

Бугаєць Наталія 

кандидат педагогічних наук, професор
кафедри хореографії ХНПУ імені Г.С. Сковороди
Харків, Україна

email: kaf-choreography@hnpu.edu.ua

Островерх Єлізавета 

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти, спеціальності «Хореографія», факультету мистецтв ХНПУ імені Г.С. Сковороди, Харків, Україна

email: lizaost2003@gmail.com

Bugayets Nataliya 

Candidate of Pedagogic sciences, professor of Design
Department of Choreography, H.S. Skovoroda
Kharkiv National Pedagogical University
Kharkiv, Ukraine

email: kaf-choreography@hnpu.edu.ua

Ostroverkh Yelizaveta 

Student of the second (masters) level of higher
education of the Faculty of Arts, Department of
Choreography, H.S. Skovoroda Kharkiv National
Pedagogical University, Kharkiv, Ukraine

email: lizaost2003@gmail.com

ТІЛО ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОТЕСТУ: ФЕМІНІСТИЧНІ НАРАТИВИ В ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПЕРФОРМАНСАХ

Об'єкт. Стаття аналізує феміністичні танцювальні перформанси, де яких тілесність стає інструментом політичного протесту та соціальної рефлексії. Дослідження зосереджується на тому, як тіло, як виразний і комунікативний засіб, кидає виклик домінантним дискурсам про гендер і владу. Тілесність у феміністичному перформансі перетворює сцену на простір діалогу, опору та переосмислення ідентичності. Через рух і хореографічне вираження танцівниці артикують соціальну критику та демонструють способи художнього спротиву патріархальним нормам.

Мета дослідження. Дослідження вивчає феномен феміністичних танцювальних вистав, де тілесність функціонує як інструмент політичного протесту та соціальної критики. Головною метою є виявлення того, як тіло виступає і засобом, і посланням у побудові феміністичного дискурсу.

Методи та методологія. У роботі використано міждисциплінарний підхід, що поєднує естетичний, культурологічний, феміністичний і мистецтвознавчий аналіз. Застосовано компаративний і герменевтичний методи для інтерпретації творів Марти Грехем, Піни Бауш, Симони Форті, Анни Халпрін та інших хореографок. Методологічну основу становлять концепції перформативності (Дж. Батлер), тілесної політики (С. Бейнс) та інтерсекційного феміністичного аналізу.

Результати дослідження показують, що тілесність у феміністичному перформансі є головним засобом висловлювання та критики патріархальних норм. Тіло функціонує як активний суб'єкт, що передає емоційний, травматичний і колективний досвід. Основні риси таких перформансів – деконструкція гендерних стереотипів, емансипований рух, включення глядача та embodiment як форма репрезентації пам'яті й травми. З'ясовано вплив цих практик на розвиток сучасного мистецтва й суспільні процеси, включно з українським контекстом.

Висновки. Тілесність у феміністичному перформансі має естетичний, соціальний і політичний виміри, стаючи засобом протесту та самопізнання. Феміністичні практики розширюють межі хореографії, утверджуючи тіло як автономний суб'єкт культурної комунікації. Подальше дослідження цих явищ важливе на тлі сучасних соціальних змін.

Ключові слова: фемінізм, тілесність, танцювальний перформанс, протест, жіноча ідентичність.

BODY AS AN INSTRUMENT OF PROTEST: FEMINIST NARRATIVES IN DANCE PERFORMANCES

Object. The article analyzes feminist dance performances in which corporeality becomes an instrument of political protest and social reflection. The study focuses on how the body, as an expressive and communicative medium, challenges dominant discourses about gender and power. Corporeality in feminist performance transforms the stage into a space of dialogue, resistance, and the rethinking of identity. Through movement and choreographic expression, dancers articulate social critique and reveal ways to challenge patriarchal norms through artistic means.

Purpose of the study. The study examines the phenomenon of feminist dance performances where corporeality functions as a tool of political protest and social criticism. The main goal is to identify how the body acts simultaneously as a means and a message in the construction of feminist discourse.

Methods & methodology. The research employs an interdisciplinary approach combining aesthetic, cultural, feminist, and art-historical analysis. Comparative and hermeneutic methods are used to interpret the works of Martha Graham, Pina Bausch, Simone Forti, Anna Halprin, and other choreographers. The methodological foundation includes concepts of performativity (J. Butler), body politics (S. Baines), and intersectional feminist analysis.

