

Виставка «Українська діаспора: Художниці, 1908-2015» поставила перед кураторкою чимало привабливих можливостей і викликів. Насамперед, це перша значна виставка такого роду. Питання жіночої творчості, діаспори та української ідентичності були поєднані у якості організаційного принципу задля того, щоб переосмислити схожі виставки українських мистців в контексті українських діаспорних громад. Упродовж років виставки, спонсоровані жіночими громадами, церквами, молодіжними організаціями, відбувалися регулярно, а ще й частіше останнім часом виставки бувають організовані безпосередньо конкретними професійними культурними центрами Америки, такими як Український Музей у Нью-Йорку, Український Музей і Бібліотека у Стемфорді, Коннектикат, та Український Інститут Модерного Мистецтва в Чикаго. Ці виставки, здебільшого зосереджені на якійсь провідній темі, історичній події, а чи мистцеві й техніці виконання, представляли мистців, народжених в Україні, або українського походження. Але поняття української ідентичності, і як вона проявляється в творчості даного художника, досі підносилося рідко. Загалом це було частиною колективного досвіду, частиною діалогу між діаспорним глядачем та мистцем діаспори, в якому непрямо розумілося, що об'єкт мистецтва мав би говорити сам за себе.

Нинішня виставка значною мірою визначається ювілеєм організації, що заснувала Музей – 90-літтям Союзу Українок Америки (СУА). Довголітній прихильник українських благодійних, культурних і громадських заходів, СУА завжди підтримував потреби й зацікавлення тих українських кіл та осіб, котрі не мали легкого доступу до звичних ресурсів. Це включало допомогу не тільки сиротинцям, школам та церквам, але й художникам, які працювали в культурній – духовній, емоційній та експресивній – сфері, що є вельми суттєвим для обміну думок, збереження та переосмислення культурної ідентичності. Оскільки Україна в своїй історії завжди перебувала під загрозою культурної нівеляції через процеси колонізації, русифікації та советизації, тому й бажання підтримувати форми її культурного вислову набирало гостроти та заохочувалося й відзначалося з подвійною енергією. Дух меценатства поширювався також на мисткинь, бо розпізнавалася важливість їхньої творчої праці для культурної сфери.

На відміну від малого кола української діаспорної культури, історично, в культурному мейнстрімі, професійний авторитет і праця жінок-художниць завжди стояли на другому місці в мистецькій індустрії, повністю домінованій чоловіками, на що вказують праці про історію розвитку жінок-художниць.¹ Хоча багато дечого помінялося для жінок порівняно з періодом 1970-х років (не без впливу тогочасного руху за жіночі та громадянські права в Америці), тенденція виключати жінок з інформаційного простору мейнстріму, яким є, наприклад, Вікіпедія, показує (як свідчить нещодавня стаття в «Art News» від 7 березня 2015²), що ще багато

зусиль потрібно докласти, щоб змінити цю ситуацію. Згідно з Маврою Райллі, головною кураторкою Музею Національної академії, «у нас надалі є серйозні системні проблеми, які потребують уваги»³ якщо йдеться про присутність робіт жінок серед «більшості (неспеціалізованих) музеїв мейнстріму.»⁴

Переважній частині жінок-художниць у цій виставці понад 50 років і вони отримали свою художню освіту в час, коли «жіноче мистецтво» у традиційному сенсі часто сприймалося як декоративне, неконтроверсійне, пов'язане з домашнім оточенням і тому другорядне у схемі великої мистецької продукції. Прикладне мистецтво, як-от ткання, вишивання, ліжникарство, декоративний живопис – це лише декілька зразків, що традиційно вважається частиною «жіночої» сфери, як це продемонстрував «Womanhouse» у 1972, проєкт феміністок Джуді Чікаго, Міріям Шапіро та їхніх студентів з Каліфорнійського інституту мистецтв у Лос-Анджелесі. Вони досліджили умови, що впливають на формування традиційних жіночих ролей, і піддали сумніву їхні наслідки для мистецької творчості з метою розвіяти такі стереотипи.⁵ Українська діаспора теж підтримувала традиційно визначені ролі, головню щоб зберегти свою культурну спадщину. Вишивка, мереживо, ткання, наприклад, часто передавалися з покоління на покоління, від матері до дочки, а чи від бабусі до онуки. Це були знання, які були потрібні, щоб творити народні строї та вишивані рушники, котрі вживалися протягом року в різних звичаях та обрядах. Проте, на відміну від мистецьких кіл мейнстріму, українська діаспора дуже шанувала традиційні роботи своїх жінок-художниць, бо це допомагало зберігати культуру.

