

УДК 7:069.5(100)"19

Герман Є. С.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ТІЛО ЯК ХУДОЖНІЙ ОБ'ЄКТ В ДИСКУРСІ КУРАТОРСЬКИХ ВИСТАВОК СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Герман Є. С. Тіло як художній об'єкт в дискурсі кураторських виставок сучасного мистецтва України. Стаття присвячена мистецьким практикам, що досліджують тему тілесності та пов'язаних з нею етичних, естетичних, філософських та соціальних конотацій як важливу складову сучасного мистецького процесу України. В якості історичної передумови коротко розглядаються методи зображення тіла як інструменту ідеології в мистецтві соцреалізму. У фокусі дослідження автора також опиняється творчість низки авторів покоління 1990-х та 2000-х рр., які програмно працювали з тілесною проблематикою в різних жанрах та новітніх художніх напрямках. Вибрані проекти згаданих митців класифіковані за декількома концептуальними категоріями осмислення тіла. Окремо розглянуто два ключові в контексті цієї теми українські кураторські проекти початку 2000-х рр., «Заручник в НХМУ» та «Українське тіло», які розробляють тему взаємодії живого тілесного процесу мистецької акції з часом і простором музею та, відповідно, тему тіла як соціального індикатору.

Ключові слова: тілесність, сучасне мистецтво, кураторство, художня виставка, перформанс, виставка «Українське тіло», «Заручник в НХМУ».

Герман Е. С. Тело как художественный объект в дискурсе выставок современного искусства в Украине. Статья посвящена художественным практикам, исследующим тему телесности и связанных с ней этических, эстетических, философских и социальных коннотаций как важную составляющую современного художественного процесса Украины. В качестве исторической предпосылки кратко рассматриваются методы изображения тела как инструмента идеологии в искусстве соцреализма. В фокусе исследования автора также находится творчество ряда авторов поколения 1990-х и 2000-х гг., которые программно работали с телесной проблематикой в различных жанрах и новейших художественных направлениях. Избранные проекты упомянутых художников классифицированы согласно нескольким концептуальным категориям осмысления тела. Отдельно рассмотрены два ключевых в контексте данной темы украинских кураторских проекта начала 2000-х гг., «Заложник в НХМУ» и «Украинское тело», которые разрабатывают тему взаимодействия

живого телесного процесса художественной акции со временем и пространством музея и, соответственно, тему тела как социального индикатора.

Ключевые слова: телесность, современное искусство, кураторство, художественная выставка, перформанс, «Украинское тело», «Заложник в НХМУ».

German I. Body as an art object in the discourse of Ukrainian contemporary art exhibitions. Background. The paper is dedicated to contemporary art practices that deal with the issues of body as an artistic object and related ethic, aesthetic, philosophical and social connotations. However, this topic isn't developed enough in Ukrainian art history while researches are mostly focused on gender aspects only, but doesn't often look at relations between body-as-object and museum's or gallery's space and its visitors. Objectives of this study are to present key ways of artistic expression of body in Soviet art, Ukrainian art of 1990's — early 2000's and foremost in recent curatorial projects such as "Ukrainian Body" and "Hostage in NAMU". The method of the research is a critical analysis of important art works and curatorial projects related to body issues. Results. The author suggests a number of conceptual lines of addressing the body topic in recent Ukrainian contemporary art categorized according to the distinctive approaches of different authors. After analyzing the various modes of performative actions in "Hostage in NAMU" project author argues that the very presence of artist's physical body in museum's space and time creates a whole new experience for it's visitors and reveals the social meaning of people's interrelations in an art space. Conclusions. The paper reveals the process of gradual move of approaches to body issues in Ukrainian art from a dimension of a personal experience to questions of social and political relations.

Keywords: body aspects, contemporary art, curatorship, art exhibition, performance, "Ukrainian body", "Hostage in NAMU".

