

Філософія

УДК 111.6:316.257

DOI <https://doi.org/10.5281/zenodo.17524449>

**Практики перформансу в контексті критики та спротиву: між
естетичним жестом та соціальною дією**

Рябчий Іван Сергійович,

аспірант кафедри ЮНЕСКО з наукової освіти Українського державного
університету імені Михайла Драгоманова, Україна,

<https://orcid.org/0009-0009-9938-4334>

Прийнято: 24.06.2025 | Опубліковано: 30.06.2025

***Анотація:** Метою дослідження є обґрунтування гіпотези, що практики перформансу є потужним інструментом для соціальної критики: попри естетичний жест, виступають потужним інструментом та засобом для соціального спротиву. Завдяки прагненню мистецтва не просто відобразити, а трансформувати соціальну реальність та формуванню «політики співучасті», що сприяє увиразненню окремих проблем чи ситуацій, воно здатне долати застарілі, деструктивні чи неефективні підходи в культурі, освіті, науці та інших сферах суспільного буття. **Методи.** Для вивчення заданої теми доцільно було застосувати міждисциплінарний підхід, поєднуючи методи з філософії, культурології, соціології тощо. Так, герменевтичний аналіз дозволяє інтерпретувати смисли, що закладені у перформансі, розкриваючи критичне ставлення до соціальних норм, інституцій чи ідеологій. В свою чергу, дискурсивний аналіз, особливо в розумінні Мішеля Фуко чи Жака Лакана, дає змогу простежити, як через тіло,*



простір і мову втілюється влада та як перформанс цю владу підважує. Метод критичної теорії, дозволяє виявити, які соціальні суперечності або ідеологічні репресії стають предметом художньої критики. Також актуальним є візуально-антропологічний метод, який дозволяє аналізувати відео- та фотофіксації перформансів як культурні артефакти, що відбивають конфлікти сучасності. Нарешті, порівняльний метод дає змогу вивчити різні моделі соціальної критики через перформанс у різних соціокультурних контекстах. **Результати дослідження** демонструють, що ефективність перформативної дії спрямована далеко не на банальність збудження відчуття прекрасного чи насолоди від естетичної дії, як власне і не на «скандал заради уваги», а на вивірене моделювання реальності, де межа між глядачем і учасником постійно розмивається. Він навмисно знеструмлює знайомі сценарії поведінки: замість передбачуваного споживання мистецтва глядач опиняється втягнутим у соціальну подію, яка вимагає реакції, співучасті або навіть втручання. Саме так перформанс оголює нервову систему соціального устрою, його механізми, завдяки яким діє влада, транслуються корпоративні інтереси, вкорінюється репресивна логіка держави або маскується суспільна байдужість. Він не просто викриває, а примушує фізично і психоемоційно відчувати те, що зазвичай приховано за фасадами культури, звичаю чи норми. Від перших анархічних жестів дадаїзму, які знущалися зі здорового глузду, до сучасних радикальних дій, тягнеться послідовна лінія спротиву. **Висновки** ґрунтуються на ідеї того, що перформанс залишається потужним і гнучким засобом критичного висловлювання, який завдяки власній автореферентності постійно самовдосконалюється задля подальшого пошуку ефективних шляхів самовираження. Його особливість полягає у прямій, емоційно зарядженій взаємодії з глядачем, у здатності трансформувати буденний простір на арену суспільного конфлікту, у створенні моментів, що не просто ілюструють проблему, а ставлять її руба. Від абсурдистських витівок дадаїстів до

сучасних онлайн-перформансів, що ведуть діалог із цифровим середовищем перформативна практика постійно змінюється в силу власної автореферентності, шукаючи нові форми впливу й адаптуючись до політичного, технологічного та культурного ландшафту.

Ключові слова: перформативні практики, акціонізм, автореферентність, критика, спротив, протестні рухи, мистецтво, освітній ландшафт.

Performance practices in the context of criticism and resistance: between aesthetic gesture and social action

Ivan Riabchyi,

postgraduate student of the UNESCO Department of Scientific Education

Dragomanov Ukrainian State University, Ukraine,

<https://orcid.org/0009-0009-9938-4334>

Abstract: *The purpose is a justification for the claim that performative practices are a tool for social criticism. Thanks to the desire of art to transform social reality, a «politics of participation» is formed, which contributes to the expression of individual problems or situations and is largely capable of overcoming outdated, destructive or ineffective approaches in education, science and other areas of social life. The methods. An interdisciplinary approach is used, combining methods from philosophy, cultural studies, and sociology. Hermeneutic analysis allows for the interpretation of meanings embedded in performance, revealing a critical attitude towards social norms, institutions, or ideologies. Discursive analysis allows us to trace how power is embodied through body, space, and language, and how performance undermines this power. The method of critical theory, visual anthropological method, etc. The results demonstrate that the*