Results. The findings show that corporeality in feminist performance serves as a key instrument for articulating and critiquing patriarchal norms. The body functions as an active subject conveying emotional, traumatic, and collective experience. The main features of such performances include the deconstruction of gender stereotypes, emancipated movement, viewer involvement, and embodiment as a form of representing memory and trauma. The study also clarifies the impact of these practices on contemporary art and broader sociocultural processes, including the Ukrainian context.

Conclusions. Corporeality in feminist performance carries aesthetic, social, and political dimensions, becoming a medium of protest and self-exploration. Feminist practices expand the boundaries of choreography, affirming the body as an autonomous subject of cultural communication. Further research into these phenomena remains important in the context of ongoing social transformations.

Keywords: feminism, corporeality, dance performance, protest, female identity.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Протягом останніх десятиліть простір сучасного мистецтва зазнає радикального перегляду функцій тілесності як засобу висловлення соціально значущих ідей. Танцювальний перформанс, як форма живої присутності тіла в публічному просторі, дедалі частіше стає полем для артикулювання феміністичних стратегій спротиву, особистісної та політичної саморепрезентації. У цій площині тіло не стільки виконує хореографію, скільки «говорить» – жестами, паузами, повтореннями, наближаючи танець до дискурсу протесту.

Фемінізм як реакція на суспільне виключення жінок пройшов кілька етапів розвитку – від боротьби за базові права до критики гендерної

перформативності та інституційного насильства. У другій половині ХХ століття мистецтво стало важливим каналом феміністичного висловлювання. Саме тоді виник феміністичний перформанс – на перетині активізму та експериментальної естетики – де тіло виступає носієм маргіналізованого досвіду. У хореографії ці художні практики набувають форми політичної дії, що виводить на сцену теми тілесної вразливості, сексуальності та травм.

Попри значну мистецьку вагу феміністичних танцювальних перформансів, їх теоретичне осмислення, особливо в Україні, залишається недостатньо розвиненим. Зростає важливість міждисциплінарного дослідження тілесності як носія феміністичного знання, що виявляється через хореографічний жест і рух. Особливо

актуальним є вивчення творчості балетмейстерок і танцівниць XX-XXI століть, таких як Марта Грехем, Піна Бауш, Симона Форті, Анна Халпрін та інших, які в своїх перформансах унікально відображають і трансформують досвід жіночого тілесного і соціального буття, досліджують моральні й гендерні моделі, а також формують нові наративи про взаємини між жінкою і чоловіком.

Аналіз основних досліджень і публікацій.

Аналіз останніх досліджень у галузі танцювальних феміністичних перформансів демонструє активний розвиток теоретичних і практичних підходів до вивчення тілесності як засобу феміністичного вираження. Зокрема, роботи Джудіт Батлер, Саллі Бейнс і Джонатана Бергера підкреслюють важливість перформативності гендеру, тілесної політики та інтерсекційного аналізу у хореографічних практиках.

У вітчизняному просторі питання феміністичних наративів у танцювальному мистецтві досліджували Я. Гриценко, І. Гутник, В. Захарова, Т. Мельник та інші. Їхні роботи сприяють пересмисленню традиційних танцювальних ролей і висвітлюють вплив соціокультурних змін на тілесну експресію та емоційну динаміку перформансів. Особлива увага приділяється осмисленню жіночності як окремої категорії в хореографії (І. Гутник, В. Захарова), через аналіз образності і тілесної виразності у феміністичних танцювальних практиках. Незважаючи на значні здобутки, ця тематика в українському академічному просторі лишається недостатньо систематизованою, що зумовлює подальшу необхідність вивчення даної теми.

Формулювання цілей та завдань статті.

Проаналізувати специфіку використання тіла в танцювальних феміністичних перформансах як засобу соціального протесту, дослідити взаємозв'язок між тілесністю та феміністичними дискурсами, а також окреслити вплив цих перформансів на сучасні культурні та соціальні практики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У парадигмі сучасного естетичного осмислення танцювальні перформанси постають не лише як форма естетичного самовираження, а й як складний інструмент соціальної артикуляції, де художній жест набуває значення суспільного маніфесту.

