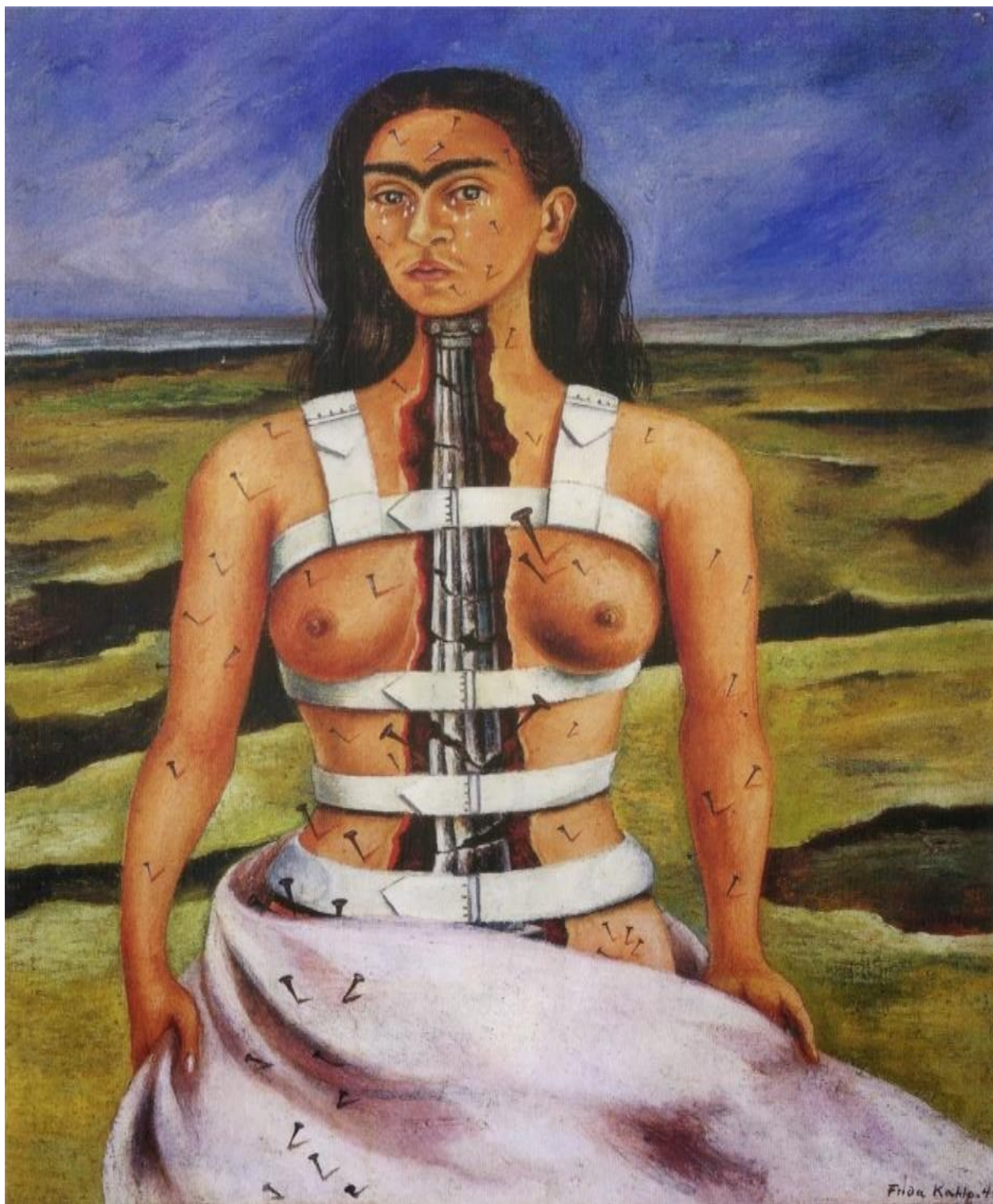
40. Бабец Є. Фріда Кало в мистецтві, літературі та моді. URL : <https://official-online.com/lichnosti/stati/frida-kahlo-in-art-literature-and-fashion> (дата звернення 11.03.2025)