Постановка проблеми. В царині сучасного візуального мистецтва відбувається процес переосмислення теми тілесності та можливостей її відображення в межах публічної художньої виставки. Процес цей відбивається, насамперед, в поступовому переміщенні розуміння тілесної проблематики від виміру особистого досвіду в площину соціально-політичних відносин. Соціально-критичний та суспільно-політичний дискурс займають дедалі важливіше місце в кураторських концепціях серйозних міжнародних виставкових проектів (серед найбільш показових прикладів відзначимо Берлінську бієнале та Європейську бієнале *Manifesta*). Відтак, тілесні мистецькі практики (зокрема, перформанс, соціальна пластика, живопис натуралістичного напрямку, гіперреалістична скульптура) виходять за межі персональної рефлексії художника та набувають нового ширшого значення в контексті тих нових функцій, які переймає сьогодні сучасне мистецтво.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття виконана відповідно до плану науково-дослідницьких робіт кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Актуальність статті обумовлена необхідністю дослідження актуальних мистецьких проєктів та окремих творів, безпосередньо пов'язаних з тілесною проблематикою у новому, соціально-критичному розумінні, та введення їх до мистецтвознавчого дискурсу з метою створення повної та об'єктивної панорами українського сучасного кураторства та мистецтва в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

В українському мистецтвознавчому дискурсі проблема тілесності в мистецтві досі не була помітно затребуваною, тим більше в контексті не окремих художніх творів, але у зв'язку з великими колективними висловлюваннями, якими є групові кураторські проєкти. Найбільш вагомим внеском у розробку подібної проблематики став каталог виставки «Українське тіло», до якого увійшли декілька текстів таких авторів, як О. Івашина [4], О. Кульчинська [5], О. Радинський [7], О. Тимофєєва [9], В. Черепанин [12]. У фокусі низки вітчизняних критиків та дослідників, які торкаються теми тілесності, зазвичай опиняється лише та її сторона, що пов'язана з гендерною проблематикою (Т. Злобіна [3], О. Набієва [6], О. Червоник [10; 11]). Проте, фактично не розглянутими лишаються такі питання, як осмислення взаємодії тіла та фізичного простору виставки, що є особливо важливим для глибшого розуміння тенденцій українського кураторства.

Метою статті є дослідження та визначення ступеню актуальності теми тілесності в сучасному художньому полі України.

Завданням статті є:

- окреслити специфіку проявів тілесності в офіційному мистецтві радянської доби;
- окреслити напрямки художніх практик українських митців, що концептуально працювали з тілесною проблематикою в період від початку 1990-х до початку 2010-х рр.;
- дати характеристику окремим кураторським виставкам в Україні останніх років, які осмислюють тіло як мистецький об'єкт, що інтегрується в простір художньої експозиції на рівні з іншими художніми формами.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Вважається, що тема тілесності в українському сучасному мистецтві була «відкрита» наприкінці 1980-х — на початку 1990-х рр., коли, разом із падінням Радянського союзу, в суспільній й культурній сфері загалом та образотворчому мистецтві зокрема з багатьох тем було знято табу. Дійсно, новітнє українське мистецтво від самого початку свого автономного становлення було відзначене зверненням молодих митців до раніше не прийнятних тем та концептів, а також застосуванням радикальних прийомів для їх втілення. Так, серед характерних рис творчості представників так званої «Нової хвилі», першого сформованого покоління художників Незалежної України, що програмно протиставляли себе переду-

ючому їм офіційному мистецтву, можна виокремити такі спільні характерні риси, як підвищення градусу відвертості, провокативність, натуралістичність на грані дозволеного. Як описує А. Соловійов перші роки існування знаменитого київського сквоту «Паризька комуна», де працювали та мешкали головні представники художньої «Нової хвилі»: «[...] ерос і психоделіка сплелися воедино та створили образ цього сквоту як місця абсолютної свободи від будь-яких обмежень» [8].