Діаспора трактує спорідненість, прив'язаність і різницю з культурою свого походження рефлексивно, реагуючи та перегруповуючись у тісній взаємопов'язаності з батьківщиною. Члени діаспори ідентифікують себе зі своєю етнічною культурою, претендують на неї, ба навіть, можливо, хочуть її привласнити. Як це поєднання проявляє себе і є суттю діаспорного досвіду. Відбувається це багатогранно – у пам'яті, способі вираження, системі переконань, в тузі за батьківщиною, її романтизації, у почуттях втрати й гніву, і це лише декілька елементів, що відіграють помітну роль в процесі єднання із старим краєм і реагування на далеку батьківщину. Очевидно, цей досвід з часом набирає нових контурів: це й перехід серед діаспорних художниць від традиційного, домашньо-орієнтованого мистецтва до професійної продукції, згаданої вище; і святкування українцями діаспори довгоочікуваної незалежності 1991 року; сльози та фрустрація під час протестів та їх жорстокого придушення на Євромайдані в Києві зимою 2013-2014 років; сьогodнішня нетерпимість та очікування кінця війни на Донбасі.

Нинішня виставка сорока чотирьох художниць хоче донести самоусвідомлення належності до української діаспори та намагається висвітлити ті аспекти, що притаманні такому досвіду. Вона не прагне відстоювати ті чи ті погляди й навіть не стверджує, що кожна мисткиня діаспори має такий досвід. Радше, вона пропонує різні платформи для з'ясування шляхів, що їх обрали ці художниці, щоб осмислити, трансформувати, гібридизувати, а чи навіть і відмежуватися від діаспорної чутливості. Деякі роботи відстоюють безпосередній зв'язок з українськими темами, зображувальними формами та історичними подіями, як, наприклад, картини на склі Ярослави Сурмач-Мілс, що посилаються на українське народне життя та обрядові традиції; керамічні

фігури Слави Геруляк в українському народному або історичному одязі; «Земля обітована» (2011) із серії «Спадщина» та «Майдан» (2014) Христини Кудрик, що в першому випадку зображує досвід іміграції, а в другому – шок світової спільноти від трагічних подій на Євромайдані. Інші твори досліджують тематику, яку можна визначити як українську, але в поєднанні з іншими культурами й напрямками. Їхнє значення надається до широкої інтерпретації. Наприклад, деякі візуальні елементи творів абстрактного мистецтва, такі як колір і дизайн, навіюють асоціації із специфічними українськими мистецькими практиками – як, скажімо, в орнаментах традиційної вишивки. Тут виразна гама кольорів, узори та шви чітко прив'язані до того чи того регіону України. Ті, хто розуміються на мистецтві вишивки та її історії, скажуть, що темнозелений, чорний, помаранчевий та червоний кольори звичайно зустрічаються в регіонах Західної України, і подібну гаму кольорів можна помітити в таких абстрактних текстилях Лялі Кучми, як «Екстракт» (2010), хоча важко було б безсумнівно довести зв'язок між цими українськими посиланнями й завершеною формою самого твору. Так само глядачі не можуть знати, що «Екстракт» спочатку мав форму довгастого рушника, і тільки згодом був змінений художницею, щоб створити поле для її нових естетичних пошуків. У подібний спосіб глядач міг би асоціювати геометричні форми, насичені барвами в деяких картинах Патриції Заліско, з хроматичною гамою та дизайном писанок, які, за словами самої художниці, вплинули на її інтерес до кольору, як, наприклад, у роботі «Сутінки у Пунта Горда» (2015); або ж, у випадку Соні Делоне, її спогади про багату, щедру природу України,⁶ які спричинилися до розвитку її теорії кольору та практики в дизайні моди. Таких асоціацій, візуально реалізованих художницями, аж надто багато, щоб перелічити їх у рамках цієї статті.

Цей зв'язок з українськістю для кожної мисткині – річ дуже особиста. У Наталки Гусар це намагання примирити свою подвійну культурну ідентичність з дійсністю зруйнованої української батьківщини в зображенні начебто невинної дівчини у «Вбиваєш мене ніжно» (2004), у Христини Кудрик – цей зв'язок чітко виражений і задокументований в її мистецтві, так само як і в Лялі Кучми.⁷ Можна сказати, що підсвідома й мимовільна «українськість» або й українська тожсамість присутня тою чи іншою мірою в усіх тут виставлених роботах.