41. Батурин О. Бути Фрідою Кало. URL : https://lb.ua/blog/oleg_baturin/416937_buti_fridoyu_kalo.html (дата звернення 11.03.2025)
42. Бейкер Л. Таємне життя Фріди Кало в її особистих речах. URL : <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-44818829> (дата звернення 20.03.2025)
43. Лівіцька О. Фріда Кало: картини художниці та факти її біографії. URL : <https://www.nur.kz/family/gloss/1762390-frida-kalo-kartiny-opisanie/> (дата звернення 22.03.2025)
44. Луцька К. Дієго і Фріда. Кохання двох знаменитих художників на тлі культурного життя Мексики першої половини XX століття. URL : <https://day.kyiv.ua/article/ukrayintsi-chytayte/diyeho-i-frida> (дата звернення 27.03.2025)
45. Фріда Кало. «Автопортрет – Час летить» 1929. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/avtoportret-chas-letit-1929> (дата звернення 27.03.2025)
46. Фріда Кало. «Автопортрет на кордоні між Мексикою та Сполученими Штатами» 1932. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/avtoportret-vzdovzh-liniyi-kordonu-mizh-meksikoyu-ta-spoluchenimi-shtatami-1932> (дата звернення 28.03.2025)
47. Фріда Кало. «Коріння» 1943. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/korinnya-1943> (дата звернення 28.03.2025)
48. Фріда Кало. «Моє народження» 1932. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/moie-narodzhennya-1932> (дата звернення 29.03.2025)
49. Фріда Кало. «Лікарня Генрі Форда (Літаюче ліжко)». URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/likarnya-genri-forda-litayuche-lizhko-1932> (дата звернення 29.03.2025)

50. Фріда Кало. «Автопортрет зі стриженим волоссям» 1940. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/avtoportret-zi-strizhenim-volossyam-1940> (дата звернення 30.03.2025)
51. Фріда Кало. «Дві Фріди» 1939). URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/dvi-fridi-1939> (дата звернення 01.04.2025)
52. Фріда Кало. «Зламана колона» 1944. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/rozbita-kolona-1944> (дата звернення 01.04.2025)
53. Фріда Кало. «Лише кілька подряпин (Пристрасно закоханий)» 1935. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/lishe-kilka-podryapin-pristrasno-zakokhaniy-1935> (дата звернення 02.04.2025)
54. Фріда Кало. «Поранений олень» 1946. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/poraneni-y-olen-1946> (дата звернення 02.04.2025)
55. Фріда Кало. «Самогубство Дороти Хейл» 1938. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/samogubstvo-doroti-kheyl-1938> (дата звернення 02.04.2025)
56. Фріда Кало. «Фріда і викидень» 1932. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/frida-i-vikiden-1932> (дата звернення 02.04.2025)
57. Фріда Кало. «Я і моя годувальниця» 1937. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/ya-i-moya-goduvalnitsya-1937> (дата звернення 02.04.2025)
58. Фріда Кало. «Фріда і кесарів розтин» 1932. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/frida-i-vikiden-1932> (дата звернення 02.04.2025)
59. Фріда Кало. «Дві оголені в лісі (Сама Земля)» 1939. URL : <https://www.wikiart.org/uk/frida-kalo/dvi-ogoleni-v-lisi-sama-zemlya-1939> (дата звернення 02.04.2025)

60. Фріда Кало. Мексиканська художниця-сюрреалістка, культурна діячка, феміністка. URL : https://www.wikiwand.com/uk/articles/Фріда_Кало (дата звернення 02.04.2025)
61. Фріда Кало: «Сподіваюся ніколи не повертатися». URL : <https://monaco.te.ua/fr-da-kalo-spod-vayusya-n-koli-ne-povertatisya/> (дата звернення 02.04.2025)

ДОДАТКИ

*Додаток 1.*

Фріда Кало «Зламана колона» (1944)



Додаток 2.
Фріда Кало «Лікарня Генрі Форда» (1932) [49]



Додаток 3.
Фріда Кало «Фріда і викидень» (1932) [56]



