

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 магістра
на тему: «Культурологічний аналіз тілесності у перформансі»

Виконала студентка VI курсу, групи МК-61
спеціальності 03 Культурологія
освітньо-професійної діяльності програми «Культурологія»
Лук'янчук Катерина Сергіївна

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №5

Засідання кафедри філософії та культурного менеджменту

Від 16 листопада 2021 року

Завідувачка кафедри:

доц. Петрушкевич М. С.

Керівник - кандидат філософських наук, доцент

Карповець Максим Вячеславович

Рецензент –

Русаков Сергій Сергійович,

кандидат філософських наук, доцент

Острог, 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Теоретико-методологічні моделі аналізу тілесності.....	11
1.1. Тіло як соціальний конструкт.....	13
1.2. Поворот до тілесності у філософській антропології.....	20
1.3. Тіло як знакова система.....	27
1.4. Тілесність в неklasичній естетиці.....	33
Висновки до I розділу.....	38
РОЗДІЛ II. Репрезентація тіла в перформансі.....	40
2.1. Перформанс як форма соціальної критики.....	40
2.2. Семантика образу тіла-жертви.....	51
2.3. Випробування тілесних можливостей митця/мисткині.....	60
2.4. Тіло як засіб комунікації.....	69
Висновки до II розділу.....	78
ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	85

ВСТУП

Останні кілька десятиліть людське тіло – це критична проблема як в соціальних, так і в гуманітарних науках. Тіло стало ключовим локусом для різних опозицій, включаючи соціальні, культурні, етичні, підтверджується кількістю публікацій, де ця тема розглядається у різних контекстах і дискурсах. Дослідження тіла варіюються від його тлумачення як біологічного субстрату до соціокультурного субстрату, що піддається різним маніпуляціям та «владним примусам» (за Мішелем Фуко). Відбувся радикальний зсув в розумінні естетики та цінності людського тіла, ставлення до живого тіла й відносин між тілами. Всебічні оцінки глобальних тенденцій в соціології показують, що сучасне суспільство позначається як «культура нарцисизму». З огляду літератури було встановлено, що нарцисизм пов'язаний з суспільством споживання а, отже, з споживчими тілами – як висловила Ліз Джаггер, «ми споживаємо відповідно до того, хто ми є» [99]; однак ми б додали, що ми споживаємо відповідно до того, як ми думаємо. Враховуючи доступ до соціальних і культурних ресурсів для модифікації та реконструкції тіла, ми є свідками зростання тілесної («соматичної») культури (за Брайяном Тьорнером), яка займає центральне місце в масовій культурі та деяких теоретичних формах мислення, передусім постмодернізму.

Проблема тіла та тілесності переосмислюється і в дискурсивному просторі мистецтва. Тілесність визначається як метакатегорія некласичної естетики і полягає в її протиставленні духовності. Тілесність стає способом відродження людської чуттєвості і ототожнюється з сексуальністю, самопожертвою, простором для трансформацій та маніфестів. Тіло стає основним інструментом художнього вираження у мистецтві перформансу.

У розумінні тіла як матеріалу для художньої практики перформери обрали для художніх стратегій тілесність як якість, що набуває тіло в досвіді зіткнення з культурними кодами та ідеологічними конструктами. Тіло не постає як полотно для висловлювання, а *сама є висловлюванням*. Оскільки художник ототожнюється зі своїм тілом та тілесністю, то все, що відбувається з тілом на

символічному рівні, відбувається і з творцем. Таким чином, тіло не залишається як полотно чи інструмент, байдужий до трансформації художника. У мистецтві перформансу можна спостерігати тонку грань, що пролягає між тілом і тим, що з ним роблять. Для перформера тут завжди залишається безліч можливостей для творчої реалізації, тому що ситуація перформансу «незвична» художнику: те, що він проживає – не його повсякденність (крім випадків, коли повсякденність перформується), а особистісна трансформація в акті творіння.

Проблема тіла та тілесності в мистецтві перформансу має перспективні виходи на складнішу проблематику: його потенціал як практики деміфологізації, актуальність перформансу як «чистого» мистецтва, що передбачає відмову від певної боротьби та провокації, межі тілесності в політизованих, маніфестуючих висловлюваннях. Так чи так, перформанс значно збагатив дискурс тіла, обравши як художню стратегію взаємозв'язок «внутрішнього» та «зовнішнього» тіл. Однією з цілей перформансу як виду мистецтва є повстання проти фетишизації людського тіла, висловлення проти екзальтації його краси і досконалості та деконструкція традиційних канонів у образотворчому та театральному мистецтві. Перформанс дає розуміння чим у реальності є людське тіло через можливість висловитися, прозвучати як самодостатнє, вольове начало у мистецтві та культурі.

Актуальність теми дослідження. Підвищений інтерес до тілесного виміру людини є визначальною рисою сучасності. Люди неминуче занурені в культуру та різні тілесні практики, які вона диктує. Тіло індивіда безперервно піддається фізіологічним змінам; різні дискурси впливають на уявлення про власне тіло, примушуючи коригувати тілесну активність: дієту, фізичні навантаження, рекомендації лікарів і інформацію про тілесні практики, що надходять зі ЗМІ. Такі тенденції призводять до спроб зафіксувати статус людини в реальності через звернення до тіла в сучасних художніх практиках. Для перформансу, який не так давно став включеним в соціокультурне поле, наявна тема відкриває собою нові горизонти.

У зарубіжних дослідженнях тіло людини постає як соціальний та культурний конструкт. Культурне середовище, у якому перебуває тіло, протягом всього життя накладає на нього нові відбитки: культура здатна спрощувати тіла, зводячи їх до певних характеристик чи моделей і акцентуючи на якихось певних властивостях, а також кожна культура формує уявлення про тіло як цілісність, як вмістилище нових можливостей та вищого сенсу. Культура є антропоцентричною, також мистецтво є антропоцентричним, бо все твориться людиною і для людини. Саме тому актуальність полягає у культурологічному аналізі феномену тілесності, який стає потужним інструментом соціальних змін і коментарів, але в мистецьких межах. Вважаємо, що подальший розвиток і самовизначення перформансу пов'язано з актуалізацією тілесності як здатності тіла вміщати і трансформувати культурний досвід.

Ступінь наукової розробленості проблеми. Перше значне дослідження перформансу як невід'ємної частини мистецтва ХХ ст. з'явилося в 1979 р. у книзі Роузлі Голдберг «Мистецтво перформансу від футуризму до наших днів» [18], у якій чи не вперше системно досліджено культурну генезу й еволюцію перформансу.

Найбільш значущими теоретиками перформансу є Річард Шехнер [112], Ірвінг Гофман [24], Джон МакКензі [108], Еріка Фішер-Ліхте [72], Джефрі Александер [87, 88]. Саме поняття перформансу значно розширилося у зв'язку з так званім «перформативним поворотом». У цьому контексті є цікавими дослідження Річарда Шехнера, який у книзі «Performance studies an introduction» [112] розбудовує власну теорію перформансу, шукає витоки, дає визначення та конкретизує новий термін, а також розкриває феномен перформативності, досліджуючи зв'язки між західною і незахідною культурами, театром і танцями, антропологією, ритуалами, виступами в повсякденному житті, обрядами посвячення, іграми, психотерапією і шаманізмом як перформативними діями. Актуалізація теоретичного інтересу до перформансу породила різноманіття аспектів його дослідження.

Про актуальність перформансу в проблемному полі соціокультурних досліджень можуть свідчити наступні факти. У гуманітарному знанні сформувався спеціальний напрям – *performance studies*, також до нього звертаються в рамках *cultural studies*. Інколи цей напрямок пропонують називати *performative studies*, оскільки, як зазначає Максим Карповець, перформативи аналізують для того, щоб «запропонувати альтернативне бачення соціального світу, що не сприймається як заздалегідь визначений і окреслений рівень людського буття, а як складна, постійно плинна реальність» [38, с. 139].

Українські дослідження теж торкаються перформансів і перформативності. Зокрема, історію еволюції перформансу досліджував Анатолій Баканурський [4], Тамара Грідяєва [26] досліджує перформанс і просторові мистецькі події-акції в Україні в період 1960-х – першої половини 1990-х років.

Ярина Шумська [84] займається дослідженням основ перформансу, його характеристик, зокрема вплив комунікації перформансу на глядача, а також аналізує зразки перформансів ХХ ст., частина яких порушує суспільно-культурну проблематику. Зоя Алфьорова [3] вивчає перформанс як візуальне мистецтво та розкриває еволюцію перформативних практик. Теоретичні та практичні засади функціонування перформанс-арту в публічних просторах і галереях вивчає Дмитро Гончаренко [21]. Дослідник розглядає перформанс як феномен постмодерної культури та проаналізував деякі відомі зразки перформансу. Марія Бубенкова [10] аналізує перформанс крізь призму постмодернізму, спираючись на його характеристики: тілесність, спонтанність, співучасть аудиторії, інтерактивність, нелінійність тощо. Варто також виокремити статті Максима Карповця [36,37,38], який займається дослідженням перформативної теорії культури, Тараса Лютого [53], який досліджує перформанс з філософської точки зору, Катерини Станіславської [65], яка вивчає перформативні практики в контексті постмодерністської видовищної культури. Попри це, існує досі чимало недосліджених питань щодо

перформансу та перформативності, особливо в контексті репрезентації тіла як засобу самовираження і водночас мистецького образу.

Тіло як проблема європейської філософії була сформована Рене Декартом в межах його вчення про дві субстанції тіла та душі [31]. По-новому проблематизували зв'язок душі та тіла представники філософії життя – Артур Шопенгауер, Фрідріх Ніцше та Анрі Бергсон [8].

Серед зарубіжних дослідників, які заклали теоретичну основу вивчення тілесності, на увагу заслуговують праці представників феноменологічного напрямку Едмунда Гуссерля [28], Пітера Бергера [7], Мері Дуглас [33], Моріса Мерло-Понті [54], Марсея Мосса [55]. П'єр Бурдьє [12] та Мішель Фуко [73] досліджували як соціальні практики формують сучасну повсякденну тілесність і уявлення про «природне» тіло.

Не менш значущими є праця західного постструктураліста Жан-Люк Нансі [57], який цікавиться множинністю образів тіла та зв'язком тілесності та тексту. Жиль Дельоз та Франсуа Гваттарі [30] розробляли позитивну програму постмодерністської тілесності – тіло без органів.

Серед вітчизняних науковців варто виділити працю Ольги Гомілко [20], яка досліджує феномен тілесності як характеристику людського буття та універсальну філософську ідею, роботу Валерія Косяка [45], який аналізує тіло в контексті різних форм культури, Віталій Табачковський вивчає людське тіло як феномен філософської антропології [69], Ольга Муха досліджує процес еволюції людського тіла та ставлення до нього [56].

Серед російських науковців ґрунтовними є праці Ірини Биховської [13, 14], яка розглядає тілесність як соціокультурний феномен. Віктор Круткін [47] займається онтологічним розрізненням понять тіла та тілесності, Валерій Подорога [63] розвиває феноменологічний підхід до осмислення тілесності. Сергій Хоружий [74] розробляє нову для філософської антропології концепцію, де тілесність є однією з базових категорій. Також важливим є дослідження Михайла Ямпольського [86], який досліджував візуальну культуру та мистецтво і роль тілесності в них.

Об'єкт дослідження – перформанс як різновид сучасного мистецтва й соціокультурної діяльності.

Предмет дослідження – тіло як засіб культурної критики у перформансах зарубіжних митців.

Мета дослідження: культурологічний аналіз мистецтва перформансу та способів репрезентації тілесності митця.

Досягнення цієї мети передбачає вирішення наступних **завдань**:

1. Узагальнити та систематизувати основні підходи до вивчення тіла та тілесності, які сформувалися в культурології;
2. Сформулювати та охарактеризувати теоретико-методологічні основи культурологічного аналізу тілесності в перформансі;
3. Визначити характерні особливості перформансу як форми соціальної критики;
4. Визначити способи репрезентації тіла/тілесності у мистецьких перформансах;
5. Проаналізувати тіло митця/мисткині як об'єкт та суб'єкт арт-практик.

Методи дослідження. Як теоретико-методологічне підґрунтя дослідження використаний історико-філософський аналіз поняття тілесності, що дозволяє обґрунтувати виникнення цього неklasичного поняття в рамках логіки розвитку європейської культури, а також культурологічний аналіз перформансу як форми мистецтва, яка відбиває культурний досвід та проблеми ідентичності в суспільстві. Використано описовий метод, який дозволяє узагальнити результати опрацьованої наукової літератури, проведеного дослідження робіт зарубіжних та вітчизняних науковців; контекстуальний аналіз, який застосовувався в роботі для визначення особливості репрезентації тіла у перформансі; порівняльно-історичний метод дозволяє вивчити в історичному розрізі теоретико-методологічні підходи до вивчення тілесності та глибше проникнути в їх сутність; структурний метод допоміг визначити взаємозв'язки між тілом та мистецтвом перформансу.

Наукова новизна одержаних результатів зумовлена як сукупністю завдань, так і способами їх розв'язання. В межах здійсненого автором дослідження отримано результати, що мають наукове значення:

- 1) Аргументовано, що перформанс виникає як реакція на події в світі, як протест проти заангажованості мистецтва, як соціальна критика соціокультурних факторів та змін у ХХ ст.;
- 2) Виділено основні способи репрезентації тілесності у перформансі, в залежності від поставлених завдань митця, зокрема тіло-жертва, трансгресивне тіло та комунікативне тіло;
- 3) Отримали розвиток ідеї щодо образів тілесності, які конструюються митцями/мисткинями у перформансах з метою означення суспільних, політичних чи культурних проблем;
- 4) Набуло подальшого розвитку розуміння перформансу як протестного мистецтва, що відображається в засобах та способах репрезентації тіла митця/мисткині.

Теоретичне та практичне значення. Теоретична цінність магістерської роботи полягає не тільки в їх концептуальному, а й дискусійно-постановочному характері. Дослідження формує наукові уявлення про сутність перформансу в контексті культури, роль тілесності в творчому процесі. Матеріали роботи можуть бути використані при підготовці загальних і спеціальних лекцій, курсів чи посібників з культурології, естетики, філософії культури та філософської антропології,. Також результати дослідження та аналізу знакових перформансів можна використати про розробці лекцій та курсів для мистецтвознавців про сучасне мистецтво.

Структура і обсяг дослідження. Структура роботи зумовлена змістовими особливостями дослідження. Робота складається зі вступу, основної частини (двох розділів, що містять по чотири підрозділи), висновків до кожного розділу, загального висновку та списку використаних джерел та літератури.

Апробація результатів дослідження. Апробація основних теоретичних та практичних положень магістерської роботи відбулася у формі виступів на

конференціях, публікації тез та наукової статті. Результати дослідження першого розділу було подано у доповіді та тезах за темою «Теоретико-методологічні підходи до аналізу тілесності» на Всеукраїнській науковій конференції «Острозькі культурологічні читання», крім того на основі напрацьованого матеріалу було підготовано доповідь на тему «Відображення посттоталітарного досвіду у творчості Кадзуо Сіраги та Герхарда Ріхтера» до XXVI наукової викладацько-студентської конференції «Дні науки». Також на основі практичного дослідження одного з підрозділів, а саме «Тіло як жертва у перформансі» написано наукову статтю на тему «Репрезентація жіночого тіла в перформансі: образ та семантика жертви» та опубліковано у електронному виданні «Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія»».

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ АНАЛІЗУ ТІЛЕСНОСТІ

Підвищений інтерес до тілесного виміру людини є визначальною рисою сучасності. Поняття «тілесність» в умовах перформансу наділяється в гуманітарних дисциплінах, зокрема у культурології настільки множинним змістом, що небезпечно розмивається чіткість його кордонів. Це поняття використовується з метою деконструювання теорії паралелізму душі й тіла, на якій збудована основа філософської антропології. Сьогодні осмислення тілесності як структури, що змінюється під впливом свідомої діяльності індивідів і колективних суб'єктів, є важливим завданням філософії, поряд з завданнями виявлення тих принципів, за допомогою яких формуються уявлення про людину в цілому через її співвіднесеність з тілом.

Категорія тілесності була введена, з одного боку, під впливом культурології та семіотики, де виявили, що в різних культурах тіло визначається і відчувається по-різному. З іншого боку, розуміння тіла змінилось внаслідок наукових досягнень у біології та анатомії людини. Виявилось, що це не тільки природний стан тіла, але й стан, який формується з пережитих людиною культурних та ментальних концепцій.

Так звана подвійність розуму й тіла Рене Декарта [31] часто вважається початком традиції західної філософії, яка дала поштовх для розвитку найрізноманітніших підходів до вивчення зв'язку (чи його відсутності) цих двох феноменів і власне до появи нового концептуального поля – тілесності. Завжди велися великі суперечки про співвідношення між тілом (фізичним або біологічним) і розумом (душею, духовним або небіологічним). Ця дискусія підкреслила необхідність ретельного обговорення тілесності, сучасного феномену світової культури. У західній культурі «тілесність» (від латинського *corporeus*, що означає «тіло») розглядається як форма тілесного існування з давньою традицією, яка почалася в філософії та естетиці епохи постмодерну і останнім часом може бути визнана в низці соціальних і гуманітарних наук.

Незважаючи на дискусійність самого питання про тілесність, в літературі тілесність прийнято відрізнити від тіла. Ми скористаємось тлумаченням тілесності Ірини Биховської, яка наполягає, що тілесність – це «тіло людини, перетворене соціальними й культурними чинниками, що набуває нового змісту, якісно відмінного від первинної біологічної природи» [13, с. 55].

Поява конструкту тілесності хронологічно збіглася з переходом західної культури і філософії до постмодернізму, який можна уподібнити до появи технічних і культурних досягнень у другій половині ХХ століття. Ідея тілесності була включена в соціальну та гуманітарну парадигму, яку можна розглядати як рефлексивну відповідь на зміни, пов'язані з постмодерністською перспективою. Поширення постмодерністських практик в культурі та суспільстві вивело людське тіло з його атрибутами (включаючи тілесні наміри, зовнішній вигляд, емоції, розум, красу, сексуальність, комфорт, харчування) на передній план сучасних дискусій.

Тіло стає об'єктом вивчення в різних дискурсах і практиках, включаючи культурні практики, які охоплюють багато аспектів повсякденного життя і впливають на поведінку окремих людей і навіть цілих суспільств. Культурні практики включають широкий спектр видів діяльності, таких як моделі поведінки, спосіб життя, духовні практики, мистецтво, дієта, міжособистісні відносини, мода і розваги, секс і сексуальність. Всі ці види діяльності культивуються і реалізуються за допомогою низки стратегій і тактик, заснованих на концептуалізації власного тіла не тільки як чисто фізичної (біологічної) субстанції, але і як фізичної субстанції, пов'язаної з духовною субстанцією.

Однак, все ж лишається проблемою соціальна детермінованість тілесності людини. Литвинова вважає, що феномен тілесності через свою неоднозначність залишається відкритим для різних тлумачень, які не мають чіткої дефініції поняттям оскільки співвідносяться з поняттями «тіло», «організм», «образ тіла», «соціальне уявлення про тіло» [51, с. 112]. У цьому дослідженні ми

спробуємо визначити та розглянути найважливіші підходи у культурологічному аналізі тілесності.

1.1. Тіло як соціальний конструкт

Тіло вважалося об'єктивно даним природою людині до останньої третини ХХ ст. і було сферою зацікавлення лише для медицини та біології. Наука, яка займалася вивченням суспільних процесів та життєдіяльністю людини, розглядала тілесність поверхнево, тобто лише у межах історії мистецтва та фізичної культури та у зв'язку із філософською проблемою співвідношення духовного та матеріального. Починаючи з 70-их років ХХ ст. у роботах західних дослідників виникло розуміння тіла як соціального конструкта. Цей новий підхід увійшов у всі науки про людину та суспільство, а також зумовив виникнення нових самостійних напрямів дослідження.

Ідея того, що тіло постає як об'єкт соціологічного дослідження була запропонована Брайаном Тернером у 1984 році [113]. Починаючи з березня 1995 р. почав видаватися журнал «Body & Society», який став платформою для соціологічних, культурологічних, етнографічних та інших публікацій [90]. Виникає повноцінний напрям вивчення тіла людини – соціологія тіла. Тому з огляду на стрімкий розвиток соціологічних досліджень у сучасному науковому дискурсі можна стверджувати про так званий «тілесний поворот» у соціології. [113].

Соціологічний підхід до вивчення і аналізу феномену людської тілесності є один із найпотужніших та найбільш детально вивчає це поняття, бо об'єднує різні підходи. Зокрема, у соціально-культурологічному аспекті тілесність розглядає Ірина Биховська, яка виділяє три іпостасі людської тілесності: природне, соціальне та культурне тіло людини [14, с. 464]. Під «природним тілом» розуміється біологічне тіло, що підкоряється законам існування, розвитку і функціонування живого організму. «Соціальне тіло» – результат взаємодії природньо «природного тіла» з соціальним середовищем. І «культурне тіло» – продукт культурного формування і використання тілесного

начала людини, який є завершенням процесу від «безособових», природнотілесних передумов до власне людського, не тільки до соціально-функціонального, а й особистісного буття тілесності» [14, с. 465]. Такий підхід до розуміння тілесності зумовлений, що тіло людини одночасно є і природним, і штучно сконструйованим.

П'єр Бурдьє у рамках соціальної топології визначає людину як соціальне тіло, що володіє соціальним, символічним, культурним капіталами (поняття «габітус» якраз і є тим, що описує вираження культурної обумовленості тілесного досвіду, тіла як культурного феномену) [12]. Бурдьє наголошує на тому, що тілесний досвід є не тільки індивідуальним (індивідуальний габітус), а й соціальним (культурний габітус).

Фізичне тіло людини завжди регулювалося світоглядними установами та моральними приписами. Микола Візитей ототожнює тілесну та фізичну культури, та вважає, що тіло людини представлене як єдність етичної, естетичної, інтелектуальної, практично-діяльній складових культури [16, с. 107]. Концептуально схожу ідею ще раніше висловлювали західні філософи. Вони стверджують, що люди епохи модерну і наступні покоління живуть в той час, коли тіло більше не сприймається як фіксована незмінна сутність, тому що межі між різними областями нашого життя і природи зруйнувалися, і тіло перетворилося в «аксесуар життя, річ, яку потрібно ліпити, формувати і стилізувати» [96]. Майк Фезерстоун був першим соціологом, який помітив процес як тіло перестало бути дисциплінованим джерелом фіксованого сенсу і перетворилося на пластику, здатну при правильній роботі з тілом підвищити цінність для культурного і соціального обов'язку людини. Твердження про те, що тіло перетворилося з чисто біологічного факту в «проект» [100] і «перформанс» [101] трансформує наші уявлення про тіло і розширює можливості його використання. Досягнення останніх десятиліть фахівців у галузі біології, генетики, біоінженерії, медицини відкрили можливість створювати соціальне тіло, необхідне для конкретних видів занять.