Разом з тим, класичні зразки мистецтва соціалістичного реалізму, навіть при побіжному їх огляді свідчать, що тіло як естетичний об'єкт аж ніяк не знаходилося на периферії візуального поля радянського мистецтва та активно використовувалася для втілення певної ідеологічної програми в картинах, плакатній графіці, скульптурі, а також у кінематографі.

Необхідно зауважити, що в фокусі художників, що працювали за програмою соціалістичного реалізму знаходилося саме фізичне *тіло*, а не особистість, що стоїть за ним. Тіло в якості художнього елементу подавалося як імперсональна одиниця з набором усереднених або ідеалізованих фізичних якостей та певними узагальненими, позбавленими індивідуалізму рисами, що розкривали «офіційне» уявлення про красу, фізичну досконалість. Зведене до архетипу, зображення здорового тіла стало символом людського благополуччя та щасливих умов проживання в Радянській країні.

Образ здорового та наповненого енергією тіла, правдоподібно змальованого в постатях селянки, робітничого, спортсмена слугували універсальним образотворчим інструментом ідеологічної програми, закладеної у мистецтво. Історик мистецтва Міхаїл Герман пов'язує такі поширені в радянському мистецтві мотиви, як атлетизм, мужність, поетична простота людських стосунків зі своєю романтичною лінією тоталітарного мистецтва або «тоталітарним романтизмом», що найбільш повно розкрилися в роботах художників так званої третьої хвилі («третьей струи»), чия творча програма в 1920–1930-х рр. однаково відрізнялася як від авангарду, так і від офіційного мистецтва, проте формально тяжіло радше до останнього [1: 350–354]. Своєрідна естетично пропрацьована та ідеологічно виважена модель (дозволеної) тілесності, що створювалася за допомогою певного набору візуальних кодів, викликала миттєвий асоціативний ряд навіть у глядача з невисоким рівнем естетичного виховання.

Підкреслена та навіть гіперболізована тілесність слугувала інструментом створення та підтримання суспільного міфу за допомогою мови мистецтва. Разом із позбавленням необхідності цього міфу в мистецтві зникає потреба в цілому корпусі тематичних блоків та низці суто формальних прийомів. Тіло з уявної моделі ідеального фізичного буття трансформується у чутливий

індикатор реальності, яка неминуче лишає на його вразливій оболонці свої сліди, часом болючі та відразливі.

Тіло розуміється сучасним художником як проблематична субстанція, що маркує не тільки і не стільки внутрішні процеси (як хвороба або старість), але, скоріше, виступає рефлектором зовнішніх умов середовища (політичного, історичного, соціального, екологічного), в якому існує власник цього тіла. Так, замість бадьорого будівника соціалізму в zenіті своїх фізичних можливостей (а персонажами соцреалістичних творів переважно були люди працездатного віку) приходять герої життя по той бік радянської ідеальної картини — наприклад, харківські бомжі (серія фотографій «Історія хвороби» Бориса Михайлова, 1998–1999 рр.) та люди із психічними захворюваннями (серія фотографій «Абстрактний реалізм» Іллі Чічкана, 1999 р.).

Критичний підхід до дійсності, повністю відсутній в радянському мистецтві, стає рушійною силою сучасного мистецтва. Тіло, разом із іншими об'єктами, що потрапляють в фокус художника, піддається гострому критичному дослідженню. Результатом цього дослідження може стати як відсторонене спостереження та певне абстрактне осмислення аспектів тілесності (як то напівфігуративний живопис Влади Ралко або гіперреалістичні полотна Артема Волокітіна), так і безпосереднє використання тіла, зазвичай власного, як поля для художнього експерименту (один із перших перформансів пострадянського мистецтва — акція українця Олега Куліка).