У просторі феміністичної теорії вони перетворюються на простір тілесної емансипації, де рух виходить за межі суто хореографічної техніки, виступаючи формою спротиву й чинником трансформації колективного мислення. Саме тіло, позбавлене нейтральності, у такій практиці постає водночас суб'єктом і об'єктом дискурсу – інструментом політичного протесту, носієм травматичного досвіду, каталізатором колективної пам'яті та засобом деконструкції гендерних стереотипів.

Щоб глибше осмислити роль тілесності у феміністичних мистецьких практиках, необхідно насамперед звернутися до самого поняття «перформанс» і зрозуміти його специфіку як жанру. Адже розглядаючи його у широкому культурному та історичному контексті, можна визначити, чому саме він став одним із ключових інструментів феміністично-гендерної декларації та політичного протесту.

Дослідник С. Безклубенко описує перформанс як «імпровізовані дії, розраховані на публічне представлення, часто шокуючого, епатажного, “скандального” характеру» (Безклубенко, 2008).

На відміну від традиційних сценічних форм, перформативне дійство характеризується виходом за межі усталених театральних і хореографічних канонів, поєднуючи у своїй структурі елементи візуального мистецтва, театру, інсталяції та соціально орієнтованих практик.

У сучасному мистецтві термін «перформанс» здебільшого застосовують щодо форм авангардного або концептуального мистецтва (Безклубенко, 2008), й афіліюється з формою сучасного мистецтва, в якій художня ідея втілюється безпосередньо через дію митця в реальному часі й просторі, а тіло стає основним засобом комунікації з глядачем.

Витоки цього явища пов'язують із європейськими дадаїстами та футуристами початку XX століття, а у 1960-х роках перформанс утвердився як самостійний напрям завдяки діяльності Флуксусу, Йозефа Бойса та Judson Dance Theater у США. Саме тоді тіло стало ключовим інструментом мистецького висловлювання, здатним не лише виконувати хореографії, а й втілювати соціальний, політичний і культурний зміст (Goldberg, 2011). Цей поворот до тілесності створив підґрунтя для того, щоб у 1970-х роках феміністичні художниці та хореографки

активно інтегрували перформанс у свої практики, використовуючи його як інструмент деконструкції патріархальних норм і засіб публічного протесту (Jones, 1998).

Завдяки цим унікальним властивостям ця художня формація є надзвичайно привабливою для феміністичного мистецтва, де тіло може виступати не лише як носій естетики, але й як активний агент соціальної критики та політичного протесту. Через відсутність жорстких канонів і відкритість до експерименту мисткині отримують можливість переосмислити традиційні уявлення про жіночність і створювати нові форми тілесного вираження. Власне в цьому ключі перформанс стає ефективним майданчиком для втілення феміністичних ідей і дослідження місця й функції тіла у суспільно-політичних процесах.

Історично, феміністичний рух у мистецтві, зокрема в танці, розвивався на тлі глобальних соціокультурних трансформацій та піднесення правозахисних ініціатив другої половини ХХ століття. Друга хвиля фемінізму 1960-1970-х років стимулювала мисткинь-балетмейстерок до відмови від усталених канонів «жіночої» пластики та сюжетності у танці. У цей час вони почали активно шукати нові форми, у яких тіло переставало бути лише об'єктом ідеалізованої естетики, натомість ставало носієм природності, сили, вразливості та навіть недосконалості як прояву реальної жіночої сутності. Як зазначає А. Сафронова та інші дослідники, у цей період художниці «апелюють до громадськості та змушують задуматися над проблемами своїх соціальних і політичних прав, своєї ролі та призначення в соціумі» (Сафронова, А., Сафронова, О., & Сафронов, В., 2021, с. 33).

Важливим чинником стала можливість перформансу функціонувати поза ієрархіями офіційних інституцій, які здебільшого перебували у сфері впливу чоловіків. Саме використання власного тіла як основного медіума дозволяло напряму артикулювати політичні та соціальні позиції, обходити цензурні обмеження та налагоджувати прямий емоційний контакт із глядачем, втілюючи одне із головних завдань авангардного мистецтва – «епатування та шокування публіки» (Бойко, 2016, с. 69).

Серед яскравих постатей, які визначили обличчя феміністичного танцювального перфор-

мансу, варто назвати Піну Бауш, чия творчість поєднувала театральність, емоційний надрив і соціальну критику; Марту Грехем, що переосмислила, ревізувала жіночі образи у своїх постановках («Lamentation», «Night Journey»); Анну Хальпрін, яка послугоувалася танцем для терапії та соціальних досліджень (Єліна, А., & Єліна, В., 2024, с. 21). Симону Форті, що руйнувала канони класичної сцени, та Трішу Браун, яка виводила рух у нетипові простори – приміром, на вертикальні стіни будівель.