Однією з фундаментальних підстав, на якій ґрунтується сучасне розуміння тіла як мінливого під впливом культури, є те, що людина є продуктом і природи, і суспільства [50]. У процесі життєдіяльності індивід конструює своє тіло, орієнтуючись на стандарти суспільства. Культивування тіла здійснювалась завжди, і головною метою має пристосування, виховання людини для виконання певних соціальних ролей. Особливістю будь-якої цивілізації, особливо технократичної, є формування дисциплінованих, слухняних тіл, на виховання, дисциплінування яких будь-яке суспільство витрачає певні зусилля. Відповідно до цього, людське тіло функціонує і трансформується в заданих історичних параметрах, будучи фактично соціальним конструктом, на формування якого впливають ідеологічні та соціальні цінності. Кожна культура продукує своє ставлення до тих чи тих тілесних практик і до тіла в цілому.

Протягом всієї історії людства за допомогою культури вирішувалися кілька основних завдань конструювання бажаного тіла. По-перше, для всіх індивідів найбажанішим було тіло, здатне функціонувати в будь-яких соціальних умовах, виконуючи все, що потрібно особистості. Ідеальним є організм, роботу якого не помічаєш. Він не хворіє, не втомлюється, виконує будь-які бажання свого господаря, володіє естетичною привабливістю, забезпечуючи успіх у праці і визнання у представників іншої статі протягом багатьох років життя.

Люди, які діють відповідно соціально схвалюваних норм, починають сприйматися не як унікальні особистості, а як індивіди, що виконують певні соціальні ролі. При цьому у людини відбувається самоідентифікація відповідно до виконуваної соціально об'єктивованої типізації поведінки. При виконанні соціальних ролей у індивіда також відбувається самоототожнення з соціальною спільністю, яку, згідно з уявленнями Марселя Мосса, варто розуміти як «певна множина особистостей, об'єднаних спільністю культурних зв'язків і механізмів життєдіяльності» [55, с. 416]. Механізми життєдіяльності, або техніки тіла

Мосс розглядає як: «традиційні способи, за допомогою яких люди в різних суспільствах користуються своїм тілом» [55, с. 304].

Соціальні інститути конструюють рольові типології, а в подальшому за допомогою мовно позначених соціальних ролей знаходять своє втілення в індивідуальному досвіді суб'єктів, утверджуючи моделі поведінки індивідів в суспільстві. Індивіди, граючи ролі, стають в об'єктивно доступному світі учасниками соціальної реальності, а при засвоєнні рольових типологій перетворюють цей світ в суб'єктивно реальний для себе. Для включення в діяльність суспільства людина використовує свою тілесність, яка тут виступає як соціокультурна змінна. Тут необхідно підкреслити саме соціокультурну змінність, мінливість тілесності, тому що завдяки їй людина може грати безліч соціальних ролей.

За тисячоліття існування людини накопичився колосальний запас знання, виробилися стандарти виконання ролей, стандарти фізичної, соціальної, культурної поведінки, доступної суб'єктам суспільства, яких Томас Лукман і Пітер Бергер вважають потенційними виконавцями всіх соціальних ролей, які існують [7]. Суб'єкт, перебуваючи в церкві, лікарні, школі, офісі, тобто в тому чи іншому соціальному інституті, несе відповідальність за виконання норм і правил поведінки в цьому дисциплінарному просторі, і цим нормам, стандартам він може навчитися. Стандарти поведінки надалі використовуються як важелі контролю, і що особливо важливо – використовуються як підтвердження повноважень суб'єктів дисциплінарного простору.

Як суспільство, так і виконавці суспільних ролей час від часу змінюються, замінюються, тому виникає потреба в постійній передачі здобутих знань певних інституцій. При необхідності передачі знання про повноваження соціального інституту майбутньому поколінню виникає необхідність узаконення прав, легітимації того чи того дисциплінарного простору, необхідні для його повноцінного життя. Ця проблема, на думку Бергера і Лукмана, трактується як «процес, за допомогою якого виправдовується і обґрунтовується

існування організаційно світу саме в тому вигляді, в якому він існує в даний момент часу» [5, с. 42].

Процес «узаконення» знання і цінностей здійснюється за допомогою систем теоретичної традиції, які включають в себе сформований порядок в даному суспільстві у всій його символічній цілісності. Всі соціальні інститути і ролі набувають легітимності завдяки їх включенню у всеосяжний смисловий світ – «смисловий універсуум» [50]. Але реальність, яку передають новому поколінню, є історичною і успадковується як традиція, а не як індивідуальна пам'ять. Саме тому в цьому процесі можлива втрата важливих приписів чи правил, адже відбувається усна передача інформації і, як наслідок, сенс стає недоступним для повного розуміння. Передача об'єктивного знання про соціальну реальність виступає лише одним моментом легітимації, людині необхідно не тільки засвоїти правила і норми, прийняті в тому чи іншому суспільстві, а й виконувати їх. Виникає необхідність у створенні механізмів соціального контролю та їх робота у відповідь на проблему підкорення нового покоління стандартам поведінки, які вже існують. Девіантна поведінка, відхилення суб'єктом від схвалених тим чи іншим соціальним інститутом схем типізації дій починає відбуватися, коли дисциплінарний простір інституту стає об'єктивною реальністю.

У своєму розвитку індивід взаємодіє як з соціокультурним, так і з природним середовищем, з народження відчуваючи постійне втручання з боку першого. Конструювання власної тілесності у людини таким чином відбувається все життя, якщо він знаходиться в суспільстві. В основному індивід сам формує свою систему «знань» і «цінностей», обирає ті ролі, які буде грати в суспільстві. З цього виходить, що цей процес робить людину не тільки конструктором (творцем), але і конструктором (елементом реальності). І якщо бути конструктором – це можливість не для кожного, то бути конструктором може абсолютно кожен, хто виявить бажання до зовнішніх змін, оновлення свого тіла. З'явилася галузь виробництва по створенню бажаного тіла, що з'єднує новітні розробки генетиків, медичних фахівців, технологів,

інженерів і створює потрібну техніку для формування нових можливостей людського організму. Особлива роль відводиться практикам, що реалізують інноваційні технології перетворення людського тіла за допомогою фармакології, пластичної медицини.

Оновлене тіло перетворюється в особливий товар для продажу тим, хто бажає різними способами користуватися можливостями зовні молодого організму, тому що зовні симпатичній людині легше викликати до себе увагу, встановити тривалі контакти, продати якусь послугу чи товар, свої професійні здібності, встановити дружні зв'язки з тими, хто молодший за віком. Соціальний статус і тіло стають взаємопов'язаними і взаємозалежними.

Розбіжність уявлень про ідеальний і реальний образ тіла як носія соціального статусу стає фактором його конструювання через оцінку меж і межі перетворення. «Зробити своє тіло», «моє тіло – моє діло» та інші фразеологізми в останнє десятиліття набули нормативного забарвлення, задаючи вектор тілесним практикам різних соціальних груп. За твердженням Мері Дуглас, «тіло – це символ суспільства, на ньому «записуються» соціальні статуси і культурні норми суспільної системи» [33, с. 173].

Стан організму стає надважливим для індивіда фактором в процесі взаємодії з іншими людьми, особливо соціальними групами. Як зазначає Ірвінг Гофман, конструювання тіла необхідне, щоб уникнути його стигматизації [25]. Продуктом конструювання, що несе на собі запис норм і законів суспільства, виступає тілесність [1], а інструментом перетворення – особливі тілесні практики [92], які можуть мати і маргінальний характер [89], націлений скоріше на руйнування людського тіла, ніж на його творення.

Соціальні зміни, що відбуваються в сучасних постіндустріальних суспільствах, стають передумовами переосмислення як на індивідуальному, так і на груповому рівні впливу біологічного віку на активність людини, ролі соціального тіла, сконструйованого завдяки досягненням науки і власним зусиллям особистості. Потрібно не тільки зовнішньо, але і чуттєво-емоційною активністю, розумовими здібностями, змістом соціальних цінностей

особистості відповідати тим, кого вважають молодими. Тобто у світі виникає тенденція конструювання за всіма зовнішніми і внутрішніми показниками молодого суспільства. Воно характеризується стійкими орієнтаціями на нове у всіх сферах політичної, економічної, трудової, сімейно-побутової, дозвіллевої діяльності.

Засоби масової інформації, косметологи, пластичні хірурги, фахівці оздоровчих центрів, фітнес-клубів, роботодавці стверджують образ тіла, яке виглядає завжди зовні привабливим і здатним задовольняти всі вимоги сучасної суспільної життя протягом декількох десятиліть. При цьому виникає нова, перш відсутня соціальна нерівність, що вимагає спеціального соціологічного аналізу. Воно полягає в різних матеріальних і фінансових можливостях отримання тих товарів і послуг, які дозволяють створити затребуване тіло. Не тільки дохід, а й місце проживання, наявність відповідного рівня фахівців впливають на реалізацію потреб індивідів у формуванні організму, що відповідає за зовнішніми і внутрішніми характеристиками того, що стверджує сучасна мода. У зв'язку з цим, на думку М. Фуко, з'являється нова система владного контролю над тілом індивіда [73]. Володарі сакрального знання про особливості функціонування людського організму стають управителями конструювання тіла, проголошуючи біополітику провідною системою адміністрування всієї життєдіяльності людини [43].

Внаслідок цього виникає необхідність у процесі міждисциплінарного дослідження глибше проаналізувати взаємозв'язок внутрішніх і зовнішніх змін людського тіла, хоч і здійснюються практики конструювання зовнішнього тіла – тілесності – та це водночас впливає і на ментальне, внутрішнє тіло. Феномен тілесності, її соціальна регламентація не тільки є фактами соціальної історії, а й проєкцією майбутнього. Соціальна природа тілесності проявляється в різних аспектах персональної та колективної діяльності. Соціокультурне осмислення феномену тілесності в силу складності вивчення як об'єкта звертається до історико-філософського, лінгвістичного, психологічного, феноменологічного та інших суджень про тілесність.

Таким чином, тілесність стає картиною нашої свідомості, прагненням того, що ми з себе представляємо. Дослідження соціальних детермінант процесу соціалізації тілесності – найважливіший аспект цієї області культурологічних досліджень. У тілесності на всіх етапах її дослідження виразно присутнє подвійне розуміння людської природи, розділена свідомість сучасної людини, впевнено дотримуючись європейської філософської традиції, здійснює дихотомію тілесного і ментального. Виходячи з цього, можна констатувати втрату цілісної тілесно-ментальної природи людини.

1.2. Поворот до тілесності у антропології

З появою гуманітаристики як окремої галузі знання постала проблема співвіднесення тілесного і духовного, їх вивчення. Саме на цій «неочевидності» людського та культурного здійснюється «антропологічний поворот» у науках про людину ХХ-ХХІ ст., у якому дискурс тіла задав напрям пошуку як вкоріненості тілесного досвіду. З'являється нова галузь антропологічних досліджень у науці, а саме філософська антропологія. Роботи авторів і представників антропологічного повороту фактично здійснили спробу переорієнтації філософії в цілому. Але така переорієнтація не може бути зведена до окремо взятої філософської дисципліни, бо вона є набагато глобальнішою.

Дослідження проблеми тілесності в антропології Едмунда Гуссерля і Моріса Мерло-Понті сьогодні широко обговорюється в історико-філософських колах. Проблема тілесності не могла залишити поза увагою основи новоєвропейської науки і медицини, уявлень лікарів ХVІІ і ХVІІІ ст. і висловилися в антропологічних філософських вченнях ХІХ ст.: Артура Шопенгауера і Людвіга Фейєрбаха.

Гуссерль [28] звертається до тілесної термінології, коли проводить феноменологічне розрізнення між втіленим («*leibhaft*») і образним («*bildhaft*») сприйняттям в спробі вирішення проблеми трансцендентного досвіду, тобто знаходження доступу до чистого сприйняття можливого і об'єктивного. Тут

німецький філософ наближається до теми соліпсизму і вперше стикається з парадоксальним місцем живого тіла як носія полів сприйняття і явленого об'єкта, що визначає «нескінченне завдання» досвіду [81]. Це відкриття привернуло увагу Гуссерля на проблему інтерсуб'єктивності та скерувало його в сторону дослідження переживань і тілесності в кінестетичній даності.

Моріс Мерло-Понті [54] відносить поняття тілесності до одного з ключових понять, що обумовлюють людське буття. У класичній феноменології живе тіло розумілося як цілісне «я» – суб'єкт сприйняття, мислення, мови, спілкування та свободи. Однак Мерло-Понті пішов далі у своїх дослідженнях: опираючись на поняття «*lebenswelt*» Гуссерля, він створив цілісний і оригінальний образ світу людини. За його словами, «тіло породжує сенс, проектує його на своє матеріальне оточення, визначаючи тим самим горизонт екзистенціального простору людини, її можливості розуміння світу, інших та самого себе» [54, с. 504]. Тобто ця здатність людини дозволяє їй самоствердитися в бутті через тіло.

Філософське розуміння людини завжди розгортається не просто через реконструкцію її походження і сутнісних характеристик (тілесні, душевні і духовні підстави його існування), а й через осмислення її ставлення до природи, до суспільства, в яких розкривається людська природа, виявляються фундаментальні характеристики і основні феномени людського буття [13, с. 65]. Для філософської антропології на сучасному етапі проблема тілесності є однією із ключових, осмислення якої необхідне у зв'язку зі зміною поняття «Я-індивіда» і способів його ідентифікації. З появою в області антропології поняття «тілесність» відбувається подолання дуалізму душі та тіла.

Протягом всієї історії людського існування відношення до тіла людини змінювалося. Пауль Альсберг в 1922 році у своїй книзі «Загадка людини» висловив ідею про те, що основним механізмом антропогенезу як раз і стало «вимикання» тіла з людської практики. Справді, чим більш цивілізованою ставала людина, тим менше вона підлаштовувалася під природу і допускала прямий контакт свого тіла з навколишнім середовищем, поміщаючи себе у

просторі штучно створених знарядь. Це захищало її від впливу природного середовища. Прошло більш ніж півстоліття і Арнольд Гелен створив цілісну антропологічну концепцію, в якій ідеї Альсберга були основними. Гелен вважав, що, будучи незавершеною як біологічна істота, що не може повноцінно і адекватно виразити себе інстинктивно, людина створює соціальні інститути і морально-правові норми для того, щоб убезпечити себе і вижити [99].

Великий внесок у розуміння тілесності в філософській антропології вніс Макс Шелер. У своїй праці «Положення людини в космосі» він прагнув створити «новий досвід філософської антропології» [83, с. 32] і описати стан людини, який не зрівняється із статусом живих істот. Розкрити сутність цього положення, на думку Шелера, можливо тільки тоді, коли ми почнемо досліджувати людину цілісно, в єдності її тілесних і духовних проявів, а для цього необхідно розглянути будову біопсихічного світу і дослідити ступені психічних здібностей. У спробі подолати недоліки колишніх вчень, Шелер виходить з тотожності фізіологічних і психологічних процесів, які, на його думку, є двома сторонами одного і того ж життєвого процесу [83].

Якщо узагальнити здобутки філософії у вивченні проблеми матеріального і духовного, тіла і душі, то вони мали три напрямки: дуалізм душі та тіла, пріоритет або тіла або душі, нерозривна єдність душі та тіла. Однак філософи-антрополози ХХ ст. під впливом постмодернізму починають планомірно «виводити» тілесність як нову концепцію людини. Антрополози приходять до розуміння того, що тіло людини не можна вважати тільки зовнішньою даністю, об'єктом. Тіло – це необхідна частина людської суб'єктивності. Саме в специфіці своїх тілесних проявів людина дана нам в цьому світі, співвідноситься із собою та з Іншим як самостійна істота. Тілесність як філософсько-антропологічне поняття нині визначається як провідний атрибут людини, включений у систему таких категорій як «фізіологічне», «психічне», «духовне», «природне», «соціальне», «культурне» тощо [40, с. 90]. Тому поняття тілесності, яке, будучи інтегративним утворенням, включає в себе і біологічні особливості індивіда, його існування в просторово-часовому

континуумі, так і соціальні, культурні характеристики, що дозволяють цілісно осмислити людині входить в категоріальний апарат філософської антропології.

Новий підхід до тілесності влучно описує Наталія Осинцева. Вона вважає, що тілесність в епоху постмодерну не тільки втрачає принципи єдності, гармонії, заходи, пропорції, впорядкованості, більш того, вона починає відчувати на собі проблему цілісності, кризи ідентичності [61, с. 125]. Феноменологія Мартіна Гайдеггера позбавляє філософію Середньовіччя від протиставлення тіла і душі. Відтепер тілесність – це елемент суб'єкта, без якого сам суб'єкт неможливий. Осмислення тіла – важливий компонент суб'єктивності. Відтепер тіло розглядається у співвідношенні із зовнішнім світом як межа, що розділяє зовнішнє і внутрішнє. У процесі сприйняття власного тіла людина не звільняється від впливу «Іншого». Саме цей фактор визначає характер ставлення суб'єкта до свого тіла. Індивідуальний інтерес до тіла представлений у дослідженнях Моріса Мерло-Понті, який переконаний, що сприйняття власної ідентичності людини залежне від сприйняття нею власної тілесності [54, с. 17]. Валерій Подорога своєю чергою приділяє увагу тілесності в процесі самоідентифікації особистості. Автор впевнений, що деякі варіанти тілесності, закріплені в культурі свого суспільства, впливають на процес самоідентифікації суб'єкта [63, с. 9]. Образ тілесності залежить від конкретної соціокультурної ситуації, в яку занурена людина [14, с. 467]. Але саме від цього способу залежить, яка межа між культурним та природним компонентами в кожній особистості, що легітимізоване, а що табуйоване в його фізичних і духовних проявах.

Володимир Нікітін запевняє, що «з одного боку, уявлення про тілесність будуються на основі узагальнення знань про форми існування та презентації тіла, в результаті чого формується образ тіла; з іншого боку, предметом самопізнання виступає “тіло як даність” – буття одиничного тіла, що належить конкретному “Я”» [60, с. 11]. Проте образ тіла не можна звести до тіла, яке трактується як образ, оскільки образ – це дія, яку виконує тіло. Уявлення про тілесність формується на основі не тільки відчуттів, а й уявлень про образ тіла і

тілесної поведінки, які складаються в аспекті певної культурної традиції. Важливо, що Нікітін виділяє поняття «життєвість» як ключове для розкриття феномена тілесності. Для автора «життєвість людини проявляється в експресії її тілесної поведінки, у творчій діяльності» [60, с. 11].

Філософія життя, екзистенціалізм тісно пов'язані з темою свободи; екзистенція як «життєвість» якраз і означає ступінь свободи тілесної репрезентації людини. Ольга Гомілко, досліджуючи метафізику тілесності, дійшла висновку, що основним «некласичним» сюжетом стає тілесність [20]. Вона стверджує: «Центральне положення тілесності обумовлене тим, що саме за допомогою концепту тілесності видається можливим подолання редукції феномену людини до самосвідомого суб'єкта та буття до сущого. Він стає наріжним каменем обґрунтування нового типу універсальності людини, котра враховує те, що остання є живою тілесною істотою. Тоді, коли *soma* стає рівноправним та самостійним партнером *cogito*, процес ресоматизації набуває чинності» [20, с. 176]. Тілесне начало у людині починає розглядатися як онтологічно рівноцінне й ціннісне щодо розумного. До прикладу, досліджуючи темпоральність Анрі Бергсон зазначає, що «тіло завжди наповнює нашу свідомість або свідомість наповнює тіло. Їх взаємозв'язок не дозволяє свідомості в своїх актах повністю відокремитися від тіла, завжди залишається внутрішній голос тіла» [8].

У контексті проблематики тілесності, свобода як категорія також представлена у Мерло-Понті як невіддільна від бінарного характеру тілесності. Це означає, що тіло розглядається і як те, що бачить, і як те, яке бачать. На думку Мерло-Понті, сприйняття власного тіла людиною не може існувати поза категорією «Іншого». Однак, коли людина намагається сприйняти власне тіло, вона бачить його не таким, яке воно є, а як проекцію його ставлення до тіла «Іншого» [54, с. 305]. Саме тілесне втілення забезпечує життя індивіда: бути індивідом, бути живим і бути тим, кого сприймають – одне і те ж саме. Щодо цього, Мерло-Понті пише: «Ми – тіла <...> самі існуємо в світі за допомогою нашого тіла і сприймаємо світ за допомогою нашого тіла. Але, знову знаходячи,

таким чином, контакт з тілом і зі світом, ми знаходимо і самих себе, оскільки, якщо я сприймаю за допомогою тіла, тіло – це природне “я” і, так би мовити, суб’єкт сприйняття» [54, с. 265].

Все більш значущими стають проблеми сексуальної поведінки і сексуальної культури в умовах сучасної цивілізації, що також привертає увагу до проблеми тілесності. Проблему тіла та його експлуатацію загострив феміністичний рух. Загострилися проблеми біоетики: питання, пов’язані з евтаназією, репродуктивними технологіями, абортами, клонуванням, трансплантацією органів, медичним законодавством. Сьогодні підвищується також значимість питань іміджу як вміння представити себе покупцеві, діловому партнеру, роботодавцю, виборцю в оптимальному стані здоров’я духу і тіла. У сучасній цивілізації тіло набуває особливого змісту і як носій символічної цінності, що наочно проявляється на прикладах нових соціальних груп та молодіжних утворень. Це проявляється у суперечливості сучасного суспільства, людського тіла: з одного боку, розвиток технологій і перехід до інформаційного суспільства дозволяє людині вирішувати безліч проблем, витрачаючи мінімум фізичних зусиль; з іншого боку, гіпертрофована орієнтація на культивування здорового, м’язистого тіла, часто діє на шкоду духовному та інтелектуальному розвитку. Подібне діалектичне протиріччя перешкоджає створенню «цілісної» особистості, в якій би гармонійно поєднувалися всі складові її буття.

Раціоналістична традиція протиставлення «людини тілесної» і «людини духовної» постійно відтворюється в сучасній практиці, в тому числі в різних соціальних інститутах (в родині, системі освіти і виховання), які закріплюють і продовжують цю традицію. Широке поширення набула практика, за якою тілесні якості людини є об’єктом впливу. Наслідком такої практики є широко поширений «тілесний негативізм», який проявляється в недовірі до тілесного досвіду, байдужості до власного здоров’я та соматизація людини, зведення в абсолют її «фізично-м’язових» достоїнств. Фактично, і перший, і другий підходи мають єдину основу – апріорна винятковість тілесного буття людини в

соціокультурному просторі, винесення тілесно-духовних характеристик людини за рамки процесу культурної соціалізації. Ця позиція значною мірою закріплюється сформованою системою освіти і виховання. Це відбувається і в тих областях діяльності, де тілесність людини є далеко не периферійною – медицина, фізкультура, спорт.