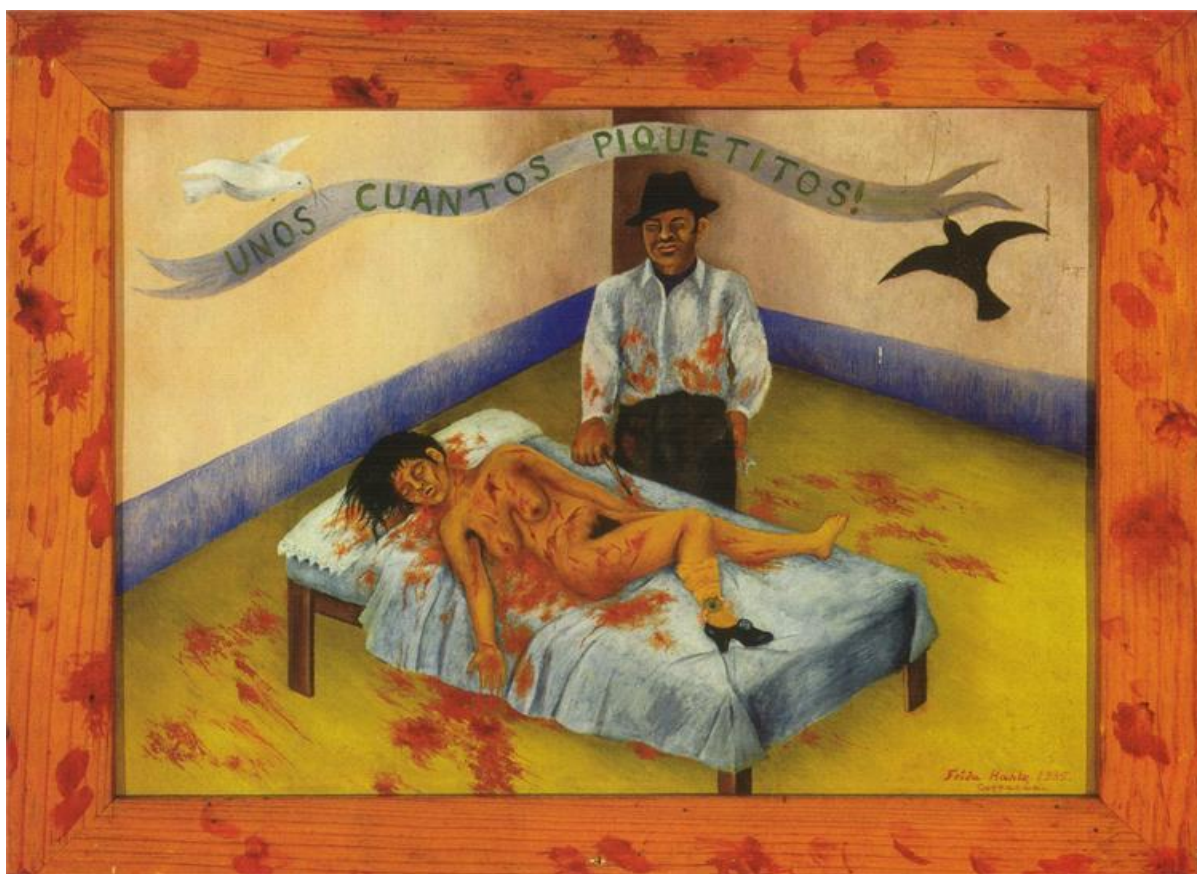
Додаток 4.
Фріда Кало «Дві Фріди» (1939) [51]



Додаток 5.
Фріда Кало «Моє народження» (1932) [48]



Додаток 6.
Фріда Кало «Поранений олень» (1946) [54]



