

Гордієнко О.В.

студент,

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури

РУКОДІЛЬНІ ТЕХНІКИ У КОНТЕКСТІ ФЕМІНІСТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ

Рукодільні техніки мають глибоке історичне коріння і дуже довгий час були закріплені в суспільній свідомості як жіночі. Протягом історії жінки проявляли свої інтелектуальні та творчі здібності через освоєння вишивки, ткацтва, виробництва одягу, що вимагали неабияких навичок і креативного мислення. У той же час ці техніки залишалися на маргінесі мистецького світу як другорядне «низьке» мистецтво поряд з «високим», в якому домінували чоловіки. Зокрема, в Україні вміння вишивати та шити було необхідною складовою образу жінки, до того ж воно несло також містичну та міфологічну функцію.

Аналіз публікацій засвідчує, що досліджуване явище є актуальним в рамках тенденцій збільшення цінності ручної роботи в світі через втому від цифрового простору та постіндустріальної дегуманізації. Вишивка переживає відродження та активно використовується митцями. Однак кількість українських публікацій щодо явища українського феміністичного мистецтва з залученням рукодільних технік залишається недостатньою.

У цій статті досліджуються стереотипи щодо рукодільних видів мистецтв, і те, як сучасне феміністичне мистецтво їх руйнує. Зазначені проблеми аналізуватимуться в українському контексті, що є малодослідженим.

«Знати історію вишивки означає знати історію жінки» – пише у своїй книзі мистецтвознавиця та психотерапевтка Роцсіка Паркер [1]. Знання з рукодільних технік передавалися з покоління у покоління від матерів і бабусь до дочок і онучок. Ці традиції характерні не тільки для України, а й для більшості традиційних культур, наприклад Мексики чи Близького Сходу. Перша знайдена археологами голка датується 19–15 тис. до нашої ери. В античній Греції було винайдено ткацький станок, і саме там з'являється міфічний образ Пенелопи в «Одіссеї», яка кожен ніч ткала ковдру, чекаючи на повернення чоловіка [8].

В'язання, вишивка, мереживо, петчворк традиційно вважалися жіночим ремеслом, хоча були і винятки, наприклад, у середньовіччі ткацтвом займалися в монастирях, що були як чоловічими, так і жіночими. Але з часів Ренесансу в мистецтві вибудувалася внутрішня ієрархія, де живопис і скульптура мали високий статус, тоді як «інші форми, що прикрашали та приносили користь, були віднесені до нижчої культурної сфери під термінами «прикладні» та «декоративні» мистецтва [2]. Високе «чоловіче» мистецтво сприймалося як публічне і професійна практика, рукоділля ж стало «жіночим» непрофесійним домашнім заняттям. Відбулась остаточна так звана «доместикація» вишивки, але при цьому сама ця діяльність не цінувалася.

Мері Лінвуд була однією з перших художниць-вишивальниць кінця XVIII ст., чії роботи були представлені на публічній виставці. Їх схвально прийняла критика, оскільки в них імітувалися методи олійного живопису, який

вважався «високим мистецтвом», але сама специфіка вишивки не визнавалася як самодостатній медіум.

Елізабет Стоун у своїй книзі «Мистецтво вишивки» 1847 року [3] стверджує, що існує «нерозривний, даний Богом зв'язок між її статтю і рукоділлям». Жінки самі прийняли думку, що стать і генетично закладений талант до рукоділля пов'язані між собою. Цю проблему досліджує в своїй праці «Чому не було великих жінок-художниць» Лінда Нохлін [4]. На її думку, є небезпека з точки зору сьогодення заявити, що великі жінки художниці існували, проте були недооціненими і забутими патріархальним суспільством. Проте вона приходить до висновку, що корінь цього явища лежить у площині соціального становища жінок. Від епохи Відродження з появою академій мистецтв до кінця XIX ст. професійно навчатися мистецтву мали змогу тільки чоловіки. Образ «дами-художниці», що проносить себе на вівтар добробуту сім'ї і використовує творчість, щоб віддатися забуттю від повсякденних клопотів, з'являється в книжках по етикету XIX ст., і стає на заваді будь-якій професійній самореалізації в цій сфері.