Їхні хореографічні надбання виявилися надзвичайно промовистими й набули особливої театральності.

Марта Грехем – видатна танцівниця ХХ століття, фундаторка американського сучасного танцю modern, у своєму знаковому перформансі «Lamentation» (1930) – «Плач» – створила унікальний взірєць того, як тіло може стати носієм соціально-емоційного протесту та універсальних психологічних переживань. У цьому сольному номері (сольній композиції) танцівниця, закутана в еластичну фіолетову тканину, яка водночас обтягує її та стримує її рухи, перетворює власне тіло на своєрідний «живий ландшафт скорботи».

Балетмейстерка не використовує традиційні хореографічні послідовності (routine): її рухи сповільнені, органічні, іноді здаються суперечливими, еклектичними і напруженими. Це дозволяє глядачу відчутти внутрішню зосередженість, ізоляцію та емоційний тягар, який передається через жести і форми тіла, бо «тут тіло стає живим символом, у якому поєднуються фізична форма і внутрішній психоемоційний стан» (Ross, 2007).

У межах мистецтвознавчого аналізу постановка «Lamentation» постає як приклад новаторського підходу до осмислення сценічного простору. Тканина костюма, його форма та навмисне обмеження руху трансформують сцену у візуальний маніфест скорботи, у якому тілесність функціонує водночас як об'єкт і як суб'єкт художнього висловлення. Як зазначає дослідниця, «фігура в цьому танці не є ні людиною, ні твариною, ні чоловіком, ні жінкою: це є саме горе» (Ross, 2007).

У феміністичному контексті зазначене сценічне дійство може бути інтерпретоване як спроба деконструкції традиційних уявлень

про жіноче тіло. За допомогою пластичних засобів виразності балетмейстерка демонструє, що жіноче тіло не зводиться до естетизованого об'єкта, а набуває функції політичного та комунікативного інструмента, здатного артикулювати емоційний і соціальний досвід.

Загалом «Lamentation» постає не лише як мистецьке дослідження тілесності та руху, але й як культурний жест, що відкриває нові перспективи для феміністичної інтерпретації танцю як політичного та соціально значущого феномена.

Інша мисткиня, американська балетмейстерка Симона Форті у серії «Dance Constructions» (1961) інтегрувала мінімалістичні об'єкти та простір у танцювальну композицію, досліджуючи взаємодію тіла з оточенням і тим самим розширюючи межі традиційного танцю. Її роботи стали фундаментом постмодерного танцю, відкриваючи нові можливості для феміністського самовираження (MoMA, Дата звернення: 15.09.2025).

Відома американська балетмейстерка, танцівниця, «порушниця правил сучасного танцю» (Ross, 2007), Анна Халпрін у перформансі «Ceremony in Space» (1962) поєднала танець із ритуальними та терапевтичними практиками, залучаючи глядачів до спільного створення хореографії та підкреслюючи взаємозв'язок між тілом, простором і соціальною (міжособистісною) взаємодією. У цих роботах тіло стає активним учасником дискурсу, що деконструє патріархальні уявлення та створює нові моделі взаємодії зі світом. Танцювальні феміністичні перформанси не лише розширюють межі традиційного мистецтва, а й формують нові способи осмислення жіночої тілесності та її політичного потенціалу. Вони демонструють, що через рух і взаємодію з простором можна виражати протест, ревізувати стереотипи і створювати платформу для соціальної трансформації, тим самим відкриваючи перспективи для подальшого дослідження феміністського мистецтва і ролі тіла як носія знання та сили.

Сучасні танцювальне-феміністичні формації знаходять своє втілення в таких мистецьких репрезентаціях (дійствах), як перформанс видатної німецької балетмейстерки, балерини, експериментаторки у царині сучасного танцю й лауреатки знакових міжнародних театральних премій Піни Бауш

«Vollmond» (Повний місяць, 2006) – «класична фантазія Піни» або «елегія води», яка ілюстративно детермінує танець не лише як художньо-естетичне явище, а й інструмент соціального та психологічного осмислення, що перегукується з феміністськими наративами та допомагає глибше зрозуміти гендерну взаємодію чоловіка й жінки.