*effectiveness of performative action is based on a calibrated simulation of reality, where the line between viewer and participant is constantly blurred. It deliberately de-energizes familiar behavioral scenarios: instead of the intended consumption of art, the viewer finds himself drawn into a social event that requires reaction, complicity, or even intervention. Performance art exposes the nervous system of the social order, its mechanisms through which power operates, corporate interests are broadcast, the repressive logic of the state is entrenched, or social indifference is masked. It does not simply expose, but forces us to physically and psycho-emotionally experience what is usually hidden behind the facades of culture, custom, or norm. **The conclusions** are based on the idea that performance is a powerful and flexible means of critical expression. Its peculiarity lies in its direct, emotionally charged interaction with the viewer; in its ability to transform everyday space in creating moments that draw people into the problem. From the absurdist antics of Dadaists to contemporary online performances, performative practice is constantly changing due to its own self-referentiality, seeking new forms of influence and adapting to the political, technological and cultural landscape.*

Keywords: *performative practices, actionism, self-referentiality, criticism, resistance, protest movements, art, educational landscape..*

Постановка проблеми. За останні пів століття перформативні практики, зокрема, акції все частіше застосовуються митцями, адже для них вони можуть бути інструментом не лише мистецького вияву, естетичного жесту, але й засобом суспільного впливу. Саме завдяки перформативному розігруванню тієї чи іншої соціальної ситуації, видовищній постановці – подія перестає бути лише відображенням проблеми, і переходить до рівня публічного загострення конфлікту, проблемного питання, що спонукає глядача до активного вибору позиції. Власне, саме так перформативні практики перестають бути суто площиною естетики, а стають частиною (висловлюючись мовою Алена Бадью)

соціального чи політичного тіла. Тим більше, що в роботі «Століття» («Le Siècle») згадуваний французький інтелектуал підкреслює тезу про те, як в сучасну епоху саме політичне, естетичне та антропологічне вступають на арену соціальної дії задля змін наявного порядку речей [1].

Клер Бішоп описуючи перехід від естетичного (до прикладу, зображення) до «політики співучасті», завважає на прагненні мистецтва не просто естетично відобразити, а трансформувати соціальну реальність. Власне тому, перформанси не завжди підлягає категорії піднесеного, а частіше навпаки виражаються через потворність, незручність тощо. Сучасна теорія перформансу розглядає такі дії як символічну «технологію публічності», що виносить приховані конфлікти у суспільний простір. А відтак, самі перформативні практики стають інструментом спротиву та критики, не лише в площині мистецтва. «...перформативні способи публічної комунікації, здатні приводити до соціокультурних і особистісних трансформацій. Особливо актуальним такий розгляд видається саме сьогодні, у час соціокультурних, зокрема й освітніх, змін, які по-різному оцінюються дослідниками. Зокрема, англійська історикія мистецтва і теоретикія перформансу Клер Бішоп вважає, що сучасна «освіта все більше стає фінансовою інвестицією, аніж креативним простором свободи і відкриття; кар'єрного розвитку, а не місцем епістемологічного дослідження як самоцілі». Однак паралельно з процесами комерціалізації, інструменталізації та фрагментації освіти відбуваються також процеси індивідуалізації, збільшення інтерактивного компонента й акцентування уваги на перформативних можливостях, що є запорукою успіху сучасних освітніх практик» [3, с. 58].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З-поміж дослідників, які виступили теоретичним підмурком даного дослідження слід виокремити: Річарда Шехнера, Еріку Фішер-Ліхте, Клер Бішоп та Джефрі Александера, які дають змогу предметно обґрунтувати гіпотезу даної розвідки. Задля

унаочнення стану сучасного соціального контексту та специфіки мистецьких практик ми звертаємося до досліджень Теодора Адорно, Алена Бадью, Жака Рансьєра. Українську дослідницьку складову даного спрямування представлено роботами Віктора Кройтора, Марії Лігус та інших.

Так, Річард Шехнер (Richard Schechner) американський театрознавець, антрополог та засновник дисципліни перформанс-досліджень (Performance Studies) розглядає перформанс як соціальну та ритуальну дію, здатну критикувати громадські структури. В його дослідженнях, до прикладу, «Performance Theory» [11] акцент аналізу зміщують на те, як перформативні практики: від театральних постановок до публічних акцій, стають інструментом для деконструкції влади, ідентичності та соціальних норм. В даному підході ключовою є ідея реструктурування поведінки, коли перформативна дія створює альтернативні сценарії реальності, підважуючи встановлені та вкорінені норми. Завдяки поняттю «restored behavior» (відновленої поведінки) Р. Шехнер увиразнює те, яким чином перформер, запозичуючи й трансформуючи усталені моделі, кидає виклик офіційним дискурсам. Тут маємо завважити, що вкорінені норми та усталені моделі можуть зачіпати будь-яку зі сфер суспільного буття, будь-то політична, соціальна чи духовна сфера. Ця ідея простежується і в Еріки Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte), яка в роботі «The Transformative Power of Performance» [9], досліджує естетику перформансу та його здатність трансформувати соціальні відносини. Вона зважає на те, яким чином перформативні акти створюють «подію» (у її розумінні – це дійство, яке привертає увагу та включає в контекст, що корелюється з твердженням А.Бадью, де подія прориває рамки статус-кво та встановлює новий порядок), залучаючи аудиторію до критичного діалогу з політичними та культурними проблемами.