У культурі постмодернізму можна виявити тенденцію до максимального прагнення самоствердитися у цьому світі за допомогою тілесних практик та конструктів (віртуальне, модне, спортивне, маргінальне тіло), тим самим наближаючи себе і своє тіло до первинних інстинктів – бути частиною духовно близької спільноти, бути кимось. Делегітимізована культура зняла обмеження із трансформацій тілесності, але водночас ще більше ускладнила життя індивіда. Орієнтація на тілесність в культурі постмодерну стає прагненням врятуватися від загального копіювання, невловимості і симуляції. Фактично, візуальна орієнтація культури, установка на споживацтво призводять до того, що тіло також перетворюється на симулякр. Нівелювання чітких критеріїв визначення статі, віку, здатності змінювати фізичні характеристики на свій розсуд сприяють тому, що людина на фізичному рівні здатна перетворитися в текст, який вимагає інтерпретації і розшифрування. Тіло людини стає якоюсь візиткою, що представляє людину як ярлик і в цілому переходить на рівень знака, що підлягає розкодуванню.

Для сучасного етапу розвитку суспільства характерна соматизація людини. Це виражається в тому, що «тіло стає одним з найважливіших атрибутів для самовираження людини», як вважає Тихонова [69, с. 142]. Саме тому для філософської антропології важливим стає встановлення співвідношення між людськими бажаннями і розумом. Не менш важливим є визначення поняття «норми» людини з точки зору біосоціальних і культурних елементів його тілесності, необхідне для встановлення кордонів на втручання науки та медицини в життєдіяльність людини. По-третє, виявлення особливостей функціонування тіла як товару в суспільстві споживання. У такому суспільстві тіло дане людині як безособова структура, яку з

необхідністю потрібно наповнювати новим змістом для власного розвитку і збільшення цінності.

Таким чином, душа та тіло утворюють тілесність як єдиний простір для пізнання природних і соціокультурних проявів людської сутності. Людська «тілесність» розуміється як одухотворене тіло, є результатом процесу онтогенетичного, особистісного зростання, а в широкому сенсі – історичного розвитку. Розуміючи, що сучасна людина – єдина інстанція, яка тілесно структурує хаос (В. Подорога), необхідно враховувати, що тілесність не тільки безумовна біологічна величина, оскільки адекватією тілесності є також і культурне тіло. У ньому не так категорично протиставлені природа і культура, тіло і дух, відчуття і сенс. Іншими словами, тілесність покликана висловити культурну, індивідуально-психологічну і смислову складові людини.

1.3. Тіло як знакова система

Ще в первісних суспільствах людське передавало сакральну інформацію, яка часто мала магічно-захисну функцію, а також функцію ідентифікації з племенем. Протягом століть зі зміною ціннісних орієнтирів у суспільстві змінювалося і ставлення до тіла. Людське тіло у комунікативному середовищі завжди бере безпосередню активну участь. Якщо тіло людини статичне і не передає собою ніяких «повідомлень» слухачеві, то навряд чи таку комунікацію назвеш продуктивною. Тіло людини є інструментом, за допомогою якого людина виражає свої думки та наміри, обмінюється досвідом. Тут мається на увазі не тільки мова тіла, а взагалі участь різних частин тіла у комунікації. До кінця ХХ ст. людина все більше намагається висловити себе за допомогою своїх тілесних характеристик.

Причин для цього є дві: по-перше, це відбувається в результаті загального процесу делегітимізації. Ставляться під сумнів традиційні обмеження на трансформацію тілесності. Крім того, як ми вже зазначали раніше, великого значення набуває процес соціалізації тіла, його включення в контекст особистісної ідентифікації. Через те, що нівелюються чіткі критерії

визначення статі та віку, людство отримало можливість змінювати фізичні характеристики на свій розсуд, що посприяло здатності людині на фізичному рівні перетворюватися в текст, який вимагає інтерпретації чи розшифровки. Знаковий характер набувають також почуття і переживання. Все це свідчить про елімінацію реальності, яка поступається місцем віртуальному, яке симулює всяку чуттєвість.

Тіло як об'єкт в семіотиці цікавить теоретиків не як фізіологічне ціле, а як предмет, який конструює знаки, є носієм знаковості. Структуралісти підкреслюють, що концепції тіла різняться у різних мовах і культурах (семіотичних системах). Вивчення таких систем дасть стільки ж культурних уявлень про тіло. Однак згодом низка філософів, соціологів і культурологів досліджують тіло людини як джерело знаків, символів і комунікації. Зокрема, Михайло Бахтін, Брайан Тернер і Карл Гюстав Юнг переконливо обґрунтували розуміння людської тілесності як знакової системи. Григорій Крейдлін запропонував термін семіотичної концептуалізації тіла. Як пояснює сам автор, «семіотична – отже знакова; концептуалізація – це те, як людина сприймає тіло, як вона думає про нього, які властивості бачить в цьому тілі, як виражає свої властивості в природній мові і в знакових системах» [46, с. 197]. Також тіло в філософській антропології розглядається як «субстрат» природніх і штучних мов.

Розуміння тіла в ракурсі конкретної моделі світу виводить його в площину народної культури, дворянської культури, побутової культури, високої культури. Саме тому Бахтін вводить поняття «карнавального тіла», «гротескного тіла». Дослідник показує залежність категорії людської тілесності від світоглядного характеру епохи Середньовіччя, підкреслює відмінність сприйняття тіла в народній і офіційній культурі і їх закріплення в мові. Саме карнавальне дійство породжувало форми майданної мови, жестикуляцію, що характеризуються такою вільністю і свободою, які незвичні та навіть неможливі для позакарнавальних форм життя. Всі форми і символи карнавальної мови укладали в собі свідомість відносності існуючого порядку

речей, можливості переміщення форм буття і елементів соціального каркасу. В основі всіх лайливих, дражливих жестів і епітетів лежить особлива гротескна концепція тіла, яке мислиться Бахтіним, як таке, що постійно проходить становлення: «Воно ніколи не готове, не завершене: воно завжди будується, твориться і саме будує і творить інше тіло; крім того, тіло це поглинає світ і саме поглинається світом» [6]. Тіло стає лише предметом речового світу, їм маніпулюють. Воно відображає внутрішній світ людини, її характер, культуру. Семіотика гротескного тіла, таким чином, своїми проблемами йде глибоко в аксіологію людського буття.

На думку Карла Гюстава Юнга, людина є творцем символів [85, с. 195]. Саме це дозволяє говорити про символи життєтворчості та тілотворчості, даючи підстави розглядати символи життєтворчості, присутні в свідомості, як потенційну можливість і готовність людини створювати своє життя і свій особливий ціннісний світ. Крім того, К. Юнг в своїх дослідженнях дійшов висновку, що тілесність людини може включати в себе не тільки власне «Я», а й «Я-Іншого», а також архетипи соціального несвідомого.

Відштовхуючись від ідеї про тіло як знаку культури, філософи сучасності відзначають кодування тілесної інформації, яка є ключем до культури та часу: «людина є своєрідним антропологічним кодом, тілесність людини була стрижневою якісною характеристикою і її самої, і культури її часу» [80]. «Мое тіло – ось субстанція і онтологія, <...> будемо читати тіло як текст і від нього переосмислювати всю культуру» [17], «простір тіла доповнюється засобами культури <...> тіло людини виявляється пропорційним ландшафту <...> наше тіло є інструментом вимірювання часу» [79]. Завдяки здатності вбирати культурний досвід попередніх століть, індивід трансформує та репрезентує зібрану інформацію, доповнюючи новими знаннями та новим досвідом. Таким чином, тіло людини є цінним об'єктом у гуманітарній науці, зокрема для культурологічних досліджень.

Тіло як «зовнішньовнутрішній простір» відображається в концепції Юрія Лотмана про зовнішню і внутрішню межі тіла, оскільки воно поєднується зі

світом, постає «зануреним у світ» [52]. Поняття кордону тіла відповідає семіотичному визначенню межі культури як переходу через фільтрацію і перекладу з однієї форми мови на іншу поза семіосферою. Цим можна пояснити різноманітність підходів і тлумачень тіла залежно від позиції автора. Варто зазначити, що на сучасному етапі тіло трактується у більш широкому контексті з використанням семіотичних параметрів дихотомічного опису тіла: вертикальне/горизонтальне, живе/мертве, здорове/хворе, ціле/побудоване з частин, заповнене/порожнє. Спостереження за використанням тіла в різних дискурсах (сучасна реклама) дозволяє поповнити наведений ряд, включивши в нього такі опозиції як оголене/одягнене, молоде/старе, як уособлення красу/позбавлене ознак краси. Кожна з опозицій цілком виправдано може бути використана як критерій при аналізі тілесного матеріалу в рамках етнолінгвістичної, етнокультурної, лінгвокультурологічної або лінгвістичної тематики.

Практики перетворення тіла, які досі існують, диктуються не тільки бажанням виділитися із загальної маси людей або протестом проти політичних і культурних установок. Ці перетворення мотивуються швидше прагненням усвідомити своє «Я» і «Я - Інше» і спробою здобуття буття через пізнання себе як особливої цілісності. Необхідність у такому усвідомленні підкріплюється зростаючою інформованістю людини, різноманіттям сконструйованих нею картин світу і плюралізмом поглядів. Серед цього різноманіття людина, яка втратила стійкі уявлення про світ і втомлена від результативних пошуків, цілком закономірно підійшла до проблеми пізнання себе в іншому контексті.

Тілесність є знаком культури будь-якої епохи, що втілює в своїх зовнішніх проявах функцію ідентифікації (приналежності) і заміщення. Але тілесність так само може бути символом, внутрішнім аспектом зовнішнього прояву, що підкреслює глибинні особливості культури, її світогляд, її цінностей, культурні установки і традиції, манери поведінки, духовні орієнтації, ментальність, тобто ідентичність у внутрішньому змісті культури і

суспільства [59, с. 96]. Тілесність, таким чином, відіграє роль провідника в пізнанні дійсності, а також об'єкта когнітивного процесу.

В історичному ключі осмислення тілесності можливо за допомогою знаків (предметів, речей), з якими має справу людина. Артефакти мають суб'єктивну визначеність: саме в них втілено те, що називається змістом і значенням. Ця суб'єктивна визначеність є наслідком опредмечування в них людиною своїх уявлень, цілей, бажань і знаходить якусь предметність, тобто здатність об'єкта виступати як предмет практичної або теоретичної діяльності людини. Вони і є тою «людяністю», яку вносить людина в продукти своєї діяльності. Завдяки створеним або перетвореним предметам, людина пов'язує своє тіло з зовнішнім світом і відділяється від нього. Предметність знання і пов'язаних з ним гносеологічних категорій ґрунтується на його об'єктивному характері, завдяки якому знання слугує віддзеркаленням матеріального світу.

Символічними знаковими системами, носіями особливого сенсу стають і самі люди. І коли вони стають один для одного як представники певної професії, то це теж є ні що інше, як культурний феномен. У культурі інформація кодується зовнішніми відносно тіла людини структурами. «Тіло взагалі є органом змісту: але зміст полягає в тому, щоб бути органом абсолютним, отже, тіло взагалі - ні що інше, як самосимволізація абсолютного органу» [57, с. 104]. Висловлюючи свої думки і уявлення у створених людьми знакових системах смислів, індивід об'єктивує образи. Вони стають соціальною інформацією, носієм якого виявляється вже не індивід, а суспільство і культура. Таким чином, проблему символізму людської тілесності необхідно розглядати як з точки зору створення символу, так і з точки зору смислового наповнення самого тіла.

Фактично тіло – це знак, що не несе в собі глибинного сенсу. У цьому твердженні можна погодитися з Нансі, який говорить, що «тілу потрібні душа або дух, які були б справжнім “тілом сенсу», », що достатньо відображає сутність тілесності [57]. Коли тіло набуває соціокультурного смислу, воно починає сприйматися як тілесність, тіло – це означає зовнішнє, оболонка.

Таким чином, тілесність є тією культурно-знаковою системою, яку необхідно «розгортати», постійно інтерпретуючи смислові рівні.

Тіло є свого роду магнітом: воно здатне притягувати смисли, утворюючи як індивідуально-особистісні, так і соціокультурні символи. Коли дух наповнює знаки смислами, знак трансформується в символ, і тоді він перестає виконувати функцію заміщення. Знак наповнюється глибинним змістом, переходячи з часом в область сакрального. Так людське тіло, одухотворене, стає символом - символом культури, історичної епохи і виразом духовного початку буття. Тілесність можна вважати знаком, символом культури, часу – як історичного, так і біологічного. Тілесність є також знак культури будь-якої епохи, якщо висловлює в своїх зовнішніх проявах функцію ідентифікації (приналежності) і заміщення.

Людина є творцем і інтерпретатором самої себе. Саме проблема інтерпретації відображає весь глибинний символізм тілесності, вимагаючи роботи з кодами різного рівня. Символічна природа людського тіла становить особливий синтез умовної знаковості, яка при «зануренні» його (тіла) в соціокультурне середовище перетворюється в нову якість, тим самим засвоюючи характеристики тих чи інших морально-етичних та соціокультурних норм. У тому контексті переважають смисли і значення, на рівні яких накопичуються знання, цінності і правила, що детермінують діяльнісну природу людини і її тілесність.

«Символічне» є тою родовою категорією, яка охоплює всі форми культурної діяльності людини. Інтерпретуючи людську тілесність, ми кожен раз розкриваємо її через певні смислові рівні – від буденного до алегоричного і сакрального значень, бо тілесність охоплює характеристику трьох рівнів буття. Зазвичай виділяють природну, соціальну та культурну тілесність. Така багаторівневість інтерпретації людського тіла і тілесності ще яскравіше підкреслює дистанцію між означуваним і тим, що означає.

Природа людини дуалістична: тіло починає функціонувати в навколишньому середовищі не тільки як біологічний, але і як соціокультурний

організм. Здатність людини до процесу символізації, кодування і декодування, породжує та трансформує тіло в тілесність. Душа і дух як унікальна здібність дають можливість людині віднаходити соціокультурні смисли і значення та дозволяють їй стати суб'єктом сенсу та осмисленого перетворення дійсності, яке відкриває можливість доповнити природну основу індивідуального і суспільного буття світом моральних, культурних і релігійних цінностей.

Людина не може перестати реалізовувати себе як біологічна істота, але свої фізичні потреби вона символічно оформлює і надає їм певну знакову форму в контексті певного стилю поведінки. Оскільки людина є джерелом і творцем смислів та символів, це вплинуло на її тіло, яке більше не розумілося як біологічний субстрат, а як множина соціокультурних нашарувань, знаків. Таким чином важливим є не тільки здатність людини до символізації та смислотворчості, а й смислове наповнення її власного тіла.

1.4. Тілесність в неklasичній естетиці

Феномен людської тілесності завжди був у центрі естетичної думки, не кажучи вже про мистецтво різних епох і цивілізацій, які робили людське тіло центральним предметом, що в певний період здатний передати гармонію буття в цілому або відобразити хаос. Людина завжди свідомо чи несвідомо прагнула «естетизувати» власне тіло, зробити його більш привабливим для себе і навколишніх. Для художників усіх часів тіло було стійкою метафорою, за допомогою якої, в манері і формі властивій його епосі, художник висловлював своє ставлення до світу. За рідкісним винятком, репрезентація тіла в класичному мистецтві відображала панування духовного начала над фізичним, відображаючи високий ідеал, укладений в символічні форми, основним способом сприйняття якого було пасивне споглядання.

Досвід модерністського, постмодерністського, загалом сучасного мистецтва другої половини ХХ ст., а також філософський дискурс вивели в останній третині століття на одне з перших місць не тільки у філософській думці, але і в художньо-естетичній свідомості поняття тілесності, що вийшло на

рівень основної категорії постмодерністської філософії та некласичної естетики; стало одним з глобальних креативних принципів нової культури. Експерименти із тілесністю та їх теоретичне осмислення закріплюються у некласичній естетиці та художній практиці. Починаючи із середини ХХ ст., картезіанське розуміння тілесного в гуманітарному дискурсі стало анахронізмом.

У перші десятиліття ХХ ст. художники не копіювали реальність, а активно вивчали проблеми художньої образотворчості (колір, форму, динаміку). Це наклало свій відбиток на проблему тілесності. Перехідні, навіть переломні етапи в історії мистецтва (наприклад, декаданс) сприяли певною мірою маркуванню недосконалості людського тіла: в роботах авангардистів це виразилося в його мутаціях і трансформаціях. Предметом їх уваги стають тілесні якості та стани людини.

Тілесність означає якість художнього твору, адже його ідея, дух та сенс можуть знайти продовження в художній комунікації, вийти в естетичний вимір буття тільки якщо буде втіленим. Навіть більше, для витвору це дає можливість апелювати до почуттів, що мають не тільки душевні властивості, але і тілесне сприйняття.

На думку соціолога Майка Фезерстоуна, тілесність не розглядалася як просто зображення людської фігури в творах мистецтва, а швидше визначалася як «фізичне втілення, яке конкретно відноситься до таких властивостей, як вага, баланс, місткість, вхід-вихід, спереду-ззаду, текстура, лінія, колір, сила, гравітація і так далі» [96]. Ці властивості взаємодіють в першу чергу з нашим тілесним існуванням так само як властивості творів образотворчого мистецтва.

У некласичній естетиці, в порівнянні з класикою, співвідношення тілесного і духовного прямо протилежне, де духовне як автономне начало взагалі не виділяється. За словами Ланкіна, «некласична естетика конструює категорію тілесності як вираження якоїсь речової самостійності, що закриває собою духовне начало, як протиставлення духу, що виключається, тим самим, зі сфери значущих визначень людського буття і зі сфери художньої практики»

[49]. Всі прояви людського конститується як прояви тілесності. В основі цього підходу до людини – винятковість тілесного, яке ввібрало в себе все людське. Такий підхід зумовлений тим, що некласична філософія розширила горизонти естетики як науки.

Проблема «тілесності» глибоко й детально осмислена у філософському науковому дискурсі ХХ ст. Тіло й тілесність трактується як найважливіший елемент людської суб'єктивності (Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, М. Фуко, Ж.-Л. Нансі та інші). Об'єктом уваги стає тілесність як явище, що володіє соціальними і культурними властивостями, і характеристиками тілесної репрезентації інтелекту. У нашій роботі при розумінні тілесності ми будемо опиратися на трактування Ж.-Л. Нансі, який у своїй роботі «Corpus», називає тіло «органом формування сенсу» через дотик, а тілесність описує як єдино можливу форму виявлення суб'єкта [57, с. 105].

Філософи-постмодерністи вбачають у чутливості пункт подолання протиставлення суб'єкта /об'єкта пізнання і діяльності: тіло – це неусвідомлений горизонт людського досвіду, основа існування і досвіду. У чутливому людському тілі сходяться людська свідомість і матеріальний світ, тіло – початкове і справжнє поле їх єдності. Значний внесок у розробку концепції тілесності в естетиці здійснив неофрейдизм. За його мотивами тілесність наповнюється насамперед чуттєвістю еротичного ставлення, лібідозною енергією, модальністю вульгарних бажань, до яких зводиться все духовне. В культурі постмодернізму естетичну витонченість репрезентують протиприродні бажання, почасти садистські та мазохістські нахили. Все це разом наповнює арт-практики, які націлені на скандальний ефект.

Досягнення науки та технологій додали стільки відчуття, що будь-яке тіло можна перемоделювати. Ці настрої миттєво підхопили художники-акціоністи кінця ХХ ст. Тіло людини або тварини стало основним інструментарієм, що уможливило підкреслення загрози існування людства в сучасному світі. Як зазначав Жиль Дельоз, у сучасній тілесності «немає нічого спільного з власне тілом або образом тіла, в якій «ніщо не репрезентативне» [29, с. 384]. Арт-

практики демонструють максимально оголене, покалічене, понівечене або навіть мертво тіло. Крім того, сприйняття подібних арт-об'єктів посилюється за допомогою інтерактивної участі глядача, а саме тіло глядача може виконувати роль полотна, матеріалу твору чи складового елемента. Творець передає своє художнє повідомлення, розпізнати який реципієнту вдається виключно за допомогою тактильного і ментального (або інтелектуального) контакту.

Описувана категорією тілесності «феноменологія тіла», що включає всю сукупність соматичних атрибутів людини в контакті з навколишнім предметним і соціокультурним світами, прочитаних в широкому діапазоні (від чуттєво-еротичного до метафізичного) смислів, покладається сьогодні свідомо чи несвідомо багатьма «актуальними» художниками в основу їх творчої діяльності. Сучасні гуманітарні науки, що досліджують мистецтво (естетика, філософія, літературознавство, мистецтвознавство, музикознавство) також вивчають сучасне мистецтво та переглядають історію мистецтва в модусі категорії тілесності. Соматичні інтенції та інтуїції, заломлені в призмах фрейдизму і постфрейдизму, юнгіанства, частково екзистенціалізму, постструктуралізму, розглядаються як сутнісні підстави творчої діяльності людини, в тому числі і в мистецтві.

Сучасне мистецтво – перформанс, концептуалізм – свідчить про наростання в них всепоглинаючого тілесного світовідчуття. Якщо для класичного мистецтва можна переконливо констатувати перевагу, навіть панування в ньому духовного начала, заснованого на принципах споглядання і символічного вираження, то нічого подібного вже немає в найбільш сучасних, арт-практиках другої половини ХХ ст. Мімезис і вираження послідовно витісняються (або перекодовуються) тут конструюванням об'єктів, просторів (енвайронментів), подій (перформансів, акцій, гепенінгів тощо); споглядання поступається місцем тактильному відношенню суб'єкта з арт-об'єктом. Головним способом сприйняття арт-об'єктів «актуального» мистецтва стає обмацування (від примітивно тактильного до ментального). При цьому обмацуються вони в основному не тактильно, хоча і на цей вид сприйняття

орієнтуються деякі сучасні митці, але візуально, аудіо. Саме за допомогою торкання відбувається упорядкування реальності, так примітивне фізичне сприйняття замінює розвинений естетичний досвід. При контакті з сучасним артефактом, арт-проектом реципієнт вже не споглядає його, але обмацує оком, слухом, активно розмірковує свідомістю (іноді і тактильно). Саме на таке гаптичне сприйняття розрахована більшість творів сучасного мистецтва, в яких живе людське тіло є естетичним об'єктом. Тому характерними рисами такого мистецтва є підвищена рельєфність, підкреслено матеріальна, аудіо-візуальна або інтелектуальна (у вербальних мистецтвах) просторовість, часто досить ускладнена, напружена соматична енергетика.