Освоєння проблематики тілесності пов'язана також із широким освоєнням нових медіа та перформансу. Загалом, мистецькі практики, пов'язані з вираженням тілесності можна узагальнити за наступними концептуальними категоріями осмислення тіла:

- тіло як індикатор впливу соціальних стереотипів на окремого індивіда (фотографічна серія Сергія Браткова «Армійські дівчата», фотографічні серії Саші Курмаза, графічні серії Анатолія Белова «Мое порно — моє право», живопис Юрія Пікуля);
- тіло як інтимний автопортрет (фотографічна серія Бориса Михайлова «Я—не Я», скульптурні об'єкти Марії Куликівської);
- тіло як ідентифікація гендеру (живопис та графіка Маші Шубіної, груповий проект «Жіночий цех») або містифікація гендеру (відео та фотографії Арсена Савадова);
- тіло як осередок страждань та об'єкту насилля (живопис, фото, відео та об'єкти Василя Цаголова, фотографічні серії Аліни Клейтман).

Для визначення художнього потенціалу тіла як мистецького об'єкту важливим видається не саме лише дослідження його через призму матеріального втілення, але також через спосіб його репрезентації

в просторі художньої виставки. Інтеграція тіла в загальний виставковий наратив, нове розуміння тілесної проблематики на тлі актуальних суспільних процесів України та пов'язані з цим трансформації способу мистецької репрезентації, маркують зміну парадигми українських кураторських виставок.

Серед останніх українських художніх проєктів, пов'язаних із тілесною проблематикою, варто виокремити проєкт «Заручник в НХМУ» (грудень 2010 — квітень 2011) — серію перформансів, пов'язаних із дослідженням фізичної взаємодії відвідувача та музейного простору.

Проєкт представив чотири перформанси, що досліджували питання взаємодії живого процесу мистецької акції з музейними часом та простором. Усі перформанси так чи інакше залучали експозицію або відвідувачів музею в якості смислових складових. Перформанс Олександра Лебедева «Льотчик Бойс» відбувся у взаємодії з поточною виставкою «Бойс. Пайк. Фостель. Мистецтво акції та відеоарт 1960–1970-х років». Виступ підіймав питання, центральні для творчості видатного художника ХХ ст. Йозефа Бойса: чи є різниця між людиною-митцем та людиною-людиною? Що саме з-поміж того, що залишається у музеї, ми можемо сприймати як мистецтво — історію, ідеї, інтерпретації, об'єкти, все разом, щось інше? [2].

Перформанс Лариси Венедиктової «Давай домовимося – ти не бачиш мене, я не бачу тебе» тривав три дні (з п'ятниці по неділю), впродовж яких одягнена у все червоне художниця постійно сиділа в одній з музейних зал, переміщувалася між ними, змінювала пози, проте, ніяким чином не взаємодіяла з відвідувачами. Ідея перформансу — звернути увагу на плин часу в музеї (перформер буквально вимірює години своєю присутністю) та сутність процесу споглядання, що є чи не головною метою візиту в музей (відвідувачі дивляться на перформера, проте, вона не пропонує їм ніякої дії чи видовища). Сама Л. Венедиктова називає своїм важливим досвідом участі переосмислення параметру часу по відношенню до мистецтва: «На третій день я подумала про те, що скільки би ти не провів часу там (в музеї — Є. Г.), його все одно не вистачить. Мистецтво неможливо купити, продати, це життєвий процес, воно як життя. Скільки ти б не прожив, його буде мало. Якщо до нього ставитися, як до тривалості» [2].

Перформанс Лади Наконечної «Ще один день» також тривав три дні, рівно по 8 годин щодня. Наконечна облаштувала своє робоче місце (стілець, планшет) в безпосередній близькості до творів в експозиції та протягом годин роботи музею механічно заштриховувала олівцем білий лист. Цей перформанс мав дві смислові конотації. Як коментує куратор, «підкреслюючи цінність щоденної праці, вона [художниця] пропонує перевести увагу з результату на процес. Процес штрихування по поверхні <...> схожий на нанесення тексту на папір,

на нотування часу, часу присутності художника на своєму робочому місці, проживання дня у праці». Водночас, цей перформанс нагадує глядачам про важливого, проте невидимого «героя» музею — художника, та підкреслює посередницьку роль мистецької інституції у системі його «відносин» з глядачем [2].