Ця виставка головно фокусується на діаспорі Північної Америки, де більшість художниць живе й працює. Наголос теж зроблено на третій хвилі іммігрантів, тобто тих, хто прибув після Другої світової війни та мусив змиритися із втратою дому та батьківщини дитинства і пристосуватися до життя в новій країні, де культурну ідентичність, громадські та гендерні ролі довелося визначити й переосмислювати наново. До цієї групи належать ті, хто народився в Україні ще до війни, як і ті, хто народився вже закордоном до й протягом 1960-х років. Серед художниць третьої хвилі: Роксоляна Лучаковська Армстронг, Ліліяна Березовська, Лідія Боднар-Балагутрак, Марта Гірняк Воєвідка, Адріяна Титла Генкельс, Мотря Яцкевич Головінська, Наталка Гусар, Слава Геруляк, Христина (Головчак) Дебаррі, Інка Ессенгай, Ірина Гомотюк Зелик, Ніна Климовська, Олександра Коверко, Олександра Дяченко Кочман, Катерина Кричевська-Росандич, Христина (Навроцька) Кудрик, Дарія Гулак Кульчицька, Ярослава Ляля Кучма, Софія Лада, Марта Гулей Леґецкіс, Людмила Морозова, Христа

Оленська, Аркадія Оленська-Петришин, Ірма Осадца, Ака Перейма, Вака Перейма, Христина Перейма, Наталія Погребінська, Лідія Пясецька, Романа Рейні, Христина Сай, Ілона Сочинська, Галина Титла та Аня Фаріон.

Деяко менше художниць періоду перед третьою хвилею, які сформувалися до й під час Другої світової війни. До цієї групи належать: Соня Делоне, Марія Дольницька, Софія Зарицька, Галина Мазепа та Ярослава Сурмач-Міллс. Соня Делоне розпочала свій творчий шлях 1908 року; інші – після Першої світової війни та в 1920-х роках. У цій виставці також присутні представниці четвертої хвилі, які виїхали за кордон уже після розвалу Радянського Союзу та проголошення незалежності 1991 року: VALYA, Оля Міщенко, Юлія Пінкусевич та Тамара Скрипка. Окремо від усіх цих груп стоїть Патриція Заліско, онука та прямиий нащадок першої хвилі іммігрантів нью-йоркчан.

Третя імміграційна хвиля виникла внаслідок Другої світової війни, коли понад 200 тисяч українців опинилося в таборах для переміщених осіб. Їхній початок життя в імміграції збігся в часі з радянським пляном винищення українського народу війною – продовження політики Голодомору, якому передували масові арешти українських інтелектуалів починаючи з 1929 року.⁸ Урядові співробітники, некомуністи, працівники культури, вірні Української Автокефальної Православної Церкви були заарештовані під приводом сфабрикованих звинувачень та інкриміновані в націоналістичній діяльності.⁹ За тим настав штучний голод, спланий Сталіном, у найгірший період якого, 1933 року, 25 тисяч людей помирало щодня. Як наслідок, до кінця 1930-х пішли в небуття декілька мільйонів українців. Так Сталін майже придушив будь-які вияви українського націоналізму, якого боявся найбільше.¹⁰ Цей трагічний пролог Другої світової війни, як і сама війна, а також неможливість повернення в Україну підсилювали намагання діаспори дотримуватись культурних і релігійних традицій та цінностей, зберігаючи їх через громадську співпрацю і активність поза географічними межами України. Якщо традиційну культуру та спосіб життя в рідній країні було знищено, то тим більше належало відтворити їх та зберегти, в міру можливостей, за кордоном.

Для переважної більшості художниць третьої хвилі участь у діаспорному житті була природною частиною їхнього виховання. Вдома часто говорилося українською, шанувалися й відзначалися традиції та обряди, тоді як рідні в Україні, під страхом радянських репресій, були змушені деякі звичаї, надто з релігійним підґрунтям, приховувати або модифікувати. Церкви, підприємства, культурні установи та школи стали осередками українського громадського життя й були засобом утримання та зміцнення культурного зв'язку між численними місцями проживання українців по всій Північній Америці. Деякі художниці виростили в таких центрах, інші поза ними, проте часто подорожували туди у справах або для того, щоб відвідати церкву, школу, побачити виставку чи послухати концерт. Це також давало нагоду відвідати друзів, колег художників, письменників і музикантів, обмінятися думками, зустріти нових людей різних поколінь. Батьки приводили дітей, щоб долучити їх до обміну та дискусій, а згодом, коли ті підростали, старалися заохотити їх включатися в життя громади, таким чином продовжуючи культурну тяглість. Громада була й залишається якорем для більшості