У своєму творі Бауш поєднала елементи театру руху, пантоміми та експресивного танцю, створюючи складну хореографічну структуру, де тілесність виконавців виконує функцію носія емоційного, культурного та політичного змісту. «Танцюристи виражають свої почуття через плавні, майже примарні рухи, які створюють атмосферу таємниці та захоплення» (Сирбу, 2025, с. 164). підкреслював дослідник, окреслюючи глибокий емоційний і символічний потенціал перформансу. Балетмейстерка репрезентує тілесну автономію, емоційну щирість та складність взаємин, відмовляючись від обмеженого уявлення про жіночу пластику як декоративну чи пасивну.

Специфічною ознакою постановки «Vollmond» є вода, яка постає не лише як сценічний елемент, а як повноцінна дійова особа, що активно втручається у хореографічну тканину вистави. Її присутність змінює пластику рухів танцюристів, модифікує їхню зовнішність та підсилює кульмінаційну драматичність сценічної дії. Зі збільшенням кількості води емоційна напруга досягає апогею: стихія природи й людського тіла зливається у єдиний потік, де відсутність лінійного сюжету компенсується експресивністю тілесних образів. Рухи танцівників передають не лише емоційні коливання, але й тілесну вразливість, конфлікти та взаємодію між персонажами, створюючи багатошарові образи, що відображають різні аспекти людського та, зокрема, жіночого досвіду. У феміністичному прочитанні «Vollmond» набуває значення платформи для осмислення гендерних ролей і тілесного досвіду, стає прикладом використання танцю як інструменту критики соціальних норм та артикуляції феміністичних ідей у мистецтві. Вода тут символізує не лише стихію, але й процес очищення та трансформації, у якому взаємодія жіночого й чоловічого тіла здатна водночас висвітлювати соціальні обмеження та руйнувати усталені сте-

реотипи. Таким чином, сцена перетворюється на простір пластичної виразності, де тілесність стає мовою спротиву й переосмислення. Подібне акцентування на вагу тілесності та невербальну взаємодію з простором має глибокі історичні корені. Воно перегукується з досвідом Judson Dance Theater у США та практиками європейських постмодерністських хореографів, які утверджували перформанс як форму мистецтва, де комунікація з простором і глядачем стає настільки ж важливою, як і сама пластика руху. У цьому контексті танець постає не лише як естетичний акт, але й як засіб передачі ідей, емоцій та думок, спосіб взаємодії з аудиторією, що виходить за межі традиційного театрального формату. Як зазначають Єліна А. та Єліна В. (2024, с. 18), перформанс у такому розумінні є не просто показом мистецтва перед публікою, а формою комунікації, де тіло стає носієм соціальних і культурних смислів. Не менш важливим є й соціальний вимір подібних мистецьких акцій: вони часто відбувалися у покинутих фабриках, на міських площах, вулицях чи навіть у приватних квартирах. Така практика підкреслювала демократичність і доступність мистецтва, стираючи межу між глядачем та виконавцем. У цьому сенсі «Vollmond» можна розглядати як сучасне продовження традиції перформативного мистецтва, що прагне не лише естетичного ефекту, але й соціальної взаємодії, де тіло стає інструментом протесту, а сцена — простором критичного діалогу.

О. Бойко зауважує, що навіть позасценічні форми, попри ілюзію природності, «у своїй сутності залишаються театральними», адже не позбавлені демонстративності (Бойко, 2016, с. 69). Саме в цьому контексті постають роботи Софі Калле та Клаудії Ла Рокко. Перформанс Калле «Take Care of Yourself» (2007). Він виник як реакція на особистісну кризу мисткині, що перетворилася на художній експеримент – багатошарову композицію, де індивідуальні виконавські інтерпретації вербального тексту (голосом, тілом, рухами) інтегруватися в колективний наратив, перетворюючи особисту драму на колективний досвід, де тіло стає носієм емоцій і соціальної рефлексії. У випадку Ла Рокко і її роботи «The Life and Times of the 'Women Who Cry» (2018), плач і рухи жінок-виконавиць на сцені трансформуються в потужний жест про-

тесту, що руйнує усталені й спрощені уявлення про жіночі емоції і водночас відкриває простір для роздумів про гендерні ролі.