Нарешті, перформанс Алевтини Кахідзе представляв собою авторську екскурсію, впродовж якої художниця ділилася враженнями від музею, його колекції та самого перебування в цьому місці. Постійно закликаючи гостей піддавати сумніву все, що вона розповідає, А. Кахідзе підкреслює суб'єктивність сприйняття художніх творів та наголошує на потенційно безкінечній різноманітності історій, які може запропонувати художня експозиція.

Спільним аспектом, що його обігрували усі чотири перформанси, є аспект часу, а точніше, специфічного музейного часу: «Музей намагається створити ілюзію часу, який не тече вперед та не зникає, безкінечного часу, вільного від трансформацій, що їх зазнають живі істоти» [2]. Обране для проекту мистецтво перформансу та притаманна йому тимчасовість будь-якої дії ставлять під сумнів «внутрішню безчасовість» класичного музею, що проявляється у невідповідності реального часу людини та умовного (безкінечного) часу художнього твору.

«Заручник в НХМУ» переконливо відповідає концепції «виставки як ситуації», запропонованої К. Доерті для характеристики стратегій «нового інституціоналізму» — помітному напрямку в міжнародному кураторстві 1990–2000-х рр., що постулював більш експериментальний підхід до роботи над виставкою, відмову від заздалегідь продуманої та завершеної експозиції на користь її тривалого й непередбачуваного розвитку, активніше залучення відвідувачів до співпраці [13]. Куратор проекту виконала дві основні функції, які К. Доерті приписує такій концепції.

Л. Бабій в діалозі із митцями розробила спеціально для події такі перформанси, які органічно відповідають як задуму проекту, так і попередній практиці запрошених авторів. Друга риса «виставки як ситуації» полягає в заохоченні глядачів до індивідуальних способів розуміння творів та формулювання висновків, які можуть виникнути вже поза межами виставки. В цьому сенсі проект Л. Бабій не лише змінює погляд відвідувачів на простір конкретного музею та його артефакти, але також вчить їх по-новому взаємодіяти з мистецтвом як таким, переосмислити сам спосіб його «споживання». У тексті до проекту тодішній заступник директора НХМУ Микола Скиба зазначає з цього приводу наступне: «На території музею відбувається те, що можна назвати «символічним споживанням», коли споживачу пропонуються не субстрат чи функціональні характеристики про-

дукту, а сукупність знаків, значень, статусів тощо. Причому доступ до культурного продукту тут відбувається, продовжує М. Скиба «[у] безконтактний спосіб», він невіддільний від того місця, де надається, і його можна лише в один спосіб забрати з собою: інтеріоризувати у вигляді емоційного стану, інтелектуального досвіду, зміни самооцінки, ідентичності» [2].

«Заручник в НХМУ» уособлює важливі риси дискурсивного кураторського підходу взагалі. Адже, по-перше, пропонує не готовий художній об'єкт, а процес, кінцевий результат якого відвідувачам не відомі. По-друге, музей свідомо дозволяє митцям йти всупереч своїм основоположним функціям та деконструювати їх за допомогою перформансу. Однією з таких розглянутих куратором музейних функцій є історична пам'ять. Л. Бабій пише: «Музей покликаний зберігати, консервувати, реставрувати, тобто боротися з часом. Він виконує функцію пам'яті, зберігаючи речі, які є історичною пам'яттю. Перформанс направлений проти цієї його функції <...>. Функцію пам'яті у цьому випадку може виконувати лише той, хто спостерігав перформанс. Отже, збереження історичної пам'яті стає справою людини [а не музею]» [2]. Окрім того, буквальна фізична присутність перформерів в експозиції вказує на сучасні функції музею, що в рамках проекту проступають в роботі навіть такого консервативного закладу як НХМУ. На думку Л. Бабій, сучасний музей не може бути сконцентрованим на самому лише факті збереження творів, але мусить мати справу з процесом мислення. Музей більше не є простором споглядання ціннісних творів, але стає, на думку Л. Бабій, «місцем видимої людської (перформативної) екзистенції та простором досвіду її сприйняття» [2].