українців діаспори, творячи багату тканину діяльності, чутливості та стабільності, осторонь від мейнстріму. Вона дала деяким художникам тему для інтерпретації, як хоча б у випадку Романи Рейні та її акварелей церкви Івана Хрестителя в Гантері, у штаті Нью-Йорк. Розташована в парку гір Кетскілл, ця церква була зведена 1962 року в традиційному гуцульському стилі, типовому для Карпат. В одному із зображень, церква, представлена у відтінках зеленого, коричневого та чорного кольорів – можливо, тут продемонстрована гра брунатности дерева, з якого побудована церква, із зеленню лісів та полонин навколо неї – становить головне місце для людей, що стоять під нею. При цьому церква стоїть серед більшого архітектурного комплексу (дзвіниця, парафія, гражда, брама тощо), збудованого протягом 1960-х–1980-х років коштом українських імігрантів, «які розуміли потребу матеріального втілення своєї спадщини та були прискіпливими в збереженні та вираженні своєї культури». ¹¹ У своїй композиції Рейні єднає постаті людей з їхнім церковним оточенням через однорідну палітру, проводячи думку про важливість релігії та церкви для громади. Дійсно, декілька мисткинь, представлених на цій виставці, займаються іконописом і досліджують релігійні теми в своїх творах. Галина Титла, Лідія Пясецька, Дарія Гулак Кульчицька і Роксоляна Лучаковська Армстронг є завзятими іконописцями, головню в традиційному візантійському стилі; їхні роботи великого та малого формату можна бачити в багатьох церквах, приватних домах і вітражах. Лучаковська Армстронг також пише багато картин, де зображені біблійні персонажі, свята та інші релігійні теми, насичені атмосферою покори в обличчях і жестах постатей. Христина Сай також працює на ниві релігійного мистецтва, вмівло сплавляючи давнє з модерним, і пропонує широкий діапазон тем – від картин створення світу до сцен з життя Діви Марії, а також зображення релігійних свят. Її «Дерево життя» (2015) поєднує яскраву палітру з декоративними, ніби коляжними, техніками, характерними для її стилю, щоб викликати піднесений настрій духовности та натхнення, у той час як її «Мученик» (1995) натякає на смерть, фрагментуючи людську форму та залишаючи глядачеві, можливо, асоціацію з переламаними кістками.

Фігуративне мистецтво посідає важливе місце серед українців загалом і в діаспорі зокрема. Здібність розуміти природні форми та оволодіти прийомами їх передачі дає мистцеві знаряддя для інтерпретації життя. Ці цінності виявляють себе саме в різноманітності технік, зокрема в книжковій ілюстрації, емалі, естампі й живописі. Жанри традиційного академічного живопису, особливо пейзажі, натюрморти, портрети, привертають увагу, тому що включають ті аспекти щоденного життя, які постійно нас оточують – природа, люди, а часом і місто. Звичайно, художниці інтерпретують такі сцени по-різному, і можна тільки шанувати їхнє бажання експресивно їх зобразити, бо це характеризує життя в духовній та емоційній площинах, поза рамками простої оповіді, та дає змогу відчути смак життя. Саме ці прикмети помітні в працях Катерини Кричевської-Росандич, Людмили Морозової, Ірини Зелік, Христини Дебаррі, Марти Гулей Леґецкіс, уже згадані Романи Рейні, Тамари Скрипки та Адріяни Титли Генкельс. Метафоричну скульптуру Ані Фаріон, різьблену в клясичному стилі, також можна помістити в цій категорії.