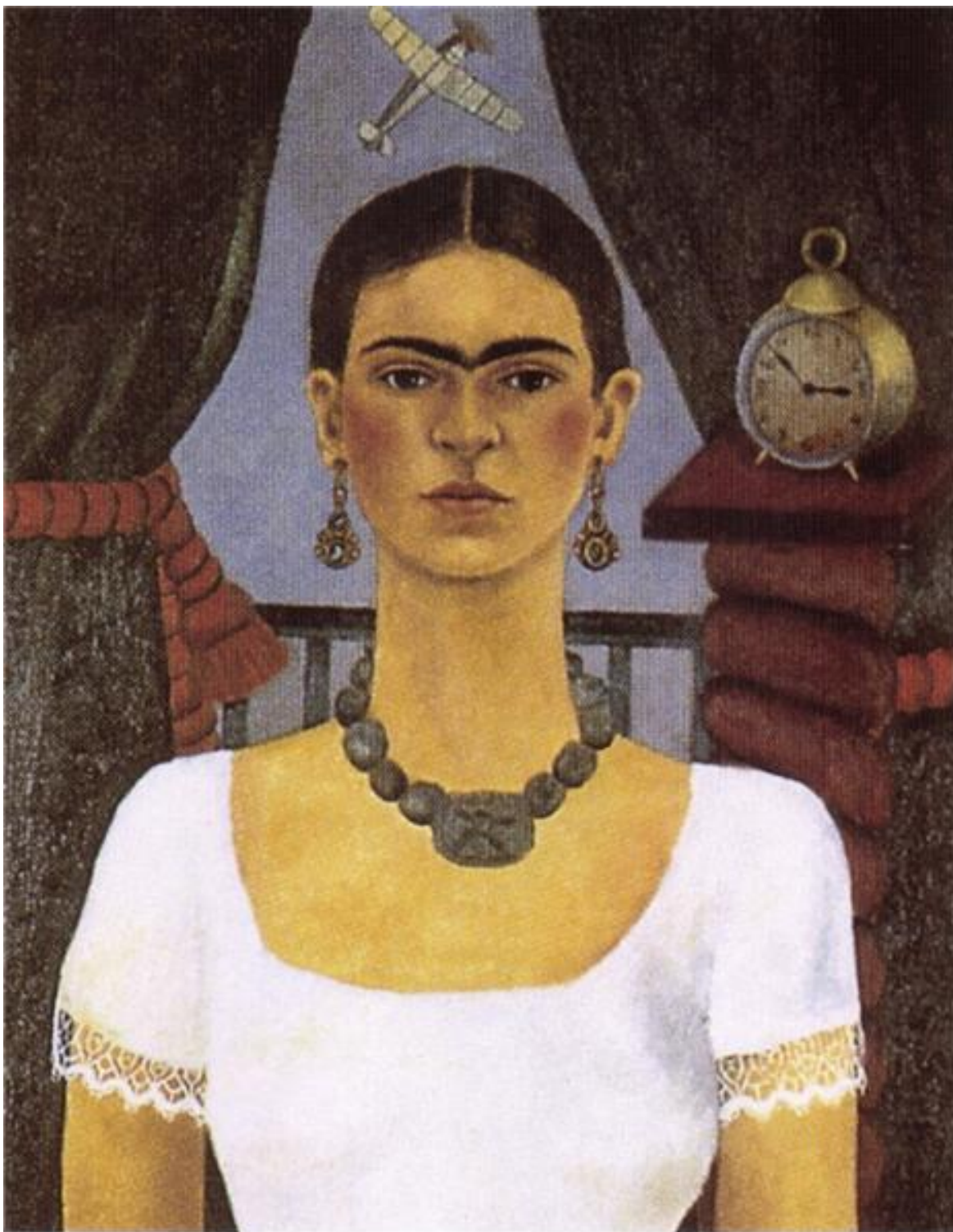
Додаток 7.

Фріда Кало «Лише кілька подряпин (Пристрасно закоханий)» (1935) [53]



Додаток 8.

Фріда Кало «Коріння» 1943 [47]



Додаток 9.
Фріда Кало «Автопортрет –Час летить» 1929 [45]



Додаток 10.

Фріда Кало «Автопортрет на кордоні між Мексикою та Сполученими Штатами» 1932 [46]



Додаток 11.
Фріда Кало «Я і моя годувальниця» 1937 [57]



Додаток 12.
Фріда Кало «Фріда і кесарів розтин» 1932 [58]



Додаток 13.

Фріда Кало «Автопортрет зі стриженим волоссям» 1940 [50]



Додаток 14.
Фріда Кало «Самогубство Дороті Хейл» 1938 [55]



Додаток 15.
Фріда Кало «Дві оголені в лісі» (Сама Земля)» 1939 [59]