До своєї логічної межі розуміння тілесності, що виявляється в гіпертрофованому культивуванні тілесних інтенцій і жадань, торкань і обмацувань, мистецька сфера доходить до того, що можна назвати «генітальною свідомістю» [15]. У такий спосіб сучасні митці виводять на рівень легітимного арт-вираження хтонічні, діонісійські, несвідомі інтенції людської чуттєвості, або «анатомічні гидоти» (за Адорно), що знаходили зазвичай подібний вихід тільки в низовому, народному фольклорі.

У сучасних мистецьких творах та практиках панує енергетика, яка нічого не дає спогляданню і поведінці людини, проте сприймається практично всіма органами почуттів та розумом. Умовно цю енергетику може охарактеризувати як «соматична» і саме тому поняття тілесності починає грати в некласичній естетиці значиму роль. При цьому арт-твори часто створюються з активним використанням предметів і реалій повсякденності, фрагментів буденного психофізіологічного функціонування людини (наприклад, його сексуального досвіду) або екстремально-екзистенціальних життєвих ситуацій (це дозволяють сучасні засоби документальної фіксації – фото, відео, звукозапис). Однак в арт-проектах вони повністю відчужуються від ситуативної основи і при збереженні їх соматичної енергетики включаються в абсолютно нові арт-контексти, які повинні виключити семантику і асоціативність первинного контексту і переорієнтувати їх енергетику в нове русло.

Отже, у некласичній естетиці відбувається тотальний переворот категоріального апарату. Замість звичного для класичного мистецтва «живописного» тіла в наукове поле входить «пластичне» тіло. Тіло більше не виступає вмістилищем духу, а тілесність в сучасних арт-практиках підкреслює відсутність духовності. Дух, за Жан-Люком Нансі «витікає з рани», випаровується через неї. Художники, ніби ілюструючи слова філософа, створюють нові напрямки: боді-арт (живопис на тілі), спесіман-арт (створення образів з реальних частин людського тіла), перформанс (тіло в дії), де тіло є «чистим» арт-об'єктом, а різноманітні маніпуляції з ним його і катування стають акціонізмом. Тілесність як культурний феномен передбачає існування людини у світі саме через тілесне вираження. Творчий процес, естетизація простору та тіла в культурі змінюється залежно від чередування епох, оскільки всі нові зміни в соціокультурному просторі обов'язково відображаються у сприйнятті тіла, конструюванні нових образів, ідеалів краси та канонів тілесності.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Вивчення феномену тілесності «вбудовано» в більш широкі світоглядні, концептуальні рамки, що визначають принципи, методологію, змістовно-теоретичні особливості того чи того підходу до феномену. До таких рамок можна віднести певні концепції особистості, розуміння природи людини, які приймаються певним дослідником за відправну точку. Теоретико-методологічне обґрунтування тілесності визначається філософсько-світоглядним контекстом, що включає, поряд з концепцією особистості, більш загальні ідеї та концепти.

У цьому розділі ми визначили та розглянули найважливіші вектори дослідження тіла, які включають всі аспекти, охоплені культурологічним аналізом. Оскільки тіло діє в різних сферах, включаючи фізичну, духовну, емоційну, соціальну, воно стало предметом різних соціальних і гуманітарних досліджень; феноменом, який Брайан Тернер і Ерве Жювін назвали «підйомом соматичного суспільства» і його поворотом до тіла. Методологія роботи є синтезом теоретико-методологічних основ соціології, філософської антропології, семіотики та естетики:

1. Соціологічний підхід (М. Фезерстоун, М. Мосс, М. Фуко, П. Бергер і Т. Лукман, П. Бурдьє, І. Биховська, М. Візтей) – найважливіший аспект осмислення тіла в культурології. У тілесності на всіх етапах її дослідження виразно присутнє подвійне розуміння людської природи. Дослідники визначають, що людина має фізичне, соціальне та культурне тіло. Людські тіла з самого народження проходять процес соціалізації в штучно сконструйованій соціальній реальності, протягом життя піддається дресируванню та конструюванню необхідної для суспільства та культури тілесності. Конструювання тілесності необхідне для того, щоб уникнути стигматизації. Виходячи з цього, можна констатувати втрату цілісної тілесно-ментальної природи людини. Це пов'язано із викликами сучасного суспільства та культури: проблеми із фізичним та ментальним здоров'ям людини, підвищення цінності людської індивідуальності і особистісного самовираження, проблема із

самоідентифікацією, виникнення нових та включення в традиційні соціальні групи, підвищення значимості питань зовнішнього вигляду і так далі.

2. Філософсько-антропологічний підхід (Е. Гуссерль, М. Мерло-Понті, А. Гелен, М. Шелер, В. Подорога, О. Гомілко) передбачає три шляхи вивчення зв'язку тіла та душі людини: 1) дуалізм душі та тіла; 2) пріоритет душі або тіла; 3) нерозривна єдність обох субстанцій. Аналіз феномену тілесності у філософській антропології дозволяє стверджувати, що він покликаний висловити культурну, індивідуально-психологічну та смислову складові людини.

3. У рамках символічного підходу (М. Дуглас, М. Бахтін, В. Тернер, К. Г. Юнг, Г. Крейдлін) душа і дух як специфічна здібність людини дають можливість віднаходити соціокультурні смисли і значення та дозволяють їй стати суб'єктом сенсу та осмисленого перетворення дійсності. Ця властивість відкриває можливість доповнити природну основу індивідуального і суспільного буття світом моральних, культурних і релігійних символів, що у висновку відображається на формуванні тілесності. Первинні тілесні процеси майже повністю трансформовані у знакові. Людина не може перестати реалізовувати себе як біологічна істота, але свої фізичні потреби вона символічно оформляє і надає їм певну знакову форму в контексті певного стилю поведінки.

4. В некласичній естетиці відбувається докорінний переворот категоріального апарату, адже епоха постмодернізму дала людині можливість і право втілювати свої ідеї, реалізувати їх не тільки в мові, а й передавати це через тіло (У. Еко, Ж.-Л. Нансі, В. Бичков, В. Ланкін). Ця свобода творчості і тотальне вивільнення глибинних бажань та пошуків виразилась в свідомості сучасної людини, для якої тіло тепер десакралізується самим же суспільством. Тілесність людини відокремлюється від її душі і вважається головною здатністю смислотворення. Відповідно, тілесність стає метакатегорією сучасної некласичної естетики.

РОЗДІЛ II. Репрезентація тілесності у перформансі

2.1. Перформанс як форма соціальної критики

У поле сучасного мистецтва нерідко вбудовуються теми політики, екології, філософії, соціальних взаємин, при цьому сам твір перетворюється з об'єкта опису та аналізу (а також захоплення, критики, інтерпретації) в активного учасника подій. Він оприлюднює приховані факти, транслює ідею, залучає глядача в інтелектуальну гру. Іншими словами, мистецтво перестає бути «річчю в собі» і розширює власні межі за допомогою осмислення зовнішніх процесів. Такі мистецькі арт-практики як концептуалізм, інсталяції, акціонізм, геппенінг, боді-арт, а особливо перформанс є достатньо дієвими засобами для артикуляції соціальних чи політичних проблем. Для того, щоб усебічно та ґрунтовно розглянути перформанс як форму соціальної критики, спочатку потрібно визначити поняття та сутність соціальної критики.

Критика має різні форми вираження, теоретичний та ідеологічний зміст. Вона базується на різному соціальному досвіді всередині суспільства, що критикується. Ідеальний критик – це активний член суспільства [102]. Практика критики базується на твердженні «я висловлюю невдоволення, а отже, існую», яке відбиває суть соціального буття [71]. Одне з питань сучасності – це співвідношення еліти та маси, фахівців та звичайних людей. Внутрішнє життя фахівців має сенс, якщо вони культивують соціальну критику. Її концепт базується на таких твердженнях: 1) критика є саморефлексуючою діяльністю, 2) вона впливає поведінку та думки окремих людей і 3) критика не має надійної соціальної позиції та визнання

Для зміни ситуації Майк Волцер вводить різницю між інтелектуалами, соціальними критиками та революціонерами: «Незалежно від соціальної власності, клас інтелектуалів не тотожний класу соціальних критиків» [71, с. 256]. Революціонери часто починають як соціальні критики, але більшість соціальних критиків не стають революціонерами. Тільки консерватори вважають революційність якістю критики.

До форм соціальної критики можна віднести суспільне засудження, моральне звинувачення, скептичні питання, сатиричний коментар, гнівне пророцтво, утопічні спекуляції тощо. Критика – це тотальний процес, в якому використовуються дві мови:

- дискурс релігії, моралі, медицини, історії, філософії;
- народне вираження, яку талановиті критики піднімають на вершину логічної переконливості [32].

Мотивами до соціальної критики можуть бути пристрасть до істини, засудження несправедливості, симпатія до пригноблених, розчарування, страх перед масами, прагнення влади. Маргінальність пояснює процес становлення соціальної критики. Критики зазвичай походять з відсталого частини країни, колонії, плебеїв, пригноблених або позбавлених прав. Звичайна форма маргінальності – це пристрасна прихильність до культурних цінностей, які лицемірно обстоюються в центрі і якими цинічно нехтує периферія.

Розглянувши стрижневі основи форми соціальної критики, перейдемо до дослідження критики в перформансі. Можна провести аналогію між світом реальним і світом мистецтва, так само як між критиками у суспільстві та перформерами в арт-просторі. Сучасні творці перформансу – це інтелектуали та критики, які позиціонують мистецтво як критичне дослідження і тим самим творять теорію перформансу. І навпаки, критики та теоретики зовсім не проти займатися мистецтвом перформансу.

Після початку Першої світової війни багато письменників, художників та виконавців висловили протест проти буржуазних націоналістичних та колоніалістських інтересів, які, на їхню думку, були причиною війни і проти класичного мистецтва. Цими активними діячами були рух Дада – культурна та інтелектуальна спільнота, яка атакувала всі традиційні цінності та інститути.

Дадаїсти відкидали будь-які стандарти естетики, засновані на розумі і логіці, і віддавали перевагу художньому вираженню, яке охоплювало хаос, нісенітницю, ірраціональність та інтуїцію. Для дадаїстів не існувало ніяких правил. Вони розробили взаємопов'язані форми мистецтва, в яких

поєднувалися образотворче мистецтво, література, поезія, музика і театральне мистецтво, що призвело до повної свободи для художника. Ця свобода дозволила дадаїстам поєднувати форми мистецтва так, як вони ніколи раніше не поєднувалися, і руйнувати кордони, заново визначаючи, що таке мистецтво. Велика частина робіт дадаїстів виглядала як виклик і навіть образа. Цей заплутаний, хаотичний, нігілістичний і деструктивний рух Дада приніс з собою щось більше, ніж просто платформу для соціальної критики. Він представив спосіб висловлення почуття анархії та індивідуалізму, властиві багатьом художникам того часу.

Традиційні категорії мистецтва відображали встановлений порядок, який дадаїсти вважали обмежувальним і пропонували зруйнувати. Те, що починалося як форма бунту, вилилося в естетичну чутливість, що вимагала залучення почуттів як у творчий процес, так і в реакцію глядачів. Ця прихильність до повного чуттєвого досвіду вплинула на письменників, художників, поетів і виконавців, які перетинали кордони і змішували способи вираження. Акцент був зроблений на тому, як глядач сприймає твір мистецтва, а не на творі як втіленні якогось одного, усталеного сенсу. Дадаїсти говорять про «смерть мистецтва, про те, щоб бути проти мистецтва, руйнувати або деконструювати мистецтво» [107, р. 16]. Роботи дадаїстів намагалися порушити всі можливі стандарти стилю, смаку або умовностей, які були встановлені художниками в минулому. Це часто включало в себе прийняття конфронтаційної або антагоністичної позиції і відхід від традицій. Художники Дада впровадили монтаж, редімейд і зміни в практику створення мистецтва [109]. Старі правила естетики в мистецтві, здавалося, більше не мали сенсу, вони відчували, що мистецтво повинно бути чимось іншим.

Деякі театральні вистави і перформанс мають схожість, але сучасне виконавське мистецтво, як правило, визначається як ефемерна подія і справжній досвід, який використовується для того, щоб кинути виклик традиційним формам мистецтва і культурним нормам, а не як вистава заради розваги. Виконавці перформансів часто прагнуть спонукати аудиторію думати

про речі по-новому і по-іншому. Вони схильні руйнувати умовності про те, що таке мистецтво і як воно створюється.

Сучасні художники продовжували змінювати і адаптувати форму мистецтва. У 1960-х і 1970-х роках різноманітність нових робіт, концепцій і збільшення кількості митців привели до нового рівня популярності виконавського мистецтва. 1970-ті роки були описані як десятиліття, протягом якого виконавське мистецтво перетворилося з набору нетрадиційних дій, спрямованих на руйнування усталених уявлень про мистецтво, у повністю визнану форму мистецтва як таку. Вони ознаменувалися зростанням популярності жінок у сфері мистецтва. Велика частина перформансів 1970-х років була заснована на почутті, що світ потребує допомоги, а допомога вимагає самопожертви [107, р. 227]. Цей заклик до соціальної активності трансформувався в мистецтво, в якому художники часто завдавали собі біль. Перформанси були розіграні як спосіб залучити публіку, а також шокувати глядачів, щоб вони переосмислили свою концепцію мистецтва та його зв'язок з культурою через теми насильства, сорому та сексуальної експлуатації.

Ця традиція мистецтва перформансу ілюструє, що естетику можна використовувати як потужний інструмент для маніпулювання почуттями та просування політичних програм у цьому процесі. Джон Дьюї прокоментував цінність почуттів і мистецтва: «Мистецтво – це живий і конкретний доказ того, що людина здатна свідомо і, отже, на рівні значення відновити єдність сенсу, потреби, імпульсу і дії, характерних для живої істоти» [94, р. 12]. Митці-перформери приймають силу, яку мистецтво надає людям, і використовують її для сприяння соціальним змінам. У своїх роботах перформери прагнуть знайти сенс у зв'язку між чуттєвим сприйняттям і культурним розумінням значення, що надається такому сприйняттю.

Історія становлення перформансу зумовила необхідність в теоретизуванні і дослідженні цього феномену. На це вплинуло також те, що окрім того, що перформанс є мистецькою практикою, він має глибоко соціальну природу. Так, британський соціолог музики Саймон Фріс аналізує перформанс як явище

мистецтва і разом з тим наголошує на його соціальній природі, звертаючи увагу на комунікативний потенціал перформансу [97]. Поняття перформансу вчений розглядає як соціальну подію, а точніше форму риторики. Зокрема, Фріс підкреслює особливу роль тілесності у процесі конституювання смислів та передачі символічної інформації аудиторії, яка має зважати на невербальний вимір перформансу під час його інтерпретації. За його словами «усі перформанси передбачають як спонтанні дії, так і виконання певної ролі» [97, р. 207]. Також Саймон Фріс визначає такі характеристики перформансу як подвійне виконання [97, р. 212] та ілюстративні рухи [97, р. 216]. Подвійне виконання передбачає, що кожний перформанс виконується водночас як митцем (відомою у певному соціальному просторі людиною), так і персонажем, якого обирає митець для трансляції своїх ідей. Ілюстративні рухи, за його переконанням, це культурно обумовлена невербальна частина перформансу, яка пов'язана із самим процесом виконання.

Сучасна дослідниця Еріка Фішер-Ліхте також розглядає перформанс як мистецький феномен, наголошуючи на його загальнокультурному значенні. Вона стверджує, що перформанс може виникати на перетині різних суспільних сфер [72]. Дослідниця також вважає, що перформанс має «могутню силу трансформації» і стає фактором, що конституює культуру в сучасному світі [72, с. 13]. Специфічною ж ознакою перформансу дослідниця вважає активну участь аудиторії у процесі дійства. Загалом Еріка Фішер-Ліхте розуміє перформанс як соціальну подію. На її думку, до явища перформансу можна віднести різноманітні святкові дійства, ритуальні церемонії, ігри, спортивні змагання, політичні заходи, концерти, драматичні спектаклі тощо.

Якщо Саймон Фріс та Еріка Фішер-Ліхте досліджують соціальну специфіку перформансу крізь призму мистецтва, то Ервін Гофман займається вивченням соціологічних умов виникнення і функціонування цього явища в різних вимірах суспільного життя. У своїй праці «Презентація себе іншим у повсякденному житті» [24] він розглянув феномен перформансу в контексті драматургічної теорії соціальної взаємодії. На його думку, перформанс є

реалізацією моделі соціальної поведінки – виконанням індивідом певної «партії» у процесі комунікації з іншими з метою створення певного враження [24, с. 181].

У структурі перформансу Гофман виокремлює такі складові: передній план, драматичне втілення, ідеалізацію та засоби експресивного контролю. Передній план перформансу – це сукупність виражальних засобів, які використовує перформер з метою презентації своєї соціальної ролі. Передній план робить можливим порозуміння актора та аудиторії, тому що втілює колективні уявлення, які перформер намагається донести за допомогою представлення своєї соціальної ролі. Згідно з концепцією Ервіна Гофмана, драматичне втілення сприяє комунікації перформера та аудиторії через невербальні засоби аргументації та впливу. Інший обов'язковий компонент соціального перформансу – ідеалізація. Саме так дослідник називає спробу перформера презентувати себе за допомогою понять, які відображають цінності, прийняті у певному суспільстві [24, с. 3]. Це вказує на те, що Гофман вважає перформанс експресивним повторним підтвердженням колективних етичних цінностей. Ще одна важлива складова перформансу – засоби експресивного контролю, за допомогою яких виконавець намагається представити свої дії якомога природніше. Засоби експресивного контролю мають убезпечити виконавця перформансу від можливої критики з боку аудиторії.

Ідеї Ервіна Гофмана згодом розвинув ще один дослідник феномену перформансу – Річард Шехнер. [112] Він вважав, що перформансом можна називати будь-яку процесуальну активність, яка здійснюється в публічному просторі та має перформативний характер (виконавство, гра, спорт, ритуал тощо). Це тому що усі процесуальні активності мають спільні риси, наприклад: специфічна часова організація, виняткова цінність об'єктів, залучених у перформанс, визначені правила, а також часто специфічні місця реалізації.

Річард Шехнер розрізняє перформанси та інші активності повсякденного життя, бо перформанс – це «окремий світ, де люди можуть створювати свої

правила, переписувати час, наділяти цінністю речі та працювати задля задоволення» [112, р. 13]. На думку Р. Шехнера, такі правила існують як структура, що завжди передбачає наявність свободи, яку перформер використовує відповідно до власних здібностей. [112, р. 14] Перформанси, при цьому, повинні відбуватися у місцях, які розраховані на можливість консолідації чисельної аудиторії.

Окрім того, Шехнер, як і Еріка Фішер- Ліхте, розглядає перформанс як соціальну подію та виокремлює п'ять його ключових характеристик: 1) процес, що відбувається тут і тепер; 2) передбачає виняткові незворотні дії, обміни та ситуації; 3) має характер змагання: щось поставлено на карту для перформерів та часто аудиторії; 4) має місце ініціація, зміна статусу учасників цих подій; 5) визначене використання простору [112, р. 46]. Беручи за основу ці характеристики, Шехнер сформулював визначення перформансу як «констеяції подій, що відбуваються як із глядачами, так і з виконавцями, починаючи з того моменту, відколи перший глядач потрапляє у поле перформансу, допоки останній його залишає» [112, р. 71].

Особливий внесок у дослідження соціальної природи перформансу зробив сучасний дослідник Джефрі Александер. Він розробляє макро-соціологічну модель соціального перформансу як спосіб інтерпретації теорії соціальної дії з позицій культурної прагматики. Згідно з концепцією Александера, перформанс – це «соціальний процес, у ході якого актори індивідуально або колективно презентують смисл певної соціальної ситуації» [87, р. 32], який вони свідомо або несвідомо використовують як засіб для переконання інших. До того ж, уявлення аудиторії, на думку Александера, є важливішими за відповідність смислу дійсності. Успіх соціальних перформансів визначається здатністю його учасників поєднати структурні компоненти перформансу так, щоб враження автентичності соціальної події сприяло суспільній інтеграції. Дослідник встановив, що кожний соціальний перформанс вирізняється наявністю шести взаємопов'язаних елементів:

колективних уявлень, акторів, аудиторії, засобів символічного виробництва, мізансцени, соціальної влади [88].

Із розглянутих теорій можна зрозуміти, що перформанс завжди постає як соціальна подія, що утверджує горизонтальні стосунки акторів та аудиторії. Аудиторія має можливість брати активну участь у колективному процесі творення смислів. Перформанс – це те, що організовує, репрезентує, символізує соціальні відносини від простих повсякденних дій до ритуальності. Умовно кажучи, всі наші фреймовані інтеракції (термін Гофмана) ми можемо позначити як перформанс. Соціальні зібрання у вигляді ритуалу похорону, святкування дня народження, вираження своїх переконань через мітинг або його агресивне придушення, особистий чи колективний художній, творчий, активістський жест – усвідомлений, а може і не завжди – все це перформативні дії, навантажені символічним посилом. Головною складовою цих дій є тіло, наповнене смислами, енергією, образами, і обмежене соціальними рамками дозволеного чи недозволеного.

Традиційні критерії мистецтва – наявність автора, дотримання принципів композиційності, майстерність виконаної роботи – досі актуальні в сфері сучасного мистецтва. Але їх недостатньо, якщо мова йде про перформанс, адже важливо враховувати не тільки внутрішні якості витвору, а й внутрішні. Артур Данто, відомий арт-критик, увів ключове для теорії мистецтва поняття «світ мистецтва». [93, с. 574] Цей концепт вказує на два важливих фактори: по-перше, генезис ідей, тобто ті історичні умови, в яких виникає художній витвір, у якому він живе; по-друге, особливості соціокультурного простору, в якому він живе чи виставляється. Цим контекстом є соціальний інститут – світ мистецтва, який умовно можна розділити на три компоненти: художники, глядачі та посередники. Художник і глядач вступають в комунікацію завдяки тому, що перший здатен сформулювати художню інтенцію, а другий – її віднайти. Діалогізм художника і глядача вказує на важливий критерій, який визначає статус арт-об'єкта: сучасне мистецтво існує в соціальному контексті, перформанс виникає як ефект спільних практик представників світу мистецтва.

Сучасний перформанс все частіше стає соціальною практикою, яка перейшла з тіла фізичного на тіло суспільне. Як зазначає Роуз Голдберг, «мистецтво перформансу показало тенденцію до розмивання власних кордонів і навіть до зникнення» [18]. Спираючись на погляди науковця Віктора Тернера, можна констатувати, що витoki перформансу як сучасного явища культури доцільно шукати в процесах соціального вираження, соціальної критики та дійствах [70]. Тригерами цих процесів виступають: соціальна нерівність, сексизм, расизм, гендерна нерівність, емансипація, політичні ідеології, соціальний контроль над тілом, культура споживацтва тощо.