Катерина Кричевська-Росандич працює головню з краєвидами та морськими пейзажами. Її види Венеції,

наприклад, ретельно передають нюанси сонячного світла на стінах будинків, води й неба, не придушуючи евокативної функції барв, що ними художниця прагне передати спокійний, майже ідилічний середземноморський клімат. Христина Дебаррі найчастіше працює з пастеллю, технікою, яку використовують нечасто, але яка стає чимраз популярнішою у світі. У «Відблисках» (2012-2014), що є частиною її «Нічної серії», Дебаррі розтягує мазки тією чи тією фарбою у звивистому русі над водою, розкладаючи хроматичний спектр під час заходу сонця на компоненти. Художниця підкреслює їхнє значення на передньому пляні, привертаючи нашу увагу до матеріальности пастелі, її текстури та тактильного відчуття, і тим «втягуючи» глядача у світ картини. Морозова й Зелік відомі своїми імпресіоністичними пейзажами, хоча на цій виставці маємо автопортрет Морозової, який представляє довголітню традицію писання автопортретів серед мистців. Зображуючи себе в процесі малювання, Морозова тримає палітру й пензель перед полотном, демонструючи глядачеві інструменти свого фаху. Спосіб, яким вона це виражає – вільними мазками тонкого пігменту, помітними в прозорій білій блюзі, що її виділено синіми тінями та підкреслено сухим пензлем – свідчить про майстерність її мистецького стилю.

Марта Гулей Леґецкіс інкорпорує каліграфічну і кольористичну точність у своїх еспанських архітектурних фасадах, а також у зображеннях, що виходять за рамки натуралістичної проблематики. Прикладом такого підходу є «Того Valiente» (2010) – багаточарова картина акрилом на полотні, в якій французькі та еспанські слова та фрази повідомляють про бій биків, кров на арені й відважного тореадора в неділю пополудні. Тут ми стикаємося з інтенсивністю та метушнею бою й заохочені додумуватися про його результат через образотворчі асоціації – літери, розміщені поперек забарвленого червоним полотна, краплі фарби, темночервоні плями в центрі картини.

Непорушність натюрмортів і мистецький контроль над світлом, глибиною та композицією інтер'єру, в якому розташовано об'єкти, дає художникам певну свободу та змогу працювати над стилем і технікою без постійної потреби виставляти й підправляти позу зображуваної особи. У Тамари Скрипки бачимо тенденцію підкреслювати особливості натюрмортів, що помітно в насиченості червоного в яблуках та грушах, або в яскравості листків і пуп'янків у букеті квітів, виділяючи їх більше на передньому пляні, у той час як інші реквізити – ваза, таця – відступають у глибину. Адріяна Титла Генкельс натомість полишає таку візуальну стратегію і воліє зображати буханці хліба рівномірно в цілій площині картини: кожного змальовано з однаковою увагою. Їхнє розміщення відносно один одного, контрасти світла й тіні надають картині глибини, створюючи візуальну напругу через гіперреалістичне зображення шкоринки хліба, з ніби інкрустованими родзинками та сіллю на поверхні.

«Лисий хлопчик (з Чорнобиля)» Ані Фаріон (1992) натякає на привілейований статус портретних погрудь в античному Римі, але в цій скульптурі зображено хлопчика, про якого вона прочитала в газеті «The Ukrainian Weekly». Хлопчик проходив хемотерапію від раку внаслідок чорнобильської аварії й тому втратив волосся. Нас притягає його зніяковілий і покірливий вираз обличчя, що вказує, що він начебто не знає про свою хворобу та її наслідки.

Якщо вийти за рамки натуралізму, тобто дотримання принципів реалістичного змалювання життя,

абстракція дає змогу балансувати між збереженням деяких посилань на реальність та досвідом, заснованим на льокальному спостереганні та участю у більшому колі сучасних мистецьких прийомів. Наприклад, неовізантійський живопис з українською тематикою Галини Мазепи дає зразок поєднання народного мистецтва та техніки іконопису з кубістичною та ілюстративною манерою. Насичені й плоскі поля барв поміщено поруч із тонко модульованими та уважно накладеними мазками пензля, висвітленими яснішими тонами. Кожен мазок ретельно виділено, з чітко визначеним контуром, як у вітражах, а плоскість і двовимірність протиставлено скульптурній якості гранованих площин, що натякає на просторову глибину. Таке парування тематики, відомої українцям та українській діаспорі, з модерними техніками помітне у предметному живописі Софії Зарицької, таких як недатована картина «Без назви (Людина)», та в роботі Мотрі Яцкевич Головінської «Мати й дитина» (1990) на універсальну й часто повторювану тему. Головінська ламає структурну площину фігур на різнобарвні грані, отримуючи драматичний світловий ефект, і створює напругу між накресленою формою фігур та стисненням їх у просторі.