Сучасний танцювальний перформанс – це не просто мистецька форма, а спосіб соціального і феміністичного висловлювання, де тіло стає активним агентом змін. У даній парадигмі тіло, тілесність перестають бути нейтральним фізичним ресурсом, що підпорядковується вимогам естетики чи техніки, бо «тілесність розглядається як особливий тип «цілісності людини» та розуміється як «неусвідомлений горизонт» людського досвіду» (Гриценко, 2023, с. 83) і постає у феміністичному дискурсі як багатовимірний інструмент – носій особистого та колективного досвіду, індикатор соціальних і політичних процесів, а також канал для трансляції опору, критики й переосмислення усталених норм. Тіло – суб'єкт і об'єкт дискурсу: воно не тільки діє, говорить, артикулює й відчуває. Воно стає полем для проекцій глядача та носієм культурних кодів, які піддаються деконструкції.

В Україні прояви «хореографічного фемінізму» можна простежити у таких працях, як «Польові дослідження з українського сексу», «Фемінізм по- українськи» та «Бабин бунт», а його траєкторія «зумовлена позицією спротиву до гноблення та подвійних стандартів імперського мислення й практики» (Щербак, 2014, с. 109). Як зазначає Я. Козачок, український фемінізм має «філософський, літературно-критичний, художньо-естетичний аспекти», але й певну «корпоративність», адже кількість активних представниць цього напрямку залишається невеликою (Щербак, 2014, с. 107).

У сфері сучасного танцю та перформансу ці тенденції відображаються в діяльності українських мисткинь, що працюють на перетині тілесних практик і соціальної критики. Так, у роботах Алевтини Кахідзе та Таню Муїньо можна простежити феміністичну інтенцію, спрямовану на осмислення ролі жіночого тіла у публічному просторі та деконструкцію патріархальних наративів.

Тілесність у феміністичному перформансі часто набуває форми протесту проти патріархальних ієрархій і контролю над жіночим тілом, через що взаємозв'язок тілесності та феміністичних дискурсів проявляється у кількох вимірах:

- деконструкція стереотипів – тіло стає

простором боротьби з ідеалізованими, комерційними або сексуалізованими образами жінки, «підривання шаблонних образів масової культури» (Сирбу, 2025, с. 77);

- деконструкція стереотипів – тіло стає простором боротьби з ідеалізованими, комерційними або сексуалізованими образами жінки, «підривання шаблонних образів масової культури» (Сирбу, 2025, с. 77);

- емансипація руху – відмова від технічної досконалості на користь щирості, імпровізації та спонтанності;

- колективність досвіду – тілесні практики часто інтегрують глядача, роблячи його співучасником, як у роботах Анни Халпрін чи Софі Калле;

- *embodiment* – у русі закодовані травми, досвід насильства, історичні травми, які через перформативну репрезентативність стають видимими та артикульованими.

Вплив феміністичних тілесних практик на сучасну культуру та соціум відчутний – вони розширюють межі мистецьких медіумів, стираючи кордони між танцем, театром, візуальним мистецтвом і соціальною акцією, та формують нові моделі взаємодії митця і глядача, де емоційна й тілесна реакція стає не менш важливою за інтелектуальне сприйняття, що «сприяє утвердженню права жінки на незалежність та прояв своєї сексуальності, заперечуючи різноманітні прояви “сексизму” та утисків» (Сафронова, А., Сафронова, О., & Сафронов, В., 2021, с. 34).

Феміністичний перформанс активно впливає на громадські рухи, інтегруючись у акції на підтримку прав жінок, ЛГБТК+, антивоєнні та екологічні ініціативи. В Україні, окрім глобального контексту – демократизації суспільства, такі мистецькі практики набувають додаткового значення – як спосіб осмислення війни, тілесної вразливості та стійкості, стаючи інструментом культурного опору. У цьому сенсі вони продовжують західноєвропейську феміністичну традицію, яка «має значну теоретичну базу та впливає на тенденції розвитку мистецтва» (Щербак, 2014, с. 107).

Таким чином, тілесність у феміністичному танцювальному перформансі – це не лише мистецький вираз, а й політичний, соціальний та емоційний жест, що змінює саму структуру

культурної комунікації, «ставить тіло художника до центру творчості» (Сирбу, 2025, с. 162). і трансформує взаємодію митця з суспільством.