З-поміж українських дослідників дану тему досліджує, до прикладу, Віктор Кройтор [4]. В розвідці «Політичний акціонізм як форма мистецького

вираження політичного протесту» автор чітко дає зрозуміти, перформативні практики (ті ж такі акції) є потужним чинником для того аби подолати усталені державної владою межі контролю, і не лише в межах мистецтва. «...перформанси організовані акціоністами виходять за естетичне розуміння мистецтва, долають бар'єри моральних та етичних норм, які є ефективним механізмом прогнозування і контролю поведінки суспільства з боку влади. Таким чином з одного боку акціоністи обурюють суспільство, а з іншого провокують неодмінну реакцію державної влади» [4, с. 25]. Це твердження перегукується з ідеями, які висвітлює Марія Лігус. А саме дослідниця стверджує, що мистецтво є методом соціальної дії, що органічно включає комунікацію, взаємодію, перевизначення публічного простору і створення нової форми публічного мислення, через здатність провокувати суспільну рефлексію прямо в момент дії [5].

Попри суто теоретичний рівень, ми можемо побачити як на практиці (кінематограф, перформанси, акції) увиразнюється дія перформативного акту в напрямку соціального спротиву. У 60–70-х роках ХХ ст. перформанс став ключовим інструментом для феміністських та антивоєнних рухів. Митці, такі як от Йоко Оно з її перформансом «Cut Piece», яка глядачам вирізати шматки тканини з її одягу, порушували тим самим питання вразливості, об'єктивації тіла та гендерної нерівності. У цей же період активісти в США, використовували публічні акції, включаючи марші та сидячі страйки, як перформативні акти опору расизму та сегрегації. Сучасні перформанси продовжують розвивати традиції соціальної критики, адаптуючись до нових викликів. Наприклад, американський художник Дред Скотт у перформансі «What Is the Proper Way to Display a US. Flag?» запропонував глядачам пройти американським прапором, що викликало бурхливі дебати про свободу слова і патріотизм.

На початку 2000-х Сантьяго Сьєрра почав залучати до своїх перформансів представників з низькою соціальною відповідальністю (до прикладу, безробітні чи безхатьки), пропонуючи мінімальну плату за татування спільної лінії довжиною 160 сантиметрів на їхніх спинах. Таким чином, він намагається викривати капіталістичну експлуатацію та естетику найму як об'єкт критики. В свою чергу, кубинка Таня Бругера у роботі «Tatlin's Whisper» створює простір, де кожен може висловитися через мікрофон, вільний від державної цензури. Саме завдяки цьому мисткиня підкреслює крихкість авторитарної свободи слова.

На вулицях Нью-Йорка періодично стаються акції «die-ins» від руху Black Lives Matter, учасники яких масово лягають на місцях вчиненого поліцейськими насильства проти представників інших національностей, залучаючи перехожих в якості свідків та союзників. Ай Вейвей у проєкті «S.A.C.R.E.D.» відтворює в натуральну величину в'язничну камеру, змушуючи глядача зазирати крізь шпарину, щоб побачити буденність політичного ув'язнення, одночасно естетизуючи та викриваючи державний нагляд.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. У сучасному дискурсі перформативні практики вже більше не зводиться суто до теорії мистецтва, де вони постають як окремий, самодостатній феномен естетики. Перформативні практики, до прикладу, той же акціонізм, виходять за рамки естетики в соціальний, політичний простір. Можна стверджувати, що спільною рисою соціального та художнього акціонізму є протест проти наявного політичного чи соціального порядку. Так, якщо соціальний акціонізм зосереджується виключно на політичних і соціальних аспектах, то художній акціонізм, або мистецтво дії, естетичного жесту потребує аналізу також у мистецькому та культурному вимірах. Окрім заперечення усталених соціальних смислів, художній акціонізм кидає виклик традиційним художнім методам, що перегукується з тактиками перших перформерів. Від середини

XX століття до сьогодення художній акціонізм еволюціонував у складніший феномен, який виходить за межі суто мистецького дискурсу, охоплюючи ширші соціокультурні та політичні контексти. Характерна риса перформативних практик, що спрямовані на соціальну критику чи спротив – є феномен автореферентності.

Феномен автореферентності в перформативних практиках означає здатність перформансу як певної дії звертатись до самого себе як до акції, яка постійно осмислює й коментує власну природу, засоби і межі. Це дозволяє постійно вдосконалювати засоби, віднаходити більш ефективні відповідники для власної реалізації, а також долати як власні межі, так і межі владних структур. У таких випадках перформанс не лише щось репрезентує, а й демонструє саму репрезентацію, ставлячи під сумнів механізми її створення. Автореферентність проявляється у розкритті умов самої перформативної дії: глядач спостерігає