Можливо, найбільший відхід від традиційних тем помітимо у творах з мітологічною тематикою, пов'язаною з природою, системою та практикою давніх вірувань. Вони становлять ще одну вихідну точку для речей містичних і магічних, які дещо суголосні українському фольклору, але й також пропонують шлях утечі в геть інший світ. Ірма Осадца зображує знаки та символи – рука, спіраль, око, гілочка – в енергійному вирі текстурованих узорів, немов хоче нас зачарувати, як-от у «Талісмані № 26» (2011). Подібно до того, «Зразок», «Жовта серія» (2006-2012) Христини Перейми викликає асоціації з ієрогліфами чи ще формальнішим кодом, де розташування об'єкта має ключове значення. Її техніка заіржавілих відбитків надає її творам старовинної якості і це впливає на загальне враження. Налаштованість на інший світ або паралельне існування можна відчутти в монотипії Олександри Коверко «Сирена» (2011). Коверко створює ідилічне місце, наче б у буйних джунглях, де живуть німфи, мавки та інші лісові істоти. Пожвавлення царства, в якому живе сирена, передано кольором, і тим, що Коверко подає фігуру та її рослинне оточення в цій самій гамі кольорів, вона дає зрозуміти, що вони перебувають в органічному взаємозв'язку. «Середина літа» Інки Ессенгай має такий самий ескапістський і фантастичний характер, проте з меншим хроматичним діяпазоном, ніж у Коверко, та більшим наголосом на середовищі, ніж на основній фігурі. Те, що виглядає як величезний листок над постаттю, привертає увагу глядача саме до його форми, до того ж глибокі зелені тіні на тлі синього нав'язують нам середовище, про яке ми можемо мати тільки дуже поверхове враження, пропонують невимовлену розповідь, якої ми ніколи не почуємо повністю.

Деякі з мисткинь на цій виставці прагнули у своїх роботах вихопитися з норм і досвіду діяспорного громадського життя. І не тільки тому, що художня освіта 1950-х та 1960-х років функціонувала за його рамками, а й тому, що українська громада доклала багато зусиль для самозбереження, була місцем, де непорушність норм цінувалася й підтримувалася. У провідних мистецьких школах Америки освіта зосереджувалася на сучасних течіях у мистецтві, тому після опанування основ мистецького ремесла студентів заохочували дивитись на життя крізь призму сучасної естетики й відповідно реагувати на це візуально. До певної міри, вибір фаху

художника давав змогу відійти від гравітаційного поля громади, задивленої в минуле з бажанням зберегти баланс між українськістю та новим життям. Досліджування абстрактного способу вираження Нью-Йоркською школою дало поштовх до свідомого відходу від реалістичної манери. Наративна тенденція й опертя на пізнавальні, конкретні форми серед творців цієї школи великою мірою зумовило те, як сприймала їх публіка. Пошуки способів вираження тонкого, інтуїтивного, духовного зв'язку, без фігуративності, стало основним завданням для таких мистців, як, зокрема, Марк Ротко та Барнетт Ньюмен, тоді як Віллем де Кунінг і Філіп Ґастон намагалися зберегти деякі фігуративні риси. Поділяючи їхні погляди, Наталія Погребінська декларує свій подвійний культурний зв'язок у картині та вірші «Збудження» (1988-2004). Робота пензля, в'язкість та експресивність її техніки кольору вказує на впливи Нью-Йоркської школи, з якою вона починала як художниця двадцять років раніше. Проте, вірш, який є невід'ємною частиною твору, дає привід для реалізації та відтворення пам'яті дитини, народженої в Україні. Картина, яку було завершено в період Помаранчевої революції 2004 року, висвітлює збіг минулого та сучасного.

Ранні роботи Аркадії Оленської-Петришин та Марти Гірняк Воевідки, виконані в 1960-х роках, також свідчать про інтерес до об'єднання стратегій предметності й абстракції, подібно до того, як це мало місце в роботах мистців Нью-Йоркської школи. У картинах «Дві дівчини» (б.д.) Оленської-Петришин та «Стояча фігура» (1965) і «Змова» (1961) Гірняк Воевідки, колір б'є до купи й дає загальні контури фігурам, котрі згодом малюються вільним широким пензлем та краплями фарби. В усіх трьох зображеннях фігури сплоснені, хоча в Оленської-Петришин їх підкреслено делікатними тінями й лініями, що до певної міри нагадує графіку (пізніше мисткиня зацікавилася естампом з його плоскими кольорами). Її картина «Вмираючі Саґуаро» (1991) теж є добрим прикладом такого естетичного повороту, де кожна зміна кольору чітко зазначена окремим сегментом. Гірняк Воевідка одягає свої постаті в модульовані кольори, подає їх м'якше й зосереджується переважно на тому, щоб відобразити настрої і людське спілкування, або жести одного персонажа шляхом спокійного спостерегання.