Висновки та перспективи подальших розвідок напреду. Отже, феміністичний танцювальний перформанс другої половини ХХ століття є не лише художньою практикою, а й соціальним жестом, у якому тілесність виступає інструментом вираження політичної та особистої свідомості. Через рух, пластику та взаємодію з простором перформанси ставлять під сумнів гендерні норми, деконструють стереотипи та формують нові форми соціальної комунікації. Вони органічно вписуються у контекст арт-фемінізму, де будь-які медіа використовуються для критики дискримінації та висвітлення жіночого досвіду. Такі практики демонструють, що тіло в мистецтві водночас є засобом естетичного дослідження, політичного протесту та соціального діалогу.

У висновку дослідження танцювальних феміністичних перформансів показує, що тіло є не лише фізичним ресурсом, а потужним інструментом соціальної артикуляції, через який передаються політичні та культурні сенси. Роботи Піни Бауш, Софі Калле та Клаудії Ла Рокко демонструють, що тілесність дозволяє висловлювати індивідуальний і колективний досвід, ставати засобом протесту проти патріархальних норм і формувати нові уявлення про жіночість, що допомагає глибше зрозуміти, як танцювальні феміністичні перформанси використовують тілесність для соціального протесту та впливу на культурний і соціальний простір.

Феміністичний танцювальний перформанс постає як художня практика та соціальний інструмент, здатний переосмислити традиційні уявлення про жіноче тіло і створити нові форми комунікації у суспільстві. Від класичних робіт Марти Грехем та Симони Форті до сучасних експериментів, ці практики відкривають простір для діалогу між митцем і глядачем, демократизують мистецтво та висвітлюють особистісні переживання й колективні травми, що повністю відповідає меті дослідження.

Перспективою подальших розвідок є дослідження нових форм перформансу у цифровому та мультимедійному просторі, а також аналіз трансформацій феміністичних практик у різних культурних і соціальних контекстах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Безклубенко, С.Д. (2008). *Мистецтво: терміни та поняття* (Т. 1: А – Л). Інститут культурології Академії мистецтв України. 239 с. ISBN 978-966-2241-06-8 <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000015486>
- Бойко, О.С. (2016). Танцювальні перфоманси як мистецьке явище. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство», (35), 69–77. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158246>
- Гриценко, Я. (2023). Семіотичні та художньо-образні аспекти тілесності в сучасній хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 61(1), 83–89. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-14>
- Єліна, А.С., & Єліна, В.В. (2024). Танцювальний перформанс – від витоків до сучасності. *Baltija Publishing*, 18–29 <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-555-6-2>
- Сафронова, А., Сафронова, О., & Сафронов, В. (2021). Прояви мистецтва арт-фемінізму у сучасній книжково-журнальній поліграфії. *Мистецтвознавство*, (60), 45–55. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-4-5>
- Сирбу, Г.В. (2025). *Тандемна творчість у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть* [Дисертація]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.
- Щербак, Є. (2014). «Хореографічний фемінізм» по-українськи. *Етнічна історія народів Європи*, (43), 107–110. http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2014_43_18.
- Hannabuss S (2012), «Performance Art: From Futurism to the Present (3rd edition)». *Reference Reviews*, Vol. 26 No. 5 pp. 51, <https://doi.org/10.1108/09504121211240756>
- Jones, A. (1998). *Body Art/Performing the Subject*. University of Minnesota Press. https://monoskop.org/images/e/ef/Jones_Amelia_Body_Art_Performing_the_Subject_1998_Introduction_Chapter1.pdf
- Martha Graham Dance Company. (1930). Lamentation. Martha Graham Resources. <https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930/>
- MoMA (The Museum of Modern Art). (n.d.). Simone Forti, Dance Constructions – Bios. <https://surl.lt/zowkqh>
- Sofras, P. (2008). Anna Halprin Experience as Dance. *Journal of Dance Education*, 8(3), 103–104. <https://doi.org/10.1080/15290824.2008.10387368>
- Dadpour, R., & Shewly, H. J. (2025). Dancing in-between: interstitial feminist defiance in Iran's public and digital spaces. *Third World Quarterly*, 46(10), 1229–1248. <https://doi.org/10.1080/01436597.2025.2541809>
- Tendenan, V. (2023). Dance and resistance: An embodiment of the body as a medium to fight violence against women. In *Feminism – Corporeality, Materialism, and Beyond*. IntechOpen. <https://doi.org/10.5772/intechopen.109681>
- Foellmer, S. (2016). Choreography as a Medium of Protest. *Dance Research Journal*, 48(3), 58–69. <https://doi.org/10.1017/S0149767716000395>
- Desmond, J. C. (1993). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, 26, 33–63. <https://doi.org/10.2307/1354455>
- Clum, J.M. (2016). Review of the book *Murder Most Queer: The Homicidal Homosexual in The American Theater*, by Jordan Schildcrout. *Theatre Journal* 68(1), 140-141. <https://dx.doi.org/10.1353/tj.2016.0021>