Для чіткого розуміння соціальної природи перформансу можна виділити аспекти:

- символічний – перформанс складається із символів як елементарних одиниць специфічної структури у контексті критичного дійства;
- ціннісний – передається інформація про цінності, світогляд, ієрархію;
- теологічний – перформанс виступає як система цілей та засобів;
- рольовий – виявляється у взаємодії різних соціальних статусів та становищ. [70, с. 22].

Перформанс як форму соціальної критики можна описати з позиції цих аспектів, доповнивши рисами та прикладами, які з'являлися і розвивалися в культурі в різний час, під впливом певних історичних, соціальних подій, накладаючись на соціальну критику, та створювали культурну інновацію – перформанс. Ці риси можна визначити як перформативні.

Символічний аспект. Маючи естетичну властивість, перформанс вміщає в собі виразність, знаковість та символічність. Всі елементи художнього твору розглядаються як знаки. Співвідношення між суб'єктом та об'єктом, спостерігачем та предметом спостереження, глядачем та актором, тілесно-матеріальним та знаковим аспектом у перформансі визначаються наново. Більшість перформансів являють собою метафору – метафору про відносини суспільства та світу або ж метафору на особистісні відносини зі світом/суспільством. Досить часто символізм перформансів художники несуть

через все своє життя. Наприклад, такими є роботи Йозефа Бойса, зокрема показовим є «Як пояснити картини мертвому зайцю».

Ціннісний аспект. Перформанс відтворюється для того, щоб донести цінності, смисли, певну точку зору або світогляд до присутніх. Такі перформанси досить часто носять скандальний та провокаційний характер, тим самим викликаючи резонанс у суспільстві. Такими є роботи віденських акціоністів, Марини Абрамович та Улая, Кріса Бурдена, феміністичні перформанси.

Рольовий аспект. У перформансах розігруються ролі, сценарії уявних та реальних подій. Йдеться як про виконавство, так і про представлення себе чи своєї спільноти. Не лише музику, танець, театр різних напрямків, ритуал, церемоніал, а й публічну поведінку, повсякденне спілкування, пам'ятні заходи, маніфестації, міські свята, карнавали, флеш-моби, протести можна віднести до форм перформансу. Стюарт Бріслі у перформансі «21656395C» перетворив галерею на моторошний простір і протягом двох тижнів сидів, похитуючись, або повзав рачки, з виразом смутку на обличчі, а глядачі спостерігали за ним у замкову щілину – такий спосіб спостереження спрацював як потужна метафора їх власної пригніченості і відчуженості один від одного в суспільстві споживання. Ознакою перформансу як дії та форми соціальної критики, де зустрічаються виконавці та глядачі, є поділ на діючих та спостерігачів, їх взаємини, а також обмін ролями.

Геологічний аспект. Перформанс – це цілеспрямований процес, усвідомлена дія, подія за участю людей, що входять до нього зі своїми намірами, цілями, мотивами, уявленнями. Яскравим зразком такого перформансу є робота Марини Абрамович «Ритм 0» та робота Йоко Оно «Відріж шматок», творчість віденських акціоністів.

Зважаючи на це, перформанс за своїми характерними ознаками є сучасною формою соціального та культурного протесту. Перформанс – це система дій виконавця (виконавців), розрахована на публічну демонстрацію. Це протягування руки мистецтва суспільству, де посередником, тією самою рукою,

що вказує на порок, і є митець. Він покликаний звернути увагу на проблему абсолютно будь-якого характеру. За допомогою перформансу художник може оголосити війну суспільству, його найгіршим проявам або закликати до миру, оголосити трагедію, показати справжнє обличчя наслідків війни або несправедливості. Мистецтво в світлі перформансу – це революція.

Як вже було зазначено, авторський задум у перформансі реалізується через включення аудиторії в загальне з митцями смислове поле, безпосереднє залучення в спектакль. Ключову роль, на наш погляд, у встановленні цього специфічного комунікативного зв'язку, грає тіло і тілесність, особливо їх спосіб репрезентації. Для того, щоб митець перетворив власне тіло в художній об'єкт, йому потрібно роздвоїтися, тобто стати одночасно і суб'єктом, і об'єктом впливу, бути і творцем, і виконавцем.

Мистецтво перформансу завжди є актуальним як соціальний протест і критика: і в минулому столітті з різними тенденціями (залежно від проблем і соціокультурного контексту), і зараз – відбувається зростання інтересу до таких арт-практик в умовах нових викликів та проблем (глобалізація, віртуальна культура, медицина, біоетика, кібер-технології, втрата ідентичності тощо). Центральним об'єктом перформансу як соціальної критики є сама людина, яка позбавлена волі, потерпає від правил, традицій, забобонів та примусу суспільства. Тому через тіло митці намагаються донести гостроту цього становища.

Дослідження тіла та тілесності крізь призму перформансу дозволяє сформулювати три ключові способи репрезентації тіла митця – образ жертви, випробовування фізичних можливостей і тіло-комунікація. Такі форми репрезентативності виходять із поставлених митцем завдань та обраних виражальних засобів. Це зумовлено тим, що тілесний вимір людини є більш дієвим інструментом та способом боротьби проти соціальних та політичних факторів впливу на життя суспільства, укладений у той чи той історичний період.

Таким чином, дослідження репрезентації тіла митця дозволяє нам наблизитися до розуміння суті перформансу як протестного мистецтва, що актуалізує проблеми дискримінації та демонстрації жіночого чи чоловічого тіла, його фізичні можливості, свободу творчості, а також проблематизує соціальну нерівність в суспільстві, дистанціювання, владний та політичний контроль, медикалізацію тіла. Переконані, що перформанс – це сучасна тенденція, пов'язана із трансформацією різних видів мистецтва та інших соціальних практик; це творча інновація, що вносить перформативні риси, які виступають формою соціальної критики. Сучасна криза, що відбувається у системі культури та мистецтва, певна «соціальна драма», є рушійним елементом трансформації мистецтва та соціальних практик. Тому все частіше ми бачимо вираження такої форми соціальної критики як перформанс.

2.2. Семантика образу тіла-жертви

Перформанс як максимально особистісна мистецька практика дозволяє проблематизувати тему власної тілесності та виразити свої переживання у довільній формі. Ознайомлення та аналіз знакових перформансів, де ключовим інструментом є їх тіло, дозволяє стверджувати, що дуже часто воно репрезентується як жертва. Концепція тіла-жертви пов'язана із вираженням соціального чи політичного протесту. Російські перформери, поодинокі європейські та американські акціоністи, які критикували політичну владу, а також феміністки, які демонстрували збитковість положення жінок у патріархальному суспільстві вбачали у перформансі головне знаряддя для донесення своїх ідей. Прийоми, які використовуються для формування жертвовного тіла – це нанесення тілесних ушкоджень, знуцання над тілом і демонстрація фізичного болю та психологічного дискомфорту. Також вони можуть умовно поділятися на мазохістські (коли художниця самотійно завдає собі шкоди) та садистські (коли шкоду заподіюють їй).

Політичні протести в сучасних мистецьких арт-практиках називаються політичним акціонізмом. Олександра Груєва вважає, що «політичний акціонізм

об'єднує новітні форми художнього самовираження на політичну проблематику» [27, с. 23]. З особливих характеристик перформансу як політичного акціонізму можна вирізнити їх систему виражальних засобів, глибоку образність, наділення знаковими кодами і символікою, художнім контекстом і підтекстом. В основі політичного акціонізму лежить символізація, з вкладанням в політичні дії очевидних і завуальованих підтекстів. Політичний акціонізм є соціокультурною рефлексією, формою переосмислення сталих політичних конструктів. Саме митці-акціоністи активно звертаються до політичних тем, а також використовують традиційні форми політичної активності, як-от демонстрація, мітинг, перетворюючи їх у мистецькі практики монстрації, геппенінгу.

Йозеф Бойс – німецький художник, який є зятим противником в'єтнамської війни, що доводить його політичний перформанс «Я люблю Америку, а Америка любить мене». Перформанс полягав у тому, щоб провести три дні наодинці з диким койотом. Таким чином, Бойс виступив проти американської цивілізації, за повернення до архаїчної Америки, адже койот – символ первісної Америки. Після закінчення акції Бойс обійняв койота і так само як прибув – на ношах, в кареті швидкої допомоги – був доставлений в аеропорт, жодного разу не ступивши на американську землю. Сам художник розповідав про це так: «я хотів захистити себе і не бачити нічого в Америці, крім койота» [18, с. 196].

Сприятливі умови для проведення політичних перформансів існують як не дивно в Росії, адже політика держави гнітюче впливає на свободу творчості, самовираження – переслідування акціоністів були як і в 90-их роках, так і нині. Починаючи від 70-их років поодинокі перформанси стали з'являтися на теренах ще тодішньої Російської республіки, але тільки в закритих приміщеннях і для малої когорти людей («посвячених»). Лише в 90-ті роки художники отримали змогу вийти на відкриті простори. З тих часів перформанси використовуються для відкритого протистояння з владою. Найвідомішими представниками є Олег Кулик, Пьотр Павленський, Олег Мавроматті та Єлена Ковиліна. Свої художні

жести вони розглядали як політичні, а дієвим виражальним засобом своїх ідей було тіло та грубі, нелюдські знущання над ним.

Олег Кулик відомий своїм образом «людини-собаки», українець за походженням за мотивами акції німецького акціоніста Й. Бойса «Я люблю Америку, Америка любить мене», провів два цікаві для нашого аналізу перформанси: «Я люблю Європу, а вона мене – ні» полягає у тім, що оголений митець пересувався навколiшки, удаючи собаку, а довкола нього стояли дванадцять вівчарок, яких ледве стримували працівники поліції. Дванадцять означає кількість зірок на прапорі Європейського Союзу. «Я кусаю Америку, Америка кусає мене» теж показовий перформанс, адже художник прибув літаком до США у собачому нашійнику у відсіку для перевезення тварин та усі два тижні перформансу порушував усталені норми: оселився у змонтованій клітці в приміщенні художньої галереї, а виходячи з неї оголеним демонстрував залицяння до жінок.

Образ собаки, на перший погляд, є дивним як для політичних перформансів, але Кулик у ньому побачив знак «Іншого» в самих людях – зацькованих, загнаних [78, с. 83]. «Людина-собака» була формою вираження загальної кризи соціальної, політичної та економічної сфери в Росії. Своїми перформансами Олег Кулик доносив назрілі соціальні проблеми: криза загальноприйнятних систем цінностей, проблеми у відносинах між людьми, які недалеко відійшли у поведінці від тварин.

Радикальними акціями в Санкт-Петербурзі та Москві відзначився перформер Пьотр Павленський, за допомогою яких намагався артикулювати суспільно-значущі проблеми. Перформанс «Шов» намагався привернути увагу спільноти до проблеми заборони гласності. Павленський із зашитим ниткою ротом півтори години стояв біля Казанського собору в Санкт-Петербурзі, тримаючи в руках плакат із написом: «Акція “Pussy Riot” була переграванням знаменитої акції Ісуса Христа». Своім перформансом Павленський хотів показати страх митця перед гласністю та відкритим висловлюванням. У перформансі «Туша» оголений Павленський був замотаний у колючий дріт.

Суть акції у тім, що оголена й беззахисна людина в «кокони» державних репресій і заборон. Це було метафоричне висловлювання проти російських законів, спрямованих на придушення громадянської активності. Перформанс «Фіксація» був найбільш провокативний з усіх (позаяк демонструвалося оголене тіло. Так, Павленський цвяхом прибив свої геніталії до кремлівської бруківки. Акцією він звертав увагу на апатію, політичну індиферентність і фаталізм сучасного російського суспільства. У перформансі «Відділення» він відрізав собі мочку вуха, сидячи оголеним на стіні паркані. Так він протестував проти використання психіатрії в політичних цілях. За словами Павленського, «ніж відокремлює мочку вуха від тіла. Бетонна стіна психіатрії відокремлює суспільство розумних від божевільних хворих. Повертаючи використання психіатрії в політичних цілях, поліцейний апарат повертає собі владу визначати поріг між розумом і безумством» [63].

Для Павленського влада за замовчуванням є репресивною, сам він виступає передовсім проти індиферентності суспільства та його мовчазного існування в ситуації несвободи [43, с. 19]. Політичні перформанси Павленського мають на меті викриття прихованих механізмів влади, котрі можна вважати дискурсивними (адже вони вкорінені настільки, що не помічаються), а також є моделлю сприйняття фігури Іншого в сучасній Росії. Хоча й відбувається викриття певних механізмів, владна структура лише затверджує свою роль завдяки подібним маргінальним стратегіям.

Багато політичних перформансів проведено на гендерну проблематику. Це поступово нас наближує до ще одного напрямку вираження протесту – феміністичне мистецтво. У центрі уваги та дискусій завжди актуальною була тема про допустимість чи недопустимість демонстрації жіночого тіла, виконання соціальних ролей. Мисткині у боротьбі проти дискримінації та сексизму обирають та використовують перформанс як форму соціального протесту й культурної критики. Використання власного тіла у виконавських роботах викликало суперечки серед критиків і продовжує викликати дискомфорт.

Усвідомлення природи жіночої сексуальності, ролі жінки в суспільстві та мистецтві стало провідною лінією творчості австрійської художниці Валі Експорт. Яскрава демонстрація гендерних відносин між чоловіком і жінкою заявлена в її акції «Із досьє собачого життя». Мисткиня гуляла по місту разом із художником Петером Вайбелем, немов із собакою на повідку, що було аналогією на ігрову природу взаємин між протилежними статями [64, с. 196]. Подібний мотив присутній у відомому перформансі «Тактильне кіно» («Tap and Touch Cinema»). Перформанс відомий тим, що Експорт одягала на груди ящик з фіранкою, через яку глядачі могли доторкнутися до її оголених грудей. Виставляючи своє тіло в цій своєрідній вітрині, Експорт відтворювала ситуацію сексуальної об'єктивації – але при цьому сама ж експлуатувала тих, хто включався в затіяну нею гру.

Ще однією відомою перформеркою, яка втручається в поле політики, є сербська художниця Марина Абрамович. Мистецтво перформансу для Абрамович є також потужною платформою для тілесного самовираження. Соціалістична Югославія, батьківщина мисткині, та влада політичної ідеології над людьми завжди були для неї травмою і водночас джерелом творчості в форматі соціально-політичних і етичних провокацій із тілом. Важливими для нашого аналізу є такі перформанси художниці як перформанси «Губи Томаса», в процесі якого Марина Абрамович вирізала на своєму животі бритвою п'ятикутну комуністичну зірку, відшмагала себе, лягла на шматок льоду у вигляді хреста, спрямувавши на живіт обігрівач. Під час повторного перформансу була змінена структура, додано багато атрибутів (білий прапор, жіночий військовий головний убір-пілотка часів Другої світової війни тощо) – такий символічний ритуал став для неї способом спокутування за комуністичне й ортодоксальне минуле її сім'ї. У перформансі «Комуністичне тіло/фашистське тіло» використано мотив «прокляття знаків» (за задумом, політичні символи не просто орнаментують режими, але й вриваються в тіла людей, інфікують їх, визначають їх долі), а також це протест проти розділення людей ідеологічними бар'єрами. У перформансі «Балканське бароко»

найчіткіше представлене політичне в перформативних практиках Абрамович. Він є реакцією на війну в Югославії. Абрамович чотири дні сиділа на купі кісток корів, змиваючи з них залишки м'яса, проте ту кров із рук неможливо було відтерти, як і неможливо змити з війну пам'яті. Під час очищення кісток Абрамович розповідала історії та співала народні пісні зі свого дитинства, а на стіни проектувалися фото з дитинства художниці. Цей перформанс є діалогом із політичним; тим, що розв'язує війну, а також діалогом зі смертю, що виступає в якості Іншого [44, с. 150].

Протягом своєї творчості Марина Абрамович досліджує зв'язок між тілом і духом, що багато в чому співзвучно з її інтересом до духовних практик Тибету і шаманізму. В основі її перформансів лежить подолання страхів, зокрема болю, страждань і смерті. Кожна робота, за визнанням художниці, дає їй підставу відчувати себе сильніше та вселити це почуття глядачам. Важко сказати, що більше переважає у творчості Абрамович, однак у кожному її перформансі знущання над тілом більше ніж достатньо. Мисткиня добровільно жертвує тілом, почуттям комфорту та власної безпеки, заради того, щоб показати справжню реальність та сутність почуттів кожної людини.

У той самий час, коли жіноче тіло було «знято» з полотна і введене в тривимірність перформансу, тіло все ще повинно було залишатися стриманим, замкнутим, гладким, легким на вигляд і легким в функціональності, дуже схожим на статую або навіть предмет споживання. Жіноче тіло було жорсткіше закодоване поняттями краси й відрази, аніж це відувалося із чоловічим. Ці культурні коди гарантували, що тіло не порушує своїх кордонів, не робить видимими своє внутрішнє єство і при цьому залишається пасивним і стриманим як в буквальному сенсі (у своїй формі), так і в переносному (в поведінці і прийнятті на себе ролі, допустимої для жінки) [98].

Французька художниця Джина Пейн використовувала тіло як простір для вивчення болю та співпереживання. Виступи Пейн включали виключно тілесні ушкодження, як спілкування «внутрішнього я». Під час перформансу «Психея» (1974), вона, стоячи перед дзеркалом, робила на обличчі надрізи бритвою. Кров,

що стікала по обличчю, перетворювалася в сльози, звернені до всіх, хто їх бачить. У «Сентиментальній дії» (1973) Джина вставила в порізи на руках шипи червоних і білих троянд, визначаючи цю дію як «проекцію свого внутрішнього простору» [111]. Потужний і повторюваний образ пораненого тіла робив мистецтво Пейн особливим. У її роботі не було нічого явно феміністського чи активістського, а лише особиста форма експресії. Інша річ, що особисті повідомлення так чи так потрапляли у зазделегідь сформований феміністичний дискурс, стаючи політичним таким чином.

Можна стверджувати, що практика Джини Пейн лише формально є мазохізмом, але тим самим змістовно вирішує такі проблеми, як відчуження, відчуття себе одночасно суб'єктом (тіло, яке переживає) і об'єктом (тіло, яке є інструментом і річчю), а також відносини або контракт між художником і аудиторією [110, р. 29]. Слідуючи за визначенням Леопольда фон Захер-Мазоха, мазохізм підносить жінку до високого і впливового становища, оскільки вона бере на себе раба-чоловіка і, за допомогою контакту, здійснює акти насильства проти нього, тим самим посилюючи його сексуальне задоволення [103]. Гендерна ієрархія втрачає свою здатність, де чоловіки завжди були активними та владними, а жінки – пасивними та покірними. Проблема жінки як суб'єкта і об'єкта присутня в мистецтві, і, як зазначає критик-феміністка Люсі Ліппард, «коли жінки використовують своє тіло в своїх роботах, вони використовують себе: значний психологічний фактор перетворює їх тіла або обличчя з об'єкта в суб'єкт» [104, р. 75].

Каролі Шнеєман була однією з перших художниць, які представили на початку 1960-х років своє тіло й використовували його як політичний інструмент звільнення жінки від історичних і культурних обмежень. Вона заявила про своє тіло і свою сексуальність як про художніх агентів, намагаючись розширити розуміння тіла і навіть вийти за його межі. Мисткиня часто ставала мішенню критиків, оскільки її оголене тіло було одночасно об'єктом і предметом її мистецтва. Хоча вона ніколи не заперечувала цих звинувачень, вона пояснила, що хотіла показати своє власне сприйняття свого

тіла [111]. Її перформанс «Внутрішній сувій» (1975) став висловлюванням про жіноче тіло як про джерело художньої творчості, самопізнання і істини. Трактуючи біблійний символ «сувій Закону», оголена Шнеєман витягла із себе на очах у глядачів довгу скручену стрічку паперу й прочитала вголос написаний нею текст, який обігравав та викривав поширені сексистські стереотипи [116].

У своєму перформансі «Аж до і включаючи її межі» Шнеєман поставила завдання дослідити межі власної витривалості та можливостей в живописі. Мисткиня вирішила спробувати включити все своє тіло в створення живописного твору, відповідаючи так на техніку роботи художника Джексона Поллока, який жбурляв, поливав і інтенсивно розбризкував фарбу на свої полотна (у чому багато критиків вбачали відверту алюзію на чоловічий оргазм, а отже й загальнодомінування чоловіків у культурі загалом і сексі зокрема). Шнеєман спорудила мотузкову конструкцію, щоб підвісити себе оголену посеред великих білих аркушів паперу і мати можливість, розгойдуючись в повітрі, малювати обома руками різні фігури і лінії. Процес вимагав великого фізичного навантаження, проте художниця повторила перформанс дев'ять разів в 1971-1976 роках, а потім перетворила результати в інсталяцію [11].

Тим не менш, відомі такі художниці, які під час деяких своїх вистав залишаються пасивними. «Анатомічний театр» Сільвії Джамброне притаманний тим, що художниця спостерігає, як мереживний комір пришивається до її тіла. Ключиця, крупним планом голка, що проникає в плоть, і кров, що просочується крізь неї: темно-червоний на накрохмаленому білому. Цей патріархальний садизм є зворотнім боком медалі для мазохізму, що інвестує владу.

Особливо виразно образ жіночого тіла як жертви обіграє Йоґо Оно у своїх перформансах. Вона вперше виконала знаменитий перформанс «Cut a Piece» («Відріж шматок») в Токіо в 1964. Мисткиня сиділа нерухомо на підлозі сцени, а поруч із нею лежали ножиці. Присутні в залі повинні були по черзі підніматися на сцену, щоб відрізати шматок її одягу. Перформанс мав тривати

доти, доки Йоко Оно не залишалася оголеною. Критиками була відзначена сила впливу цієї вистави на глядача: «Швидше згвалтування, ніж мистецтво перформансу» [35]. «Відріж шматок» – це виклик навколишньому світу, яскравий і небезпечний маніфест про жіноче тіло, який довгий час є об'єктом естетичного споглядання. Це також про жертвність самих жінок, що піддаються жорстокості, насильству і сексизму. Йоко Оно в процесі перформансу здійснює добровільну жертву, трансформуючи свій виступ в політичний протест.