Формалізм привертав увагу мистців протягом 1960-х років і навіть пізніше, проте інші види мистецтва, як-от декоративне мистецтво, текстиль, естамп, які на той час уважалися за другорядні, або малюнок та фотографія, що вживалися як допоміжні «високому» мистецтву живопису та скульптури, почали виходити на передній план. Політичні та соціальні зрушення того часу, включно з рухами за громадянські й жіночі права, помітно вплинули на те, як оцінювалось мистецтво та наскільки гендер формував розуміння негнучкої політики галерій, музеїв та кураторів виставок щодо жінок-художниць та представників етнічних меншин та інших рас. Їхній статус почав підноситися і набувати авторитету. Виникли альтернативні музеї, у тому числі етнічні, зосереджені на певній культурі. Декоративні елементи з ентузіазмом використовувалися такими мистцями, як Пітер Вулкос, Міріам Шапіро, Джуді Чікаго, Джойс Козлоф та багатьма іншими. Естамп, фотографія та малюнок набули нового інтересу в світі високого мистецтва й проклали шлях для майбутніх мистців працювати в тих техніках, як, наприклад, для Олі Міщенко, яка досліджує покинуті й занедбані простори в своїх малюнках «Світ ущелин» (2014). Теми, пов'язані

з жіночою мистецькою практикою, стали новою нормою, і так узір, декоративні елементи і фльора стали помітні у великій яскравій картині Ніни Климовської «Ірис» (прибл. 1985), а автобіографічні мотиви та особисті стани – у триптиху Софії Лади «Бажання» (1990). Важкі геометричні форми та монохроматичні площини мінімалістської скульптури, здебільшого асоційованої з творчістю мистців-чоловіків, набули популярності серед жінок, як, наприклад, у роботі зі звареного металу «Пара» (1994) Аки Перейми – візуальному перегуку із скульптурою Бранкузі «Поцілунок» (1916) – або в серії ранньої індустріальної машинної продукції 1980-х років Ліліяни Березовської. У «L'Écriture Blanche» (з фр. «Біле писання», 1994) Березовська повертається до свого попереднього зацікавлення індустріальними матеріалами, виготовивши концептуальну скульптуру, навіяну твором Камю під тим самим заголовком, що вказує на закодований сюжет через текст.¹² Книжка на високоякісному білому папері (арчер), прикріплена до музейної вітрини й збережена в часі, залишається порожньою, нагадуючи нам, що кожну подію можна розглядати крізь різні призми й остаточна версія ще попереду. Гумор – це особливо надзвичайно ефективна стратегія протидії упередженню. Легка іронія, дотеп з примруженим оком – це потужні, неконфронтаційні засоби, щоб переосмислити старі звички виключення, надмірної серйозності у сприйнятті самих себе та дискримінації у світі мистецтва. Виконана через три або й чотири десятиліття після всіх цих соціальних та політичних зрушень у мистецтві, робота Кучми «То й що» (2013) демонстративно кидає виклик нашим уявленням про те, якими повинні бути гобелени. Нашвидкуруч написане «то й що», вплетене в середню лінію за межами гобелену як вираження мимохідь згаданої фрустрації, змушує нас замислитись над метою мистецтва, над нашими пошуками одкровення, красою та смислом образотворчого твору.