REFERENCES

- Bezklubenko, S. D. (2008). *Mystetstvo: terminy ta poniattia* [Art: terms and concepts] (Vol. 1: A–L). Institute of Cultural Studies of the Academy of Arts of Ukraine. ISBN 978-966-2241-06-8. <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000015486> [in Ukrainian]
- Boiko, O. S. (2016). Tantsiuvalni performansy yak mystetske yavyshe [Dance performances as an artistic phenomenon]. *Visnyk KNUKіM. Seriiia «Mystetstvoznnavstvo»*, (35), 69–77. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158246> [in Ukrainian]
- Hrytsenko, Ya. (2023). Semiotychni ta khudozhno-obrazni aspekty tilesnosti v suchasni khoreohrafi [Semiotic and artistic-imagery aspects of corporeality in modern choreography]. *Aktualni pyttannia*

humanitarnykh nauk, 61(1), 83–89. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-14> [in Ukrainian]

Yelina, A. S., & Yelina, V. V. (2024). Tantsiuvalnyi performans – vid vytokiv do suchasnosti [Dance performance – from origins to modernity]. *Baltija Publishing*, 18–29. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-555-6-2> [in Ukrainian]

Safronova, A., Safronova, O., & Safronov, V. (2021). Proiavy mystetstva art-feminizmu u suchasni knyzhkovy-zhurnalni polihrafi [Manifestations of art feminism in modern book and magazine publishing]. *Mystetstvoznavstvo*, (60), 45–55. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-4-5> [in Ukrainian]

Syrbu, H. V. (2025). *Tandemna tvorchist u khudozhnii kulturi druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolit* [Tandem creativity in the art culture of the second half of the 20th – early 21st centuries] (Doctoral dissertation). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv. [in Ukrainian]

Shcherbak, Ye. (2014). “Khoreohrafichniy feminizm” po-ukrainsky [“Choreographic feminism” in Ukrainian style]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, (43), 107–110. http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2014_43_18 [in Ukrainian]

Hannabuss S (2012), «Performance Art: From Futurism to the Present (3rd edition)». *Reference Reviews*, Vol. 26 No. 5 pp. 51, <https://doi.org/10.1108/09504121211240756> [in English]

Jones, A. (1998). *Body Art/Performing the Subject*. University of Minnesota Press. https://monoskop.org/images/e/ef/Jones_Amelia_Body_Art_Performing_the_Subject_1998_Introduction_Chapter1.pdf [in English]

Martha Graham Dance Company. (1930). Lamentation. Martha Graham Resources. <https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930> [in English]

MoMA (The Museum of Modern Art). (n.d.). Simone Forti, Dance Constructions – Bios. <https://surl.it/zowkKh> [in English]

Sofras, P. (2008). Anna Halprin Experience as Dance. *Journal of Dance Education*, 8(3), 103–104. <https://doi.org/10.1080/15290824.2008.10387368> [in English]

Dadpour, R., & Shewly, H. J. (2025). Dancing in-between: interstitial feminist defiance in Iran’s public and digital spaces. *Third World Quarterly*, 46(10), 1229–1248. <https://doi.org/10.1080/01436597.2025.2541809> [in English]

Tendenan, V. (2023). Dance and resistance: An embodiment of the body as a medium to fight violence against women. In *Feminism – Corporeality, Materialism, and Beyond*. IntechOpen. <https://doi.org/10.5772/intechopen.109681> [in English]

Desmond, J. C. (1993). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, 26, 33–63. <https://doi.org/10.2307/1354455> [in English]

Clum, J.M. (2016). [Review of the book *Murder Most Queer: The Homicidal Homosexual in The American Theater*, by Jordan Schildcrout]. *Theatre Journal*, 68(1), 140–141. <https://dx.doi.org/10.1353/tj.2016.0021> [in English]

Надійшла до редакції / Received: 11.10.2025
Рекомендовано до друку / Accepted: 03.11.2025