Проблеми, пов'язані із площиною гендеру та як конкретний індивід переживає свою гендерну запрограмованість актуалізовані у роботах російської мисткині Єлени Ковиліної, оскільки в культурі пострадянського простору це питання досі лишається гостросоціальним. Першим гучним перформансом Ковиліної є робота «Вальс». Під час перформансу художниця під музику 1940-х років запрошує глядачів чоловіків на танець, після кожного туру випиває чарку горілки та приколює орден собі на груди. Здійснюючи останні кола танцю, жінка ледь стоїть на ногах, падає на підлогу разом з тим, хто танцював з нею, а потім знову піднімається. Вальс закінчується, коли на столі не залишається більше ні горілки, ні нагород, а Ковиліна тікає крізь аплодуючий натовп. При аналізі перформансу можна виявити кілька смислових шарів, що вибудовують ідейний зміст твору. Художниця фокусує глядача на створеному «образі російської жінки, яка спроектувала на себе всі можливі кліше про неї саму, а сама дія зачіпає масу архетипних пластів» [59]. З одного боку, Ковиліна обіграє стереотипне розуміння жіночої природи через приписувані їй нестабільність психіки і чуттєвість. З іншого, художниця використовує прийом гендерної інверсії – через вальс приміряє на себе характеристики, що визначаються в суспільстві як чоловічі. Це можна тлумачити як запрошення до танцю, так і випивку та ордени за заслуги. Можна сказати, що художниця вибудовує героїню, у якому деконструє клішований образ російської жінки через закріплені за нею подвійні та суперечливі характеристики, прийняті в суспільстві: сильна, вольова, «по-чоловічому» взаємодіє з протилежною статтю

та одночасно істерична, емоційно нестійка і напружена. Цим перформансом художниця демонструє образ жертви традиційного суспільства.

Як бачимо, митці та мисткині починають застосовувати до тіла образ жертви – метафору боротьби, приреченості та невизначеності. Поняття жертвності, жертви асоціюється у нас із муками, стражданнями, готовність перебрати весь біль на себе заради певної мети. У мистецтві жертва грає таку ж роль, як і в культурі, підтверджуючи, що в цілому жертва – це двигун життя. Ідея жертви близька митцям і мисткиням, адже вони дуже часто ставали жертвами влади, суспільства, культури чи свого мистецтва. Меж цієї жертвності немає, кожен митець/мисткиня самостійно визначають ступінь можливої для себе радикальності. Тіло людини довгий час було сакральним елементом культури, проте в епоху постмодерну воно десакралізується та стає потужним транслятором найважливіших ідей та викликів сучасного соціокультурного простору.

Постмодерністський феміністський критицизм проголосив стирання дистанції між чоловічим і жіночим. Жінки завжди були під контролем влади, релігії, культури. Саме тому представниці феміністичний руху та мистецтва, борючись за свої права, відстоювали можливість розпоряджатися своїм життям, а особливо тілом. Тіло в перформансі – це інструмент для відображення того, що не може зробити ні образотворче мистецтво, ні слова. Застосування таких прийомів як нанесення тілесних ушкоджень, умисне завдання шкоди своєму тілу і демонстрація фізичного болю та психологічного дискомфорту формують образ жертвовного тіла. Більшість представників і представниць у своїх перформансах жертвували особистою безпекою, комфортом, фізичним чи психічним здоров'ям, хтось більшою мірою, хтось меншою. Джина Пейн, Марина Абрамович, Сильвія Джамбронне, Петро Павленський вдавалися до грубих втручань у цілісність своїх тіл, не зважаючи на страх, біль, кров та сльози. Аналіз перформансів засвідчив їхню протестну природу та маніфестування антивоєнних, антикорупційних, гендерних вимог, протест

проти утисків прав людини (особливо, свободи слова), наслідків комуністичного минулого тощо.

2.3. Випробування тілесних можливостей митця/мисткині

Класичний перформанс, на відміну від сучасного, пов'язаний з тілом і особистим досвідом і присутністю автора. Класичний перформанс часто виявляється у спробах випробувати власні можливості. Твір народжується із власної історії чи міфології автора. Такий перформанс можна назвати екзистенційним.

Мінливість, гіперпластичність тілесності свідчить про те, що будь-яке тіло можна перемодельовувати, випробувати. Трансгресивний елемент культури постмодернізму найяскравіше відбився на тілі митця. Ці настрої миттєво підхопили художники-акціоністи від середини ХХ ст. Віденські акціоністи, митці-кіборги і трансгуманісти, бодімодифікатори та інші використовують художній простір для того, щоб отримати досвід розширення можливостей людського тіла та демонстрації оновленого тіла. Тіло людини або тварини стало основним інструментарієм, що дає можливість підкреслити загрози існування людства в сучасному світі. Арт-практики демонструють максимально оголене, покалічене, понівечене або навіть мертво тіло. Деякі апелюють до прихованих внутрішніх резервів природнього тіла, а інші долають кордони тіла за допомогою наукових технологій.

Сприйняття подібних арт-об'єктів посилюється за допомогою інтерактивної участі глядача, а саме тіло глядача може виступати в ролі полотна, матеріалу твору або в ролі складеного елемента. Творець передає свій художній «меседж», розпізнати який реципієнту вдається виключно за допомогою тактильного і ментального (або інтелектуального) контакту.

Тепер розглянемо ті перформанси, де художник випробовує на міцність власне тіло, а заодно і почуття та навіть фізіологічні можливості. Таким є віденський акціонізм, австрійський рух 1960-х років. Акції-перформанси віденських художників включали в себе людське тіло, геніталії, кров і

екскременти; через перформанс митці завдавали собі чи учасникам біль, порушували сексуальні табу, шокували глядачів, що інколи призводило навіть до арештів художників. Для творчості цієї групи, а також для індивідуальних робіт учасників «тіло було мальовничою поверхнею і художнім матеріалом, що зазнає трансформації» [41]. Звернене до глядача, воно виступало як зброя проти консерватизму, конформізму і лицемірства післявоєнного австрійського суспільства. Їх призначенням було подарувати глядачам трансгресивний досвід і забезпечити необхідний катарсис, який дозволив би подолати приховані травми, вилікувати суспільство від насильства і знайти бажану свободу. До таких радикальних митців можна віднести Германа Нітча, Рудольфа Шварцкоглера, Гюнтера Бруса, Отто Мюля, Петера Вайбеля.

Герман Нітч, засновник «Театру оргій і містерій» виходив із того, що суспільство виникло завдяки спільному здійсненню дій та спільним переживанням, тобто завдяки колективній комунікації. У його акціях, що включали в себе кров, убивство тварин, розп'яття, передбачалися спільні дії акторів і глядачів. Жорстокість і агресія цих дій, близьких за змістом ритуалу, повинні були довести всіх учасників до естетичного сп'яніння і катарсису. Свої криваві перформанси Герман Нітч називав ритуалом спокути, жертвою за провину людського існування.

Найбільш радикальним серед них був Рудольф Шварцкоглер. Художнику з цієї групи угвинчували в череп медичний інструмент, схожий на штопор, і акція припинялася, тільки коли на бинтах проступала кров. Взагалі, Шварцкоглер, більш за інших своїх товаришів, був схильний до самокатувань: одного дня він випав з вікна. Багато хто вважає, що цим самим він повторював знаменитий «Стрибок в порожнечу» Іва Кляйна. Перед тим як вчинити самогубство, Шварцкоглер провів шокуючу акцію, на якій по шматку відрізав власний статевий орган. Насправді критики вважають, що він цього не робив: і акція, і серія фотографій, які від неї залишилися, були постановкою. Роботи Отто Мюля вражають своєю радикальністю не менше. У перформансі «Мама і тато» Отто обливає натурщицю кров'ю тварин, брудом і молоком, обвалює її у

муку, після чого модель спорожнює кишечник у рот художнику. І все це у супроводі вульгарних, розпусних сцен.

Роботи віденських акціоністів були тісно пов'язані із психологією, а мистецтво вони розглядали як психотерапію. Таким чином митці намагалися продемонструвати свою екзистенціальну позицію щодо життя у післявоєнний період з його руйнівними наслідками, де стан афекту і катарсис були необхідними умовами, щоб позбавлятися емоційної напруги від занепаду культури.

Цікавими для нашого дослідження є роботи американських акціоністів, які, на відміну від віденських, не вдавалися до «шокової терапії» кров'ю та понівеченими тілами. Ці митці досліджували психологічні межі людського тіла через фізичні випробовування, щоб підняти проблеми особистої безпеки, комфорту, дискомфорту.

Кріс Бурден – американський художник, який перетворив своє тіло на арену для експериментів. Вогонь, свинець, бите скло, електрика, кулі – це ще не повний арсенал того, що він використовував у своїх провокаційних перформансах. Центральна тема його акцій – особиста небезпека. У 1974 році художник проводить свій відомий перформанс «Транс-Фікс». Бурден лежав обличчям вгору на Volkswagen Beetle, а обидві його руки були прибиті до задньої частини машини, інсценуючи розп'яття як жертвний акт. Його найбільш відома робота – «Вистріл», у якій рука художника була прострелена асистентом. Митець мав на меті перевірити як він справиться з ментальним аспектом насильства, знаючи наперед що в нього стрілятимуть. Перформанс «Тихо крізь ніч» має схожий мотив. Бурден, майже оголений, повз на животі, при цьому не використовуючи рук, по битому склу. Його мистецтво взаємодіє із людською психікою і вважається прогресивним. Митець показує, що кордони власної безпеки чи небезпеки насправді вже наперед визначені спільнотою та культурою в якій ми живемо і вони здатні маніпулювати нами.

Наприкінці 1960-х років американський художник Віто Аккончі звернувся до перформансів, в центрі яких виявлялося тіло художника і межі

(фізичні та психологічні), які відокремлюють його від інших людей. У перформансах Аккончі порушується питання про те, де закінчується інтимний простір і починається взаємодія з іншою людиною. У роботі «Слідкування» (1969) художник вибирав випадкових перехожих на вулиці і слідував за ними до тих пір, поки ті не опинялися в приватному закритому просторі. Митець вирішив використати своє тіло як альтернативу «простору сторінки», таким чином перетворивши себе у образ [18, с. 194]. Досліджуючи психологічне поле та межі людей, автор під час перформансу «Посів» сховався в спеціальній конструкції галереї і мастурбував, озвучуючи через гучномовець свої сексуальні фантазії про глядачів, чий кроки чув над собою. Таким чином, Аккончі хотів створити власне психологічне поле та «помістити у нього публіку, щоб та стала частиною того, що він створює сам». [18, с. 196] У роботі «Укус» художник займається дослідженням власної плоті як фізичної оболонки – жінка-учасниця щосили впивалася зубами в його тіло, демонструючи залишені на шкірі сліди як видимі знаки меж фізичного контакту. Таким чином, творчість Віто Аккончі є способом інтерпретації комунікативних зв'язків між людьми та суспільством європейської культури.

Тілесні випробовування та самокатування є визначальними рисами творчості Марини Абрамович. За свою 40-річну кар'єру художниця здійснила перформанси, в яких піддавала себе небезпеці, переступала поріг болю і розширювала межі можливого: приймала медикаменти, що впливають на роботу її тіла і свідомості, на очах у глядачів («Ритм-2», 1974); лежала у центрі вогняної п'ятикутної зірки до втрати свідомості («Ритм 5», 1974); представляла своє тіло в розпорядження відвідувачів галереї, які могли скористатися залишеними на столі і подекуди небезпечними предметами («Ритм 0», 1974); провела 12 днів на очах у глядачів в макеті квартири з трьох кімнат («Будинок з видом на океан», 2002) і просиділа на стільці 736,5 годин, дивлячись в очі сидячим перед нею по черзі людям («У присутності художника», 2010). Усі ці перформанси є прикладом фізичної, тілесної витривалості, а також точної концептуальної роботи над темою жіночого тіла.

Один з яскравих прикладів самокатування – досвід російського художника Олега Мавроматті. Найвідоміша його акція – «Не вір очам». Художник був розіп'ятий на хресті з вирізаною на спині бритвою фразою «Я не Син Бога». Після цього перформансу художник був змушений покинути країну через звинувачення в образі почуттів віруючих людей. Проживаючи в Болгарії, він влаштував свій найстрашніший перформанс. Акція називалася «Свій/Чужий» і припускала можливу смерть в прямому ефірі. На тиждень було оголошено онлайн-голосування – жити Мавроматті або померти. Коли число голосів за смерть досягало певних цифр, художника боляче било струмом. Якби за підсумками голосування голосів за смерть виявилось вдвічі більше, то електричний імпульс його убив би.

Без прямого втручання, але не менш жорсткою по відношенню до тіла є найвідоміша робота Елеонори Антін «Різьблення: традиційна скульптура» складається з 148 чорно-білих фотографій, що документують поступову втрату ваги художницею протягом 37 днів з чотирьох повторюваних ракурсів. Перформанс був покликаний переосмислити процеси, використовувані грецькими скульпторами з мармуру, коли Антін вирізала своє власне тіло. Плоть щодня відпадала тонкими й витонченими способами, як кам'яний блок, повільно стесаний до ідеалізованої фігури через діету [91]. Надавши відверту демонстрацію свого зникаючого тіла, жорстко обмежуючи та знущаючись над собою, художниця стала предметом власної фізичної трансформації і голодної, різьбленої праці. Ця робота показує як соціальні конструкти – дієта та фітнес – негативно впливають на сприйняття свого тіла та самого себе. Це була показова критика зафіксованих канонів і стереотипів у культурі стосовно того як має виглядати тіло жінки та ствердження того, що об'єктивація жіночого тіла була спричинена чоловіками ще задовго до виникнення європейської культури.

Особливе значення у контексті нашого дослідження мають роботи митців, які прямо втручалися у своє тіло, модифікуючи, додаючи чи замінюючи деякі його частини на штучні. Такий інтерес зумовлений тим, що в умовах сучасного наукового прогресу відбувається нові відкриття, які дозволяють

удосконалити людське тіло, забрати «зайве» чи ж додати щось нове. Досягнення медицини та пластичної хірургії, кібертехнологій – трансплантація, протезування, вбудування імплантів, штучний інтелект, робототехніка, інженерія тіла, віртуальна реальність – далеко не весь список послуг для естетичного конструювання бажаного, а ще й вихід за рамки традиційної художньої та соціальної проблематики. Такі досягнення справляють двобічне враження, бо сплітаються всі уявлення про те, що таке людське тіло, як довго воно живе, як працює і як ним можна маніпулювати. З одного боку, це свідчить про те, що немає меж людському розвитку і, можливо, в майбутньому людство зможе досягти таких результатів, що можна буде змінити в собі абсолютно все, що турбує. З іншого, це шкодить самоідентифікації людини, сприйнятті самого себе, свого тіла і світу, це позбавляє людину її «недоторканності» та цілісності.

Найяскравішим представником такого напрямку репрезентації тіла у перформансі є австралієць Стеларк – живий класик технологічного мистецтва. У своїй творчості він поєднав класичний перформанс, основним об'єктом якого є тіло художника, яке відчуває та піддається випробуванням з технологічними перетвореннями тіла та людських почуттів. Для всіх робіт чи проєктів митця характерний певний виклик, випробування його в різних проявах: іноді цей виклик фізіологічний, іноді технічний. Художник працює над розширенням можливостей тіла, тілесного потенціалу. Він намагається розширити, розтягнути рамки тіла, витіснити ідею перебування «я» у звичному локальному просторі, де живе людство. Перформанси Стеларка, на його ж власну думку, «породжують різні види ліній напруги» [34]. Іноді ці лінії напруги розтягують тіла, інколи ж вторгаються в тіло. Наприклад, у проєкті «Третя рука» митець створив роботизовану руку. Проєкт «Вуха» відомий тим, що він вживив собі ще одне вухо та дав інтернет-користувачам можливість чути те, що чує він. У проєкті «Ping body» Стеларк дозволив бажаним керувати м'язами власного тіла, проєктував скульптури у внутрішніх органах, а також підвішував себе на гаках у різних просторах.

У перформансах із підвішуванням власного тіла митця цікавили не так психосоціальні параметри тіла, як тіло як апарат еволюції та фізична структура. Не об'єкт бажання, а об'єкт, що піддається перебудові. Протягом 13 років, виконуючи перформанси з підвішуванням свого тіла, Стеларк дійшов висновку, що тіло має сенс лише у відношенні до інших тіл, у соціальних інститутах та за певних культурних умов. Важливо не те, що відбувається з кожним окремим тілом, а те, що відбувається між тілами. Конструкти свідомості, особистості, душі – це лише продовження старомодних моделей тіла – платонівських, картезіанських чи фрейдистських. Перформанси з підвішуванням демонструють, що тіло порожнє і непотрібне, що воно відсутнє.

Наступні вагомі роботи художника – «Третя рука» та «Вухо» – є не удосконаленням людського тіла, як вважають мистецтвознавці та ЗМІ, а експериментами із зміною анатомічної архітектури. Реакцією на темп сучасного життя та вимогу багатозадачності стала екстра-рука – у 1980-ті Стеларк спроектував додаткову механічну руку, яка підкорялася сигналам м'язів живота та ноги. Художник жив з нею якийсь час: обідав, писав і навіть намагався керувати машиною трьома руками одразу. Проект із третім вухом починався як міркування про процеси старіння людського тіла та навмисний вихід за рамки його архітектури, яку створила еволюція. Тепер «Третє вухо» Стеларка – це спроба сконструювати інтернет-орган і проголосити – розум людини більше не локалізований у межах одного біологічного тіла. Він може бути розподілений тілами інших людей. Всі видозміни та втручання у простір власного тіла художник виконує заради мистецтва, а не розвитку біотехнологій чи медицини. «Художник – це не на користь. Це про уявне, інтуїтивне, про естетичні жести». [77] У перформансах Стеларка немає якоїсь утилітарної чи практичної сторони, тому що він вважає себе художником.

У концепції творчості Стеларка тіло розглядається не як вмістилище душі і не як об'єкт соціальних розпоряджень, а як простір для мистецтва. «Напруга між внутрішнім та зовнішнім руйнує те, що ми звично приписуємо внутрішньому та зовнішньому», – як вважає Стеларк. Він запевняє, що «тіло

тепер функціонує більш фрактальним та розподіленим способом» [34]. Таким чином, ці лінії напруги більше не «лінійні», а, користуючись термінологією Дельоза, вони ризоматичні. Ці перформанси кидають виклик ідеї тіла як просто біологічної структури, вони заперечують ідею тіла, що функціонує лише у локальних просторах, де воно мешкає. Тож тіло стає химеричною структурою, розширеною операційною системою. Тема симбіозу людей та технологій – поле найгарячіших суперечок футурологів та біотехнологів на найближчі роки. До цього поля підключатимуться захисники прав людини та релігійні фундаменталісти, психологи та історики, але в одному їм не вдасться посперечатися зі Стеларком – технічний прогрес уже не зупинити.

Французька художниця Орлан – приклад безжального перетворення власного тіла засобами пластичної хірургії. У 1992 році Орлан випустила «Маніфест тілесного мистецтва» і оголосила своє тіло «зміненим реді-мейдом» [41], мінливим за допомогою сучасних технологій. Найвідоміший проєкт художниці, «Преображення Святої Орлан», складався з девяти пластичних операцій, здійснених у вигляді перформансів, які документувалися на фото і відео, а також транслювалися в різні музеї і центри сучасного мистецтва. В результаті цих операцій окремі частини обличчя Орлан були «виліплені» згідно з канонами жіночої краси різних європейських епох, увічнених на картинах Боттічеллі, Гойї, Моро та інших великих майстрів минулого. У своїх наступних роботах Орлан вживила собі під шкіру чола імплантати, що нагадують про обличчя інопланетних персонажів фантастичних фільмів. Мисткиня зацікавилася канонами краси племен Африки та Океанії і прийшла до біомистецтва на шляху до реалізації свого найграндіознішого проєкту – залишити своє муміфіковане тіло в колекції будь-якого музею.

Орлан пожертвувала своїм тілом заради мистецтва, перетворивши себе в арт-об'єкт і ставши моделлю для пластичної хірургії. Вона є феміністкою та активно виступає на захист прав жінок, тому метою проєкту було заперечення нав'язаних стандартів краси. Мисткиня намагалася показати, що нав'язувані європейською культурою канони тіла та краси є не єдино існуючі та правильні і

що культура в якій перебуває індивід не просто впливає на сприйняття власного тіла, а й нав'язує свій конструкт тілесності.

Феномен перформансу безпосередньо пов'язаний із фізичною тілесністю. Варто згадати, що наше фізичне тіло істотно схильне до впливу соціального середовища і позбавлене самостійності, про що багато років тому писав ще Марсель Мосс. Усі бодіמודифікації в найширшому значенні цього слова – від шрамування під час ініціацій до естетичної хірургії, протезування та бодібілдинг – є невід'ємною частиною панівної у регіоні культури та результатом реалізації вимог соціуму. Тому тіло митця чи мисткині та його модель поведінки завжди будуть змінюватися залежно від зовнішнього оточення та нових соціокультурних викликів.

2.4. Тіло як засіб комунікації

Сучасний перформанс суттєво відрізняється від того, яким він був на початку свого виникнення. Концептуальні основи змінилися, що, відповідно, призвело до ряду відмінностей у жанрі. У класичному перформансі бвльше йдеться від першого обличчя, тоді як в сучасному (його прирівнюють до акціонізму) розгортається постмодерністська парадигма, яка пов'язана із спеціальним розмиванням ідентичності. Тіло використовується лише як знак і потенційна заміна соціальному втіленню. Художник виступає від імені певної спільноти, ніби прагне строгої об'єктивності. Учасники діють як інструмент соціальної справедливості. Спостерігаючи той чи інший витвір мистецтва, ми задаємося питанням: «що цим хотів сказати автор?». І тоді в гру вступає комунікація між автором і глядачем, слухачем або читачем. Художник вибудовує свій твір так, щоб аудиторії був зрозумілий його сенс. І якщо людина відчуває огиду при погляді на перформанс, значить, вона повинна її відчути і задуматися.

Відмінною властивістю сучасного перформансу є те, що він став значно ширшим поняттям, ніж просто класичний перформанс. Самі ж перформери

здійснювали теоретичні розвідки цього поняття. Таким чином з'явилися нові терміни і форми – делегований перформанс, колективний перформанс, соціальний чи політичний перформанс. Кожен з них має свої особливі характеристики і, відповідно, процес комунікації різниться.

Комунікація в перформансі будується насамперед як автокомунікація, коли висловлювання дорівнює присутності перформера та його тіла. Досвід глядача тут — це швидше фізіологічна причетність, ніж набуте «розуміння» чи естетичне судження. Такі найрадикальніші перформери як Марина Абрамович чи Кріс Бурден, завжди визнавали головним завданням перформансу досвід зміни себе та «самоперетворення».