На початку XIX ст. відбувається стрімка індустріалізація в усіх сферах, що накладає свій відбиток звісно і на рукодільні практики. Ремісники і прикладні художники переживають кризу, пов'язану з втратою індивідуальності творів. Реакцією на індустріалізацію став «Рух мистецтв та ремесел» в Англії, очолюваний художником Вільямом Моррісом. Його ідея заміни типових побутових речей речами ручного виробництва, які би плекали гарний смак, виявилася економічно не доцільною.

На початку XX століття поява модернізму та повний перегляд традиційних мистецьких практик руйнує звичні моделі та ієрархії в мистецтві. Жінки стають частиною багатьох кубістських, футуристських, конструктивістських угруповань. Художниці Варвара Степанова та Любов Попова, які починали з живопису, перейшли в сферу текстильного виробництва, працювали на ситце-набивній фабриці, де впроваджували власні ідеї щодо домінуванням функції, форми одягу перед «прикрашанням». Шиття для цих художниць стало засобом вираження конструктивістських ідей через фабричне виробництво [6]. Художниця родом з України Соня Терк Делоне досліджувала у текстилі сенс абстракції та кольорів. Її станкові роботи і костюми знаходяться на одному мистецькому рівні. Тож можна сказати, що художниці 1920-х років започаткували процес реабілітації шиття та рукодільних техніки в контексті красних мистецтв.

На початку 1920-х у рамках Баухаусу, що фокусувався на практичних сторонах мистецтва та дизайну, з'являється текстильна майстерня. Проте показовим є те, що жінки в цій школі навчалися лише на текстильному та керамічному відділеннях. Одна з найяскравіших художниць цієї майстерні Гунта Штольц створювала абстрактні полотна з шерсті.

Рукодільні техніки нерозривно пов'язані з історією фемінізму. Вони стали однією з поширених форм феміністського мистецтва, що допомагала висвітлити політичні та соціальні проблеми. У боротьбі за права голосу суфражистки використовували в'язальні збори як прикриття для

самоорганізації, а для своїх демонстрацій шили текстильні банери. Але найбільшого вжитку ці техніки знайшли в другій хвилі фемінізму з появою художниць, що свідомо звертались до теми фемінізму. Так, Джуді Чикаго створила роботу «Звана вечеря», що являла собою стіл трикутної форми з тарілками, скатертинами, серветками ручної роботи, де кожне сервіроване місце було відведене одній з найбільш вагомих фігур жінок в західній історії, а візерунки на кераміці завуальовано нагадували жіночі геніталії. Вишивкою та рукоділлям художниця впевнено заявляє про приховану «непомітну» роль жінки, яка зазвичай накриває на стіл, а не є гостею вечері. Замість того, щоб адаптувати рукодільні техніки під цілі сучасного мистецтва, художниці наголошують на малооплачуваній жіночій праці, непомітності хатньої роботи, обмеженні самовираження жінок через готові схеми та правила.

В Україні феміністичне мистецтво розвинулося набагато пізніше, хоча риси цього світогляду можна знайти навіть у творчості Лесі Українки. Українське суспільство після здобуття незалежності намагалось відкинути радянське минуле, звертаючись до традиційної культури і критики соціалістичного ладу, закриваючи очі на власний сексизм [7]. Можна помітити традиційний гендерний розподіл на українській арт-сцені 1990-х, оглядаючи дослідницький проект «Паркомунa», де жінки з'являються переважно як подруги та еротизовані натхненниці, і фігурує лише одна художниця. Але пізніше з'являються мисткині, які свідомо працюють з феміністичним дискурсом, залучаючи звичні для традиційної української культури рукодільні техніки як спосіб критики консервативних поглядів та соціальної нерівності в суспільстві. Роботи таких художниць, як Аліна Копиця, Валентина Петрова, Оксана Брюховецька та інших, були показані в Центрі Візуальної Культури на виставці «Текстус». Також після початку бойових дій на Сході України утворюються групи військового рукоділля, які збираються вечорами і в'яжуть маскувальні сітки. Цей феномен демонструє через свої роботи Анна Сорокова, зокрема на виставці «Жіночі тексти» на фестивалі в Мадриді.