Проект Л. Бабій є показовим для свого часу з декількох причин. Окрім популяризації та певної «музеєфікації» мало представленого в Україні сучасного перформансу, проект продемонстрував актуальні шляхи роботи в традиційному музеї, втілені «малими засобами», без болісних корінних трансформацій його укладу завдяки вдумливій кураторській роботі.

Інший актуальний прецедент комплексного художнього дослідження теми тілесності — виставка «Українське тіло» (лютий 2012 р., Центр візуальної культури при Національному університеті «Кієво-Могилянська академія»). Куратори її поєднали мультидисциплінарні роботи (фото, відео, плакат, інсталяція, перформанс) різних українських авторів навколо спільної концепції — погляду на український соціум як на матеріальне, культурне, інформаційне, ідеологічне, естетичне середовище існування тіла. Фізичне тіло як вразлива оболонка людини в цьому випадку розглядалося як метафора процесу впливу життєвих реалій на світосприйняття окремого індивіду. Тілесний досвід за задумом кураторів прирівнюється до досвіду соціального.

Представлені на виставці твори фіксували осмислення авторами «власного досвіду існування в конкретному матеріальному, соціальному та культурному середовищі» [5: 6]. Створене в межах виставки смислове поле зафіксувало певний зріз бачення сучасними митцями гострих, злободенних проблем українського сьогодення через тему тілесності, а викликана виставкою негативна, інтолерантна реакція та передчасне її закриття визначили загальні настрої певних кіл українського соціуму. Через декілька днів після відкриття виставки президент НаУКМА Сергій Квіт закриття виставки, пояснюючи своє рішення низьким, на його думку, рівнем представленого мистецтва. Не зважаючи на численні протести багатьох представників професійної художньої спільноти, виставка так і не поновила свою роботу.

Висока оцінка виставки авторитетними світовими критиками та кураторами (Є. Дьоготь, Д. Елліот, С. Шейх) підтвердила її серйозний мистецький рівень та загальну відповідність українського сучасного мистецтва міжнародним процесам. Подальша суспільна полеміка довкола окремих представлених творів та виставки в цілому констатує, в свою чергу, неготовність українського соціуму до адекватного сприйняття передових культурних надбань, якими б провокативними та радикальними вони не видавались на перший погляд, і, тим самим, підтверджує важливість проведення подібних виставок у майбутньому. А отже, і підтверджує саму важливість сучасного мистецтва як інструменту реформування суспільної думки, його просвітницької функції.

Висновок. Інтерес до теми тілесності та пов'язаних з нею етичних, естетичних, філософських та соціальних конотацій є одним із найбільш важливих та показових аспектів сучасного мистецтва України. На відміну від попереднього етапу художнього розвитку, соціалістичного реалізму, що зводило тіло до архетипу, розшифрувати який було до снаги більшості глядачів, сучасне мистецтво часто не обмежується метафорою та інтелектуальним діалогом із глядачем. Сучасні художні практики апелюють до індивідуального тілесного досвіду кожного глядача та пропонують отримати нове фізичне (метафорично та, часто, буквально) переживання від контакту із висловлюванням митця або безпосередньо самим митцем, розмиваючи, таким чином, межу між автономним відстороненим переживанням мистецтва та реальним життєвим переживанням. Прикладом цьому слугують виставки «Заручник в НХМУ» та «Українське тіло», куратори яких обрали сучасні, проте, все ще досить незвичні для українського консервативного контексту форми презентації творів. Різні долі цих проєктів, один з яких був закритий, а інший успішно відбувся в стінах головного музею країни, демонструють, що незрозумілою, а тому нерідко відразною для глядачів є саме про-

вокативна по формі візуальна оболонка роботи. А тому завданням кураторів подібних проєктів має бути подальше ознайомлення глядачів з естетикою та методологією сучасного мистецтва, зокрема, пов'язаних із тілесністю практик, що дозволить виробити підходи до розуміння глибинної ідеї твору, а не лише його можливої відвертої форми.