Як правило, у класичному мистецтві вибудовується такий комунікаційний ланцюжок: автор – витвір – глядач. Однак для перформансу досить властивою є ще інша формула: автор-твір – глядач. У сучасному мистецтві комунікація може бути не тільки односторонньою. Глядач може також брати участь у створенні цього твору, ставати співавтором, помічником. Як приклад можна навести Єлену Ковиліну та її роботу 2009 року «Бажаєте чашечку кави чи спали світ буржуазії». В рамках цього перформансу художниця обрала вдале місце на вулиці, добре підготувала стіл і красиво накрила його, а також розставила стільці та запрошувала глядачів, які прийшли на перформанс, «гостей», щоб випити з нею чашечку кави. За столиком поруч з художницею міг сісти будь-який відвідувач. Після того як всі гості трохи розговорилися, бесіду перериває пожежа – горить стіл. Єлена продовжує вести себе невимушено, а стіл встигає догоріти майже вщент, гостей за столом більше немає [62]. У цьому перформансі мисткиня працює із такими культурними архетипами: гості, кавування, етикет, а також із зоною комфорту учасників. Вона спостерігала за їх тілесною поведінкою та реакцією на те, що відбувалося. Глядач ставав не просто спостерігачем, а й творцем твору. Тут можна побудувати інший ланцюжок: автор – твір – глядач чи учасник – кінцевий твір. Однак головну роль відіграє не стільки кінцевий твір, скільки сам процес. І вже сам процес стає твором мистецтва. Глядач-учасник вступає в комунікацію з

автором і разом з ним створює твір. Автору належить ідея, але, яким буде кінцевий результат, він не знає. На перше місце тут ставиться саме творчий акт. Автор є ініціатором процесу, творцем поля для комунікації.

Якщо для тілесності, у класичному розумінні, може бути доречна метафора *body is a message* («тіло як послання»), то для сучасної арт-тілесності цілком підходить метафора *body as a messenger* («тіло як посередник»). Справді, арт-тілесність є посередником між внутрішніми процесами і тим, хто може їх сприйняти. Мистецтво в будь-якому його прояві виносить на поверхню, робить видимим, спостережуваним і відчутним деякий внутрішній зміст. Зважаючи на це, будь-які «продукти», одержувані в ході художнього процесу, можуть давати багатий ґрунт для роздумів. У сучасному мистецтві тіло стає засобом вираження.

Кеті Чухров наголошує, що «робота з тілом – це не просто нарцистичне самосприйняття», а підвищення тіла до засобу дослідження та засобу комунікації [82, с. 21]. Але справа не тільки в тому, що тіло в ході процесу може надати неабияку кількість матеріалу для аналізу, інтерпретації та осмислення. Для багатьох митців катарсис і афект, можливі в процесі тілесного самовираження, мають цілющий потенціал. Найцікавіше, що може відбуватися в подібному процесі – зміна, трансформація початкового імпульсу і переживання. Через рухи тіла переживання, психічна енергія отримують не тільки канал для вираження, маніфестації, прориву в афект, а й форму, в яку вона може бути перетворена, процес, в ході якого вона може змінитися. Втілення парадигми «тіло як посередник» набуває найбільшого розмаху саме у мистецтві сучасного перформансу. Тілесне стає важливим предметом дослідження художника і провокування публіки.

Художник досліджує свою тілесність і запрошує глядача стати свідком цього дослідження і приєднатися до нього через дослідження власного тілесного відгуку. У цьому процесі тіло знаходить особистий голос і не просто описує те, що відбувається всередині, а ще й матеріалізує це послання. У перформансі зміст не розповідається – відбувається його самопрезентація.

Певне повідомлення (текст або дія) стає не просто висловлюванням про щонебудь, але демонстрацією того, про що говорить це повідомлення. Перфоманси сучасних акціоністів – яскраве втілення цієї ідеї.

Новий символізм чітко простежується в роботах Марини Абрамович. Окрім перформансів, де художниця випробовує своє тіло, власну силу волі та почуття глядачів, є декілька виступів, коли вона як посередник між ідеєю та реципієнтами використовує своє тіло. Один із них – це «Будинок з виглядом на океан». Протягом двох тижнів Абрамович жила всередині прозорого квадрата, що нагадував житлову квартиру, весь цей час вона не їла та не спілкувалася з людьми, а лише демонструвала свою рутину широкому загалу. Спуститися в зал вона не могла, бо сходи до нього були зроблені з ножів. Ножі є метафорою на суспільстві і культурі, які часто є причиною такого самообмеження. Однак таким чином вона розповідає, що тривале перебування індивіда в рутинній обстановці та самоізоляції наносить непоправну шкоду для психічного та фізичного здоров'я. Людина, як соціальна істота, щоб залишатися людиною повинна перебувати в постійній комунікації з іншими, щоб бути частиною соціуму та культури загалом.

Особливим в її творчості є перформанс «У присутності художника». Він відбувся у 2010 році і після цього ще неодноразово повторювався. Сенс події полягав у тому, щоб подивитися художнику у вічі. Ось він сидить навпроти – і кожен має кілька хвилин, щоб доторкнутися до внутрішнього світу творця. При цьому протилежний бік цілком може мовчазно ділитися емоціями з візаві, а може й не ділитися. Виступ був актом автокомунікації. Ідея перформансу полягала в тім, щоб кожен глядач не просто познайомився і подивився на художника, а використав його образ як каталізатор для власних роздумів і думок, заглянув сам собі у вічі і відчув ту енергію, яку посилає до співрозмовника.

Основною проблемою, яка стала причиною появи перформансу і яку продовжували піднімати митці – це суть мистецтва та його розуміння. Одним з перших, чії роботи були переповнені символізмом був Йозеф Бойс. Художник

вважав, що мистецтво повинне змінювати повсякденне життя людини: «Лише будучи істотою по-справжньому вільною, творчою, людина зможе провести революцію в часі» [18, с. 185]. Його роботи були наскрізно метафоричними, бо доволі часто героями перформансу поруч із самим митцем могли стати випадкові речі такі як мертвий заєць, полотно, санки. Одним із таких виступів є перформанс «Як пояснити картини мертвому зайцю». Бойс вимастив собі голову медом та покрити золотом, взяв на руки мертвого зайця і спокійно, тихо розгулював з ним серед своїх же полотен так, що заєць зміг торкатися їх лапками. Потім художник сідав на стілець у темному кутку і розповідав мертвій тварині сенс цих витворів мистецтва: «Заєць, навіть мертвий, має більшу чуттєвість та інстинктивне розуміння, ніж деякі люди з їх твердолюбим раціональним мисленням» [18, с. 185]. Цим виступом художник намагається сказати, що люди в силу своїх упереджень, світогляду, виховання чи поглядів на світ – тобто соціокультурних чинників – досить часто не помічають істинного сенсу речей та подій, ігноруючи альтернативні ідеї чи думки, бо вони не збігаються з їхніми, тому замість комунікації з людьми він надає перевагу розмовам із неживими тваринами чи предметами.

Відомий перформанс «Дзен для голови» американо-корейського художника Пайк Нам Джуна, який пов'язаний із мистецтвом живопису. Це відсилання до дзен-буддизму, адже Пайк на свій лад займається класичною дзен-каліграфією, він розмалював сувій головою, попередньо занутивши її в фарбу. У такий спосіб митець переосмислив релігійну каліграфію. Ця робота несе в собі важливе послання у зв'язку із тенденціями сучасної культури та мистецтвом. Пайк дуже часто цитує висловлення Анрі Пуанкаре, у якому говориться, що «відкрите знову не є новою річчю, а є нові стосунки між речами, які вже існують» [58]. Цим митець намагається сказати, що речі, які ніби то нові, заново відкриті – це давно забуте старе.

Як згадувалося вище, для сучасного перформансу є характерним явище, коли самі митці не використовують досвід власного тіла – вони використовують інших людей, чужі тіла. Одним з таких митців є П'єро

Мандзоні. Відомою роботою цього автора є «Живі скульптури». У галереї Ла Тартаруга Мандзоні в присутності глядачів ставив на тілах кількох оголених натурщиць свій підпис, перетворюючи їх цим самим у живі скульптури. Все дійство відбувалося на спеціальному «магічному» постаменті – основа для скульптури, стаючи на яку кожна людина ставала витвором мистецтва – згодом учасниками могли стати самі гості. Метою перформансу було показати механізм виникнення оцінки, яка лежить в основі системи мистецтва. Документальне підтвердження акції засвідчував сертифікат оригінальності і термін придатності живого витвору мистецтва, який до того ж наділяв живу скульптуру властивостями товару.

Культурна ситуація, у якій творить митець чи мисткиня є визначальним фактором, який формує ідею виступу та процес відтворення дійства. Це можна прослідкувати на прикладі осередків виникнення творчих груп перформерів чи окремих творців. Наприклад, віденські акціоністи у своїх роботах переосмислювали наслідки подій Другої світової війни, представниці феміністичного мистецтва влаштовували виступи у зв'язку із наростанням соціальної напруги довкола проблеми жіночого тіла та гендерних ролей, московські акціоністи виступали із протестом проти політичних сил та нехтування правами людей і т.д. Сучасна культурна ситуація ще сильніше впливає на творчі процеси по всьому світу, адже, якщо раніше тенденції задавали осередки найвищого культурного, політичного та економічного розвитку – це США, Європа, Китай чи СРСР, то зараз мистецтво перформансу процвітає на кожному континенті, в різноманітних культурах, які піднімають свої болючі теми та проблеми. Це і країни Закавказзя, південноамериканські країни, країни арабо-мусульманського світу та країни Африки. Глобалізація спричинила соматизацію культури та мистецтва, тому творці з різних куточків світу в пошуках вирішення локальних проблем звертаються до власного тіла, задіюють тіла глядачів, влаштовують колективні перформанси з метою артикуляції культурної ситуації.

В умовах прозорості кордонів інформаційного світу, тотального контролю та самоконтролю людина намагається розробити нові механізми «вислизання» і вибудовування очевидно зримих кордонів між собою і середовищем, що є природною формою реалізації інстинкту виживання. Також цілком природним стає протестний характер нових видів мистецтва, особливо пов'язаних з феноменом тілесності. Притаманно, що входження в інформаційну епоху хронологічно збігається з наростанням нової хвилі фемінізму, протестами проти різних видів дискримінації, економічними та політичними ситуаціями, що у перформативній комунікації створило нову семіотичну систему. Всі художні експерименти пронизані як протестним духом, так і маніфестаційністю. У цьому плані художні акції не змогли уникнути політичної та духовної заангажованості.

Такі тенденції можна простежити у перформансі іранської мисткині Ширин Нешат «Вірність неспанню». У ході виступу було зроблено серію фото, на яких художниця тримає між стопами ніг зброю, але текст, який вкриває її стопи, написаний на самих фото, а не на її шкірі. Головна ідея цього твору – це культурні відмінності, і в той же час Ширин вказує на стратегії влади, які засновані на різних точках зору та приховуванні.

Соціокультурна проблематика присутня в творчості Сантьяго Сьєрра. Іспанський художник Сантьяго Сьєрра експлуатує тіло людини та її працю для того, щоб дослідити і зробити видимою природу і функціонування сучасного глобального капіталізму. У роботах Сьєрра демонструє тіло як найману силу та дешевий товар, оголюючи економічну нерівність між країнами першого, другого та третього світу. Як правило, художник наймає за невеликі гроші людей з неблагополучних країн та соціальних верств, які погоджуються виконувати виснажливі, марні та принизливі дії – дозволити нанести на свою спину татуювання, нести на своїх плечах важкі балки як живі підпори в галереї або вишикуватися відповідно до кольору своєї шкіри, подібно до скульптур. Виступаючи як цинічний і безжальний роботодавець, Сьєрра змушує глядачів на власні очі побачити несправедливість, що лежить в основі капіталістичної

системи, усвідомлюючи себе частиною системи глобальної економіки, для якої тіло людини – не що інше, як об'єкт експлуатації та отримання прибутку.

Ще один дуже яскравий приклад парадигми «тіло як посередник» – танець *буто*, сучасне японське пластичне мистецтво. Якби хтось захотів побачити, як виглядає оголена душа у найрізномантніших переживаннях, йому б варто було звернути свій погляд на це мистецтво. Хоча *буто* і є танцем з усіма притаманними йому атрибутами (техніка, хореографія, традиції), він в деякому сенсі «антиестетичний», тобто вибудовується на тілесному проживанні внутрішніх станів, спочатку неоднозначних і суперечливих. Однією з плідних ідей, які виявилися і закладені в *буто*, стало перевизначення танцю з простого мистецтва руху до маніфестації відчуття сутності власного тіла.

Продовжуючи лінію творчості митців азіатських країн, для яких культурна та політична ситуація поставила свої, відмінні від європейських чи американських, виклики, варто згадати творчу групу «Гутай» і особливо художника Кадзуо Сірагу. У 50-ті роки Кадзуо Сірага разом із Акіро Канаяма та Сабуро Муракамі засновують свою групу Zero K, де «zero» власне означає «нуль». Така назва цілком логічна і зрозуміла, якщо знати історичний контекст того часу. Японія – поствоєнна країна, яка намагається отямитися після поразки, країна із почуттям провини. Ситуація після досвіду фашизму – це фактично ситуація, коли все потрібно починати з нуля і шукати як заново будувати мистецтво, національну ідентичність. Група Zero K пропонує обнулити цивілізацію, обнулити культурну традицію і почати з'ясовувати з самого початку, з чистого аркуша, з монохромного, що таке мистецтво, що таке творчий процес. Через деякий час ця група стає частиною нового об'єднання – приєднується у 1954 році до групи «Гутай». «Гутай» у перекладі означає «конкретність». Відмова від конструкції, ідеології, від усіх рамок, спроба створювати щось, чого досі не було засобами, яких досі не було – це був виклик «Гутая». Ця група надихалася Джексоном Поллоком (що для Японії було парадоксально) та традиційною японською дзенською каліграфією. Як і процес творіння Поллока, так і каліграфія є свого роду певним «живописом дії».

Учасники «Гутаю» стали першими у світі митцями, які перетворили «живопис дії» у дію і зробили своєю головною практикою перформанси [48].

Кадзуо Сірага відомий своїми акціями на межі між живописом та хореографією, у яких він включав несвідоме людського розуму та все своє тіло. Цю техніку називають «картини ніг». Часто відтворювані перформативно для публічної аудиторії, «картини ніг» були створені, коли художник використовував свої босі ноги, щоб підмітати і розмазувати фарбу на папері, часто кидаючи своє тіло по поверхні і перевіряючи свої власні фізичні межі. За словами Ірини Кулик для митця було важливим поняття ідентичності, поняття фізичного я, у якому тіло і душа нерозривні, тобто ідентичність його фізичного перебування у світі, а не в тій ідеології, в яку він вимушено вбудований. [48] Залишаючи відбитки своїх ніг на картинах, Кадзуо керувався принципом, що мистецтво – це залишити після себе слід. Таким чином, він відмовився від традиційного оптичного фокусу живопису. Готова робота – це в тій же мірі запис перформансу, що і статична картина сама по собі, тим самим кидаючи виклик традиційному фокусу мистецтва на готовому продукті.

Отже, мистецтво перформансу використовує тіло як основний засіб для передачі сенсу, ідеї митця і як засіб комунікації. Тіло з функції послання, повідомлення перейшло до функції посередника між творцем та глядачем. Цей процес змінив концептуальні основи перформансу, що зумовило тематичну різноманітність виступів перформерів. Тіло (як фізичне так і соціальне) та перформанс стали інструментами для трансляції та репрезентації позитивних і негативних тенденцій культурного середовища, у якому перебуває творець. Аналіз знакових перформансів показує стурбованість митців сучасності питаннями мистецтва та самовираження. Художники проблематизують феномен мистецтва, становище людської ідентичності в умовах постмодерної культури. Уявлення про тіло як провідник та як канал або посередник ще активніше пов'язує тілесне і психічне (душу або розум), зміцнює цей зв'язок, створює для неї різноманітні форми і виводить на авансцену. Тіло в даній парадигмі набуває ще більшої ваги і значення. Сама ідея про те, що «тіло може

говорити» підкреслює можливість суб'єктності тілесного і значимість цього аспекту тіла.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Образ тіла є важливою частиною процесу формування соціальної ідентичності. Кордони образу тіла стають все більш мінливими і рухомими завдяки експериментам в галузі мистецтва та підкріпленням теорій філософії постмодернізму. Нові образи тіл виникають, коли людина отримує свободу трансформувати власне тіло самостійно (або коли її лишають такої свободи вибору), а не тільки підкорюючись соціальним інститутам і закладеним в них канонів образів тіл. Перформанс, як особистісна тілесна практика, дозволяє проблематизувати тему власної тілесності, а також репрезентувати її відповідно до своїх культурних цінностей, упереджень та завдань.

1. Перформанс виникає як нова художня практика, яка в першу чергу спрямована на критику традиційного мистецтва та театру, а також як форма соціальної критики. Це пов'язано із соціальною природою перформансу, його характеристиками – виконання соціальних ролей, невдоволення соціальним статусом, культурними приписами тощо. Перформанс є дієвим засобом для артикуляції соціальних чи політичних проблем. Заклик до соціальної активності трансформувався в мистецтво, в якому художник часто завдавав собі біль. Перформанси були розіграні як спосіб залучити публіку, а також шокувати глядачів, щоб вони переосмислили концепцію мистецтва і його зв'язок з культурою через теми насильства, сорому і сексуальної експлуатації. Центральним об'єктом перформансу як соціальної критики є сама людина, її дії, її тіло, яке позбавлене волі, потерпає від правил, традицій, забобонів та примусу суспільства і саме через тіло митці намагаються донести гостроту цього становища. Дослідження тіла та тілесності крізь призму перформансу дозволяє сформувати три ключові способи репрезентації тіла митця – образ жертви, випробовування фізичних можливостей, а також тіло-комунікація. Такі форми репрезентативності виходять із поставлених митцем завдань та обраних виражальних засобів.

2. Концепція тіла-жертви пов'язана із вираженням соціального чи політичного протесту. Російські перформери, поодинокі європейські та

американські акціоністи, які критикували політичну владу, а також феміністки, які демонстрували збитковість положення жінок у патріархальному суспільстві вбачали у перформансі головне знаряддя для донесення своїх ідей. Прийоми, які використовуються для формування жертвовного тіла: нанесення тілесних ушкоджень, знущання над тілом, демонстрація фізичного болю та психологічного дискомфорту. Також вони можуть умовно поділятися на мазохістські (коли митець/мисткиня самотійно завдає собі шкоди) та садистські (коли шкоду заподіюють їй).

3. Відчуття мінливості, гіперпластичності тілесності справило стійке відчуття того, що будь-яке тіло можна трансформувати, випробувати. Проаналізовані перформанси показують, що трансгресивний елемент культури постмодернізму найяскравіше відбився на тілі митця. Віденські акціоністи, митці-кіборги і трансгуманісти, бодімодифікатори та інші використовують художній простір для того, щоб отримати досвід розширення можливостей людського тіла і демонстрації оновленого тіла. Тіло людини або тварини стало основним інструментарієм, що дає можливість підкреслити загрози існування людства в сучасному світі. Арт-практики демонструють максимально оголене, покалічене, понівечене або навіть мертво тіло, щоб апелювати до прихованих внутрішніх резервів природнього тіла, а інші долають кордони тіла за допомогою наукових технологій та медицини.

4. Тіло в перформансах часто використовується як знак та потенційна заміна соціальному втіленню. Художник виступає від імені певної спільноти та прагне строгої об'єктивності. Розвиваються два шляхи комунікації: автор – твір – глядач, який може трансформуватися у автор – твір – глядач чи учасник – кінцевий твір та автокомунікація. Головну роль відіграє не стільки кінцевий твір, скільки сам творчий акт. І вже сам процес стає твором мистецтва. Тілесність автора чи глядача виступає в якості посередника між внутрішніми процесами і тим, хто може їх сприйняти. Мистецтво в будь-якому його прояві виносить на поверхню, робить видимим і відчутним деякий внутрішній зміст. Саме феномен мистецтва, а також самовираження особистості стали основними

проблемами, що відтворюються у виступах сучасних перформерів. Ідея того, що «тіло може говорити» підкреслює можливість суб'єктності тілесного і значимість цього аспекту тіла.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Людське тіло розглядалося по-різному в залежності від конкретного теоретичного підходу науковців (постмодерністського, соціокультурного, філософсько-антропологічного, семіотичного, естетичного). Протягом десятиліть наука підтримувала «суворий поділ між тілом і розумом, поведінкою і досвідом», при цьому відділення розуму від його тілесного уявлення ігнорувало суб'єктивні аспекти цього уявлення.

Обрана методологія – соціологічний, філософсько-антропологічний, семіотичний та естетичний підхід – дозволила розглянути феномен тілесності як комплексний культурний феномен, на який впливають як зовнішні, так і внутрішні чинники. Людська тілесність «замикає» в собі природне і культурне, природне і соціальне, а також несе на собі полісемантичне соціокультурне навантаження як наслідок об'єктивної вбудованості в будь-який з видів людської діяльності. Естетичний аспект тілесності найбільш чітко втілюється у праві реалізовувати свої ідеї та передавати це через тіло. Свобода творчості виразилась у свідомості сучасної людини, для якої тіло десакралізоване. Тілесність людини відокремлюється від її душі і вважається головною здатністю смислотворення. Це ставить тіло в центр категоріального апарату культурології та мистецтвознавства.

Огляд різних концептуальних підходів до проблеми тілесності показав їх «розпливання» на суміжні наукові напрямки як деяку єдину комплексну систему дослідження проблеми. Прагнення до збереження «чистоти» окремих наукових областей при наявності загальної проблеми – фактор, що надзвичайно ускладнює шлях до істини, в тому числі в сфері культурологічного вивчення людської тілесності.

У зв'язку з цим виникає необхідність міждисциплінарного дослідження. Аналіз взаємозв'язків внутрішніх і зовнішніх змін людського тіла, хоч і здійснюються практики конструювання зовнішнього тіла – тілесності – показав що це водночас впливає і на ментальне, внутрішнє «тіло». Культурна природа

тілесності проявляється в різних аспектах персональної та колективної діяльності. Одним із таких видів діяльності людини є художні практики, зокрема перформанс.

Перформанс – це нова художня практика, здійснювана в публічному просторі, яка виникає як реакція на традиційний порядок у мистецтві і протест проти соціально-політичних подій та відображає досвід творця. Перформанс має потужну мистецьку, а також соціальну складову, що зумовлено його природою. Соціальну природу перформансу відображають такі аспекти: символічний, ціннісний, рольовий та теологічний.

Перформанси були розіграні як спосіб залучити публіку, а також шокувати глядачів, щоб вони переосмислили мистецтво та його зв'язок з культурою через теми насильства, сорому, психологічного дискомфорту та сексуальної експлуатації. Особлива роль у процесі конституювання смислів та передачі символічної інформації відводиться аудиторії, яка має зважати на невербальний вимір перформансу під час його інтерпретації. Аудиторія, при цьому, має можливість брати активну участь у колективному процесі творення смислів. Перформанс – це те, що організовує, репрезентує, символізує соціальні відносини від простих повсякденних дій до ритуальності.

Велику роль відіграє процес комунікації між автором та глядачем. Діалогізм художника і спостерігача вказує на важливий критерій, який визначає статус арт-об'єкта: сучасне мистецтво існує в соціальному контексті, перформанс виникає як ефект спільних практик представників світу мистецтва. Ключову роль у встановленні цього специфічного комунікативного зв'язку, грає тіло і тілесність, особливо їх спосіб репрезентації. Для того, щоб митець перетворив власне тіло в художній об'єкт, йому потрібно роздвоїтися, тобто стати одночасно і суб'єктом, і об'єктом впливу, бути і творцем, і виконавцем. Центральним об'єктом перформансу як соціальної критики є сама людина, яка позбавлена волі, потерпає від правил, традицій, забобонів та примусу суспільства. Тому через тіло митці намагаються донести гостроту цього становища.