Отже, впродовж історії відбувались процеси еволюції та трансформації ролі рукодільних мистецтв, що стали засобом не тільки прикладної творчості, а і політичної боротьби та художнього висловлення. Їх розвиток продовжується і зараз, коли віртуальне цифрове середовище викликають таку потребу в тактильності та ручній роботі. Потенціал вишивки та текстильного мистецтва залишається великим, особливо в пострадянському контексті.

Список використаних джерел:

1. Parker R. The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine / Rozsika Parker. – London: I.B.Tauris & Co Ltd., 2010.
2. Parker R. Old Mistresses: Women, Art and Ideology / R. Parker, G. Pollock. – London: I.B.Tauris & Co Ltd., 2013.
3. Stone E. The Illuminated Book of Embroidery / Elizabeth Stone. – London, 1847.
4. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? / Linda Nochlin. – New York: Thames and Hudson, 1989.

5. Packer C. The Evolution of Craft in Contemporary Feminist Art [Електронний ресурс] / Carolyn E. Packer // Scholarship Claremont. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=scripps_theses.

6. Старков И. Текстильные эксперименты Поповой и Степановой [Електронний ресурс] / Илья Старков // Arzamas – Режим доступу до ресурсу: <http://arzamas.academy/materials/436>.

7. Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм [Електронний ресурс] / Оксана Брюховецька // Prostory. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm>.

8. Токар С. Голка і нитка [Відеозапис лекції] / Софія Токар // Центр Візуальної Культури. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=aNMGVzcAeC0&t=1591s>.

Гудим О.В.

викладач,

*Володимир-Волинський педагогічний коледж
імені А.Ю. Кримського*

СПЕЦИФІКА СТЕНДОВОГО ОФОРМЛЕННЯ НАВЧАЛЬНИХ ПРИМІЩЕНЬ

Для країни, що розвивається, питання освітніх процесів стоїть особливо гостро, оскільки розвиток економіки та культури не можливий без появи кваліфікованих кадрів. Рішення завдань освіти та всебічного розвитку учнів потребує функціональної та естетичної довершеності предметно-просторового середовища навчального закладу, оскільки воно виступає не тільки однією з умов успішного втілення педагогічного процесу, але й безпосередньо різнобічно впливає на учнів. Інтер'єр навчального закладу, при роботі усіх засобів дизайну, великою мірою формує культурне (естетичне) середовище. У кожному навчальному закладі його оформлення має велике виховне та навчальне значення [1, с. 151].

Невід'ємною складовою інтер'єру навчальних приміщень як елементу наочного, демонстраційного та інформаційного характеру є стенди на яких розміщена найрізноманітніша інформація. Стенд вже давно зарекомендували себе як один з найбільш ефективних засобів розміщення інформаційних матеріалів, презентацій, реклами в межах безпосередньої досяжності людей. Стенд представляє собою конструкцію як стандартного, так і довільного розміру, обладнану пристосуваннями для зберігання інформаційних і демонстрації інформаційних матеріалів різного характеру.

У зв'язку із розвитком виробничих технологій та збільшенням пропозиції товарів та послуг у різних сферах сучасного життя особливе місце серед засобів візуальної комунікації займають інформаційні стенди, які широко використовуються в різних галузях сучасного життя для розміщення інформації комерційного, виробничого, освітнього характеру. Стенди застосовуються для