Розширення меж традиційних ремесел, таких як робота з волокном і глиною, давало поштовх новим творчим та естетичним пошукам, раніше мало досліджуваним, а в живописі експерименти пішли ще далі, інкорпорує фотографічні принципи, як у випадку фотореалістичної картини Ілони Сочинської «Карвел морозиво» (1986). Загальноприйняті межі, в яких існували традиційні техніки, самі стали джерелом для включення нових елементів естетичного пошуку, по суті створюючи трансмедійний феномен, що призвело до широкого використання мішаної техніки та явної зміни у ставленні до своєї творчості з боку самих мистців. Це особливо добре відчуваєш, коли гобелени зображують мазки пензля, що притаманні живопису, або ж коли скульптури справляють таке враження, ніби їх сплетено з волокна. Олександра Дяченко Кочман, Ляля Кучма, VALYA, Лідія Боднар-Балагутрак, Софія Лада та Юлія Пінкусевиц регулярно працюють у такій манері. «Старовинне божество» (1992/прибл. 2005) Дяченко Кочман може викликати асоціації із столітнім реліктом давно трансформованої культури, навіть натякати на прадавню українську кам'яну бабу з її щілинами очей, але наголос тут насамперед на зміненій фактурі скульптури з рваним шорстким краєм та увігнутим передом. Її різаний вертикальний ніс, горизонтальний рот, золотий ореол угорі, або ж тільки рештки його кола, надають виразу покори цьому вцілілому об'єктові минулого. VALYA подібним чином зосереджує увагу на текстурі, дотику, натяку на рух у таких текстильних роботах, як «Фартух» (2003). Тут вона успішно трансформує ролю, типову для

фартуха, як тканини, яка має захищати від плям та якою можна витерти руки. Пошитий стібками, повстяний, з ретельно нашитими скляними намистинами, цей «Фартух» стає коштовним, тендітним, майже крихким на дотик – чимось подібним до тонких, як папір, скульптур зі скловолокна Еви Гессе. Творчість VALYA – це свідчення про тяжку працю жінки та символ її краси, яка визнається так рідко.

Перевага пам'яті та бажання встановлювати зв'язки – це універсальні теми. Спогади, складні до формулювання, пройняті нюансами й мінливими подробицями минулого, часто опираються матеріальності розуму, але в образотворчих роботах стають конкретними та доступними. Робота Лідії Боднар-Балагутрак «Що сидить у моїх нутроцах» (2008-2009) – це болісний натяк на український Голодомор, жах якого передано через вишиту одяжину дитини. Розповіді свідків запахано в обшивку тканини, свідчення, що їх художниця переплела зі своїм власним минулим, власним нутром та осердям.¹³ «Пригадай» (2007) Софії Лади – робота на пошану матері, завершена незадовго до її смерті. Лада та її матір вишивали разом рушник у 2005 році, коли матері було вже 96, і тільки тоді вона навчила дочку вишивати. Кінцевий результат, представлений тут, складає карту їхнього спільного творчого процесу й охоплює період, коли мама увійшла в життя Лади після того, як сама художниця стала вдовою.¹⁴

Вака Перейма і Юлія Пінкусевиц, осмислюючи дві національні трагедії – події 11 вересня 2001 року для США та кровопролиття на київському Майдані взимку 2013-2014 років для України, обирають різні підходи. Перейма бачила по телевізору, як падає Світовий торговельний центр, і відчула шок, почувши слова репортера: «Люди просто випаровувалися у пеклі вибуху».¹⁵ Насильство, яке люди здатні завдати одне одному, важко уявити, і це спонукало художницю створити новий образ – чоловіка на ім'я «Vарогman» («Людина-випар»). Художниця думала над тим, як він діє і поводить, досліджувала, «як він стоїть, сидить, спить, танцює, любить, вбиває, помирає тощо», придумала його тінь, контури.¹⁶ Її серія «Тінь на тротуарі» (2009) – це результат того ж дослідження; тут маємо зображення малого формату, інтимні, коляжні, присутні й відсутні одночасно, їхня індивідуальність трансформована текстурою, кольорами, складовими елементами кожної фігури. Ці автопортрети – пошук того, що залишається, коли нас уже нема – власне кажучи, саме це й є мистецтво.¹⁷

Бажання Перейми знайти, що саме визначає людину, цікаво порівняти з монументальним твором Юлії Пінкусевиц «Угамувати какофонію» (2015), який зображає намір «стерти людство з дошки». Це рішучий, гнівний крик протесту, що змальовує наметове містечко, масові заворушення і приголомшливе насильство на Майдані. Картина, затемнена сірими й чорними тонами (попіл і дим пострілів та гранат), набуває тривимірності, сміливо вдираючись у приватний простір глядача. Ми бачимо, як ця робота втягує нас у себе, і чітко відчуваємо навколишній хаос та свою неспроможність поставитись до неї тільки як до твору, до втіленого візуального досвіду. В якомусь сенсі ми «там», бо занурені, оточені, загублені, немовби самі стоїмо на Майдані. Проте, очевидно, що нас там нема. І це, якоюсь мірою, теж гостро передає відчуття людини в діяспорі, хоч там, в Україні, хоч тут – незалежно від того, де вона перебуває в даний момент.