Перспективи подальшого дослідження полягають в можливості провести аналогії між українським досвідом інтеграції тіла як художнього об'єкту в галерейний або музейний простір та сучасними їм іноземними проєктами, а також, прослідкувати подальший розвиток цієї контрверсійної царини та реакції глядачів на тілесну проблематику в нових кураторських виставках.

Література:

1. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / Михаил Герман. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — С. 350–354.
2. Заручник в НХМУ. Серія перформансів у Національному художньому музеї України, грудень 2010 — квітень 2011: Каталог проєкту [Електронний ресурс]. — 2012. — Режим доступу до ресурсу: http://youreflect.me/namu_ukr.pdf.
3. Злобіна Т. Маскарад жіночності як успішна художня стратегія [Електронний ресурс] / Тамара Злобіна // Критика. — 2011. — № 1–2 (159–160). — Режим доступу: <http://krytyka.com/ua/articles/maskarad-zhinochnosti-yak-uspishna-khudozhnya-stratehiya>.
4. Івашина О. Горгона української культури / Олександр Івашина // Українське тіло. Каталог виставки. — К.: Науково-дослідний центр візуальної культури, 2012. — С. 84–87.
5. Кульчинська Л. Тіло як доказ / Леся Кульчинська // Українське тіло. Каталог виставки. — К.: Науково-дослідний центр візуальної культур, 2012. — С. 92–95.
6. Набієва О. Тривожна реальність тілесності [Електронний ресурс] / Олександра Набієва // Коридор. — 2013. — Режим доступу до ресурса: <http://old.korydor.in.ua/texts/1329-tryvozhna-realnist-tilnosti>.
7. Радинський О. Синя смуга / Олексій Радинський // Українське тіло. Каталог виставки. — К.: Науково-дослідний центр візуальної культури, 2012. — С. 92–95.
8. Соловьев А., Ложкина А. Новейшая история украинского искусства. «Новая волна». Часть II. Поколение в зените. 1990-й — середина 1992 г. [Електронний ресурс] / А. Соловьев, А. Ложкина. — Режим доступу до ресурса: http://spoononthemoon.blogspot.com/2010/03/point-zero_28.html.
9. Тимофеева О. Випробування меж: українське тіло і російська душа / Оксана Тимофеева // Українське тіло. Каталог виставки. — К.: Науково-дослідний центр візуальної культури, 2012. — С. 88–91.
10. Червоник О. Жінка-ready-made [Електронний ресурс] / Олена Червоник // Коридор. — 2011. — Режим доступу: <http://old.korydor.in.ua/texts/815-zhinka-ready-made>.
11. Червоник О. Тіло як текст [Електронний ресурс] / Олена Червоник // Коридор. — 2011. — Режим доступу: <http://old.korydor.in.ua/texts/763-tilo-yak-tekst>.
12. Черепанин В. Українське тіло. Взаємодія мистецтва, знання і політики / Василь Черепанин // Українське тіло. Каталог виставки. — К.: Науково-дослідний центр візуальної культури, 2012. — С. 68–82.
13. Doherty C. New Institutionalism and the Exhibition as Situation [Електронний ресурс] / Claire Doherty // Protections. This is not an Exhibition. Reader. — 2006. — Режим доступу: <http://elizabethhardwick.files.wordpress.com/2011/01/newinstitutionalism1.pdf>.