Дослідження тіла та тілесності крізь призму перформансу дозволяє сформувати три ключові способи репрезентації тіла митця – образ жертви, випробовування фізичних можливостей і тіло-комунікація. Такі форми репрезентативності виходять із поставлених митцем завдань та обраних виражальних засобів. Дослідження репрезентації тіла митця дозволяє нам наблизитися до розуміння суті перформансу як протестного мистецтва, що актуалізує проблеми дискримінації та демонстрації жіночого чи чоловічого тіла, його фізичні можливості, свободу творчості, а також проблематизує соціальну нерівність в суспільстві, дистанціювання, владний та політичний контроль, медикалізацію тіла.

Основні образи тілесності, які репрезентуються у перформансі:

- 1) Концепція тіла-жертви пов'язана із вираженням соціального чи політичного протесту. Образ жертви – це метафора боротьби, приреченості та невизначеності. Прийоми, які використовуються для формування жертвовного тіла – це нанесення тілесних ушкоджень, знущання над тілом і демонстрація фізичного болю та психологічного дискомфорту. Меж цієї жертвовності немає, кожен митець/мисткиня самостійно визначають ступінь можливої для себе радикальності.
- 2) Тілесність яскраво втілює трансгресивний елемент культури постмодернізму. Митці використовують художній простір для того, щоб отримати досвід розширення можливостей людського тіла та демонстрації оновленого тіла. Тіло людини або тварини стало основним інструментарієм, що дає можливість підкреслити загрози існування людства в сучасному світі. Деякі художники апелюють до прихованих внутрішніх резервів природнього тіла, а інші долають кордони тіла за допомогою наукових технологій.
- 3) Для комунікативного тіла застосовується метафора *body as a messenger* («тіло як посередник»). Тілесність є посередником між внутрішніми процесами і тим, хто може їх сприйняти та засобом вираження. У процесі комунікації через перформанс спостерігається ефект

катарсису, який має цілющий потенціал. Художник досліджує свою тілесність і запрошує глядача стати свідком цього дослідження і приєднатися до нього через дослідження власного тілесного відгуку. У цьому процесі тіло знаходить особистий голос і не просто описує те, що відбувається в цей момент з душею, а ще й матеріалізує це послання. Певне повідомлення (текст або дія) стає не просто висловлюванням про що-небудь, але демонстрацією того, про що говорить це повідомлення. Ідея про те, що «тіло може говорити» підкреслює можливість суб'єктності тілесного і значимість цього аспекту тіла.

Сучасний перформанс дозволяє виокремити більше способів репрезентації тіла, якщо охоплювати певну сферу життєдіяльності людини. Ця тема є перспективною з огляду на кількість матеріалу для аналізу та формування нових підходів до вивчення тілесності у мистецтві. Перформанс, як особистісна тілесна практика, дозволяє проблематизувати тему власної тілесності, а також репрезентувати її відповідно до своїх культурних цінностей, упереджень та завдань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Азаренко С. Сообщество тела / Сергей Азаренко. – Москва: Академический проект, 2006. – 239 с.
2. Аксёнова Ю. Франсис Алюс и его двенадцать прогулок [Электронный ресурс] / Юлия Аксёнова // Архив OPENSOURCE.RU, 2009. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/8234/?print=yes> .
3. Алфьорова З. Перформанс як візуальне мистецтво / Зоя Алфьорова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2006. – № 7. – С. 3–8.
4. Баканурський А. Майданний перформанс Середньовіччя / Анатолій Баканурський // Мистецтвознавство України. – 2009. - № 10. – С. 112–117.
5. Баксанский О. Когнитивное конструирование реальности: философия образования / Олег Баксанський, Елена Кучер. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 256 с.
6. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1990. – 543 с.
7. Бергер П. Конструирование социальной реальности / Питер Бергер и Томас Лукман. – Москва: Академія-центр, Медиум, 1995. – 334 с.
8. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон. – Минск: Харвест, 1999. – 1408 с.
9. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Жан Бодрийяр. – Москва: ПОСТУМ, 2017. – 320 с.
10. Бубенкова М. Особенности перформанса как театрализованной формы культуры в контексте основных аспектов постмодернизма / Мария Бубенкова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – №3. – С. 24–27.
11. Булатов А. Обнажение ради искусства [Электронный ресурс] / Алексей Булатов // Люди. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: https://www.peoples.ru/state/statesmen/carolee_schneemann .

12. Бурдьє П. Практический смысл / Пьер Бурдьє. – Москва: Институт экспериментальной социологии, 2001. – 562 с.
13. Быховская И. Аксиология телесности / Ирина Быховская // Психология телесности между душой и телом. – Москва: АСТ, 2007. – С. 53-66.
14. Быховская И. Телесность как социокультурный феномен / Ирина Быховская // Культурология. XX век: словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – С. 464-467.
15. Бычков В. Эстетика: Учебник / Бычков Виктор. – Москва: Гардарики, 2004. – 556 с.
16. Визитей Н. Физическая культура личности (проблема человеческой телесности: методологические, социально-философские, педагогические аспекты) / Николай Визитей. – Кишинев: Штиинца, 1989. – 107 с.
17. Гачев Г. Язык тела в Евангелии / Георгий Гачев // Телесный код в славянских культурах. – Москва: Институт славяноведения РАН, 2005. – С. 6-18.
18. Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней / Роузли Голберг. – Москва: Ad Marginem, 2016. – 320 с.
19. Гомілко О. Ідея тілесності у західній метафізичній традиції [Електронний ресурс] / Ольга Гомілко // Наукові записки НАУКМА Серія «Філософія та релігієзнавство». – Київ: Видавничий дім «Академія», 2003. – С. 19–25. – Режим доступу: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10985/Homilko_Ideyi_tilesnosti.pdf?sequence=1&isAllowed=y .
20. Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси / Ольга Гомілко. – Київ: Наукова думка, 2001. – 301 с.
21. Гончаренко Д. Перформанс-арт як явище культури постмодернізму / Дмитро Гончаренко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2013. – № 5. – С. 333–337.

22. Горностаева М. Креативность социального действия по Х. Йоасу — постулаты и пределы / Мария Горностаева // Социологические исследования, 2010. - №6. – С. 23-26.
23. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / Ирвинг Гофман. – Москва: Институт социологии РАН, 2003. – 752 с.
24. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Ирвинг Гофман. – Москва: Канон-Пресс-Ц, 2000. – 304 с.
25. Гофман И. Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью / Ирвинг Гофман. – Социологический форум, 2001. - №3-4. – С. 1-40.
26. Грідяєва Т. Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні (1960-х – перша пол. 1990-х років) / Тамара Грідяєва // Народознавчі зошити. – 2015. – № 4 (124). – С. 899–907.
27. Груєва О. Політичний акціонізм: поняття, форми, досвід використання у політичному процесі : дис. канд. політ. наук : 23.00.02 [Електронний ресурс] / Олександра Груєва // Одеса: Видавництво ПдНПУ ім. К. Д. Ушинського. – 2019. – Режим доступу: <https://pdu.edu.ua/doc/vr/2019/grueva/dis.pdf> .
28. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию / Эдмунд Гуссерль. – Москва: Академический Проект, 2009. – 489 с.
29. Делёз Ж. Различие и повторение / Жиль Делёз. – Санкт-Петербург: «Петрополис», 1998. – 384 с.
30. Делёз Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Жиль Делёз и Франсуа Гваттари // пер. с фр. Д. Кралечкин. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 672 с.
31. Декарт Р. Размышления о первой философии [Електронний ресурс] / Рене Декарт. – Библиотека Фонда содействия развитию психической культуры. – Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/dekar02/index.htm> .
32. Демехина Д. Концепция перформативности Р. Шехнера в контексте театральной теории В. Тернера. [Электронный ресурс] / Дария Демехина

- // Сайт Школи філософії Національного дослідницького університету «Висша школа економіки». - Школа філософії НІУ «ВШЕ», 2015. – Режим доступу: <https://phil.hse.ru/plc/abstracts2015> .
33. Дуглас М. Чистота і небезпека: Аналіз представлень об оскверненні і табу / Мери Дуглас. – Москва: КАНОН-прес-Ц, 2000. – 288 с.
34. Інтерв'ю со Стеларком – киборгом от перформанса [Електронний ресурс] // НОЖ. – 2019. – Режим доступу: <https://knife.media/stelarc-interview/> .
35. Йоко Оно «Cut a Piece» [Електронний ресурс] // Depth of Reality. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <https://depthofreality.livejournal.com/14388.html>.
36. Карповець М. Перформативна природа соціальної реальності [Електронний ресурс] / Максим Карповець // Гуманітарний часопис. – Острого: Видавництво НаУ ОА, 2017. – № 3-4. – С. 50–60. – Режим доступу: <https://eprints.oa.edu.ua/7189/1/Karpovets.pdf> .
37. Карповець М. Перформативна теорія культури: повернення до суб'єкта [Електронний ресурс] / Максим Карповець // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. – № 4. – С.136 – 145. – Режим доступу: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/153009/152138> .
38. Карповець М. Перформативність як умова гетерогенності суспільства: культурно-антропологічний аспект [Електронний ресурс] / Максим Карповець // Людина і культура. – Острого: Видавництво НаУОА, 2019. – С. 134–156. – Режим доступу: <http://eprints.oa.edu.ua/8011/1/11.pdf> .
39. Кассирер Э. Избранное, опыт о человеке. / Эрнст Кассирер. – Москва: Гардарики, 1998. – 728 с.
40. Кобзаєва І. Тілесність у філософсько-антропологічних вимірах / Ірина Кобзаєва // Проблеми гуманітарних наук. Серія : Філософія, 2018. – Вип. 39. – С. 89-99.

41. Ковылина Е. Интервью [Электронный ресурс] / Сайт Youtube. – 2018. – Режим доступа :
https://www.youtube.com/watch?time_continue=226&v=29e32NOMYgc .
42. Комушкова О. Биополитика Фуко: от рождения до тотального контроля [Электронный ресурс] / Ольга Комушкова // Monocler, 2015. – Режим доступа: <https://monocler.ru/razvitie-biopolitiki/> .
43. Копаня І. Наші національні тіла // Національний музей Шевченка, 2016. – Режим доступу:
<http://museumshevchenko.org.ua/flashpoint/uploads/gallery/14409.pdf> .
44. Корнеєва Т. Моделі діалогу з «Іншим» у політичному перформансі / Тетяна Корнеєва // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Світоглядно-ціннісне самовизначення людини. Толерантність: соціально-сміслові варіації та євроінтеграційний контекст». – Чернівці: Чернівецький національний університет, 2015. – С. 150-154.
45. Косяк В. Людина та її тілесність у різних формах культури:[навч. посіб.] / Валерій Косяк. – Суми: Університетська книга, 2010. – 318 с.
46. Крейдлин Г. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Григорий Крейдлин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
47. Круткин В. Онтология человеческой телесности / Виктор Круткин. – Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 1993. – 172 с.
48. Кулик І. Лекція «Кадзуо Сірага – Герман Нітш» [Електронний ресурс] / Ірина Кулик // GARAGEMCA. – 2015. – Режим доступу до ресурсу:
<https://youtu.be/V5MfdheAq7A>.
49. Ланкин В. Эстетика / Вадим Ланкин. – Томск: Томский государственный архитектурно-строительный университет, 2017. – 397 с.
50. Литвинова Т. Социальные практики конструирования телесности : дис. канд. соц. наук : 09.00.11 [Электронный ресурс] / Татьяна Литвинова //

- Тверь: Издательство ТвГУ, 2017. – 142 с. – Режим доступа: <https://avtoref.mgou.ru/new/d212.155.08/Litvinova/diss.pdf> .
51. Литвинова Т. Тело и телесность: содержание понятий и основные подходы к изучению / Татьяна Литвинова // Вестник ТвГУ. Серия: Философия, 2012. – № 4. – С. 204-213.
52. Лотман Ю. Избранные статьи в трёх томах. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры / Юрий Лотман. – Таллинн, 1992. – 472 с.
53. Лютий Т. Філософія та перформанс [Електронний ресурс] / Тарас Лютий // Коридор. – 2011. – Режим доступа: http://old.korydor.in.ua/texts/337-Filosofiya-ta-performans?fbclid=IwAR0s50_Dz4S2TbmG_AsrWg-bRt-Ccl9cysq9MnNnGe0LlmextDR_XiEJgC0Y .
54. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / Моріс Мерло-Понті. – Київ: Український центр духовної культури. – 2001. – 603 с.
55. Мосс М. Общества, обмен, личность. Труды по социальной антропологии / Марсель Мосс. – Москва: КДУ, 2011. – 416 с.
56. Муха О. Трансформація людської тілесності у ХХІ сторіччі: на шляху до «тіла майбутнього» / Ольга Муха // Соціогуманітарні проблеми людини, 2010. – № 5. – С. 60-68.
57. Нанси Ж.-Л. Corpus / Жан-Люк Нансі. – Москва: Ad Marginem, 1999. – 230 с.
58. Нам Джун Пайк [Електронний ресурс] // Современное искусство. – 2013. – Режим доступа: <http://sovremennoe-iskusstvo.ru/hudozhniki/nam-dzhun-pajk> .
59. Немцева А. Проблема человеческой телесности и ее символично-смысловое содержание / Анна Немцева // Приволжский научный вестник, 2014. – №4 (32). – С. 95-102.
60. Никитин В. Человеческая телесность: онтогносеологический анализ: дис. докт. философ. наук: спец. 09.00.01. «Онтология и теория познания» / Владимир Никитин // Москва: Издательство Московского педагогического государственного университета, 2007. – 340 с.

- 61.Осинцева Н. Телесность в границах бытия человека / Наталия Осинцева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 3 (65): в 2-х ч., Ч. 2. – С. 125–127.
62. Перформанс «Сожги мир буржуазии» Элены Ковылиной [Электронный ресурс] // GarageССС. – 2010. – Режим доступа: <http://vimeo.com/album/1269769/video/15339029>.
- 63.Подорога В. Феноменология тела / Валерий Подорога. – Москва: Ad Marginem, 1995. – 341 с.
- 64.Приходько А. Соціокультурна спрямованість радикальних напрямів мистецтва останньої третини ХХ століття (акціонізм) / Анна Приходько // Мистецтвознавчі зошити, 2014. – Вип. 26. – С. 192-200.
- 65.Раєвський Д. Тіло як полотно, голос як зброя: чому для нас важливі акції Петра Павленського [Електронний ресурс] / Дмитро Раєвський // Портал ZNAJ.UA. – 2016. – Режим доступа: <http://znaj.ua/news/selfemployment/47876/tilo-yak-polotno-golos-yak-zbroya-chomu-dlya-nas-vazhlivi-akciyipetra-pavlenskogo.html>.
- 66.Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури / Катерина Станіславська. – Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2016. – 352 с.
- 67.Станіславська К. Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури / Катерина Станіславська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2013. – № 13. – С. 180–189.
- 68.Табачковський В. Філософія. Світ людини [навч. посіб.] / Віталій Табачковський. – Київ: Либідь, 2003. – 432 с.
- 69.Тихонова И. О телесности в современной антропологии [Электронный ресурс] / Ирина Тихонова // Вестник ВГУ. Серия: Философия, 2016. – С. 137-142. – Режим доступа: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylosophy/2016/02/2016-02-16.pdf>.

70. Тэрнер В. Символ и ритуал / Виктор Тэрнер. – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1983. – 277 с.
71. Уолцер М. Компания критиков: Социальная критика и политические пристрастия XX века / Майкл Уолцер. – Москва: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. – 360 с.
72. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Эрика Фишер-Лихте. – Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон +», 2015. – 376 с.
73. Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе / Мишель Фуко. – Москва: «Рефл-бук», 1998. – 288 с.
74. Хоружий С. Очерки синергийной антропологии / Сергей Хоружий. – Москва: Институт философии, теологии и истории св.Фомы, 2005. – 408 с.
75. Цветус-Сальхова Т. Тело и телесность в культурологических исследованиях / Татьяна Цветус-Сальхова // Вестник Томского государственного университета, 2011. – С. 351-370.
76. Чэндлер Э. Членовредительство в отношении себя как телесная эмоциональная работа: Управление разумом, эмоциями и телом / Эми Чэндлер // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11: Социология, 2014. – С. 70-79.
77. Человек сделал себе третье ухо, чтобы им пользовался весь мир — ради искусства [Электронный ресурс] // Хабр. – 2019. – Режим доступа: <https://habr.com/ru/post/460451/> .
78. Черепанин В. Практики тілесності в сучасному мистецтві: боді-арт і випадок Олега Кулика. / Валерій Черепанин // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Серія Теорія та історія культури, 2005. – С. 81-85.
79. Чеснов Я. Телесность человека: философско-антропологическое понимание / Ян Чеснов. – Москва: Институт философии РАН, 2007. – 213 с.

80. Чёрная Л. Антропологический код древнерусской культуры / Людмила Чёрная. – Москва: Studia historika, 2008. – 687 с.
81. Чикин А. Проблема телесности в феноменологии Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти : дис. канд. философ. наук : 09.00.03 / Александр Чикин // Москва: Институт философии РАН, 2014. – 233 с.
82. Чухров К. Был ли гендер в СССР? / Кети Чухров // Гендерные исследования, 2010. – С. 20-21.
83. Шелер М. Положение человека в Космосе / Макс Шелер // Проблема человека в западной философии. – Москва: Прогресс, 1988. – 552 с.
84. Шумська Я. Перформанс як традиція минулого і сьогодення / Ярина Шумська // Народознавчі зошити. 2013. – № 1 (109). – С. 161–166.
85. Юнг К.Г. Символическая жизнь / Карл Гюстав Юнг. – Москва: Когито-центр, 2010. – 336 с.
86. Ямпольский М. Демон и лабиринт / Михаил Ямпольский. – Москва: Новое литературное обозрение, 1996. – 316 с.
87. Alexander J. Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy / Jeffrey Alexander. – Sociological Theory. – 2004. – Vol. 22. – № 4. – С. 527–573.
88. Alexander J. Social performance: symbolic action, cultural pragmatics, and ritual / Jeffrey Alexander. – Cambridge University Press, 2006. – 375 с.
89. Bennett T. Cuts and Criminality: Body Alteration in Legal Discourse / Theodore Bennett. – London: Routledge, 2015. – 274 p.
90. Body and Society [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.theoryculturesociety.org/homepage/about-us/body-society/>
91. Butler A. Eleanor Antin on Art, Ageing and Grief [Электронный ресурс] / Alice Butler // Frieze, 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.frieze.com/article/eleanor-antin-art-ageing-and-grief>
92. Crossley N. Mapping reflexive body techniques: On body modification and maintenance // Body & Society. – 2005. – № 11(1). – P. 1-35.

93. Danto A. The Artworld / Arthur Danto // *The Journal of Philosophy*. – 1964. – Vol. 61. – №19. – P. 573-578.
94. Dewey J. *Art as Experience* / John Dewey. – New York: Capricorn books. – 1934. – 19 p.
95. Douglas M. *Natural symbols: explorations in cosmology* / Marry Douglas. – New York: Routledge, 1996. – 186 p.
96. Featherstone M. *The aestheticization of everyday life* / Mike Featherstone // *Consumer Culture and Postmodernism*. – London: SAGE Publications, 2007. – P. 64-81.
97. Frith S. *Performing rites: on the value of popular music* / Simon Frith. – Oxford: Oxford University Press, 1996. – 360 p.
98. Foerschner A. *The Fairest in the Land: the Deconstruction of Beauty in Paul McCarthy's WS* / Anja Foerschner. – *Afterimage*, 2013. – №41. – P. 14-18.
99. Gehlen A. *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* / Arnold Gehlen. – Bonn: Athenäum Verlag, 1950. – 490 p.
100. Grosz E. *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism* / Elizabeth Grosz. – Bloomington: Indiana University Press, 1994. – 272 p.
101. Hancock P. *The Body, Culture and Society* / Philip Hancock, Elizabeth Jagger, Melissa Tyler and other. - Buckingham: Open University Press, 2000. – 146 p.
102. Isenberg B. *Critique and crisis Reinhart Koselleck's thesis of the genesis of modernity* [Электронный ресурс] / Во Isenberg. – *Eurozine*, 2012. – Режим доступа: www.eurozine.com/articles/2012-05-18-isenberg-en.html.
103. Jordan M. *Bakhtin and the Contemporary Visual Arts* [Электронный ресурс] / Julian Jason Haladyn, Miriam Jordan. // *OCAD University Open Research Repository*. – 2008. – Режим доступа до ресурсу: https://www.academia.edu/2320215/Bakhtin_and_the_Contemporary_Visual_Arts.
104. Lippard L. *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art* / Lucy Lippard // *Art in America*. – 1976. – № 3. – P. 73-81.

105. Ludwig K. The Mind-body Problem. An overview / Kirk Ludwig // The Blackwell Guide to Philosophy of Mind. – Hoboken: Wiley-Blackwell, 2003. – P. 1-46.
106. Mauss M. The techniques of the Body / Marcel Mauss // Economy and Society. - London: Routledge, 2006. – P. 70-88
107. McEvelley T. The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism / Thomas McEvelley. – McPherson & Co Publishers. – 2012. – 392 p.
108. McKenzie J. Perform or Else: From Discipline to Performance / Jon McKenzie. – London: Routledge, 2001. – 320 c.
109. Molesworth H. From Dada to Neo-Dada and Back Again / Helen Molesworth // The MIT Press. – 2003. – № 105. – P. 177-181.
110. O'Dell K. Contract With The Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s / Kathy O'Dell. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. – 144 p.
111. Phillips J. Female body in Performance Art [Электронный ресурс] / Jo Phillips // Cent Magazine. – 2021. – Режим доступа до ресурсу: <https://centmagazine.co.uk/lady-female-body-in-performance-art/>.
112. Schechner R. Performance Theory / Richard Schechner. – London and New York: Routledge, 2003. – 432 p.
113. Turner B. S. The Body and Society: Explorations in Social Theory / Bryan S. Turner. – London: SAGE Publications Ltd, 2008. – 297 p.
114. Turner B.S. The Discourse of Diet / Bryan S. Turner // Theory, Culture and Society, 1982. – № 1(1). – P. 23-32.
115. War T. The Artist's Body / Tracey War. – London: Phaidon, 2000. – 208 p.
116. Witz A. Whose Body Matters? Feminist Sociology and the Corporeal Turn in Sociology and Feminism / Anne Witz // Body and Society. – 2000. – № 6(2). – P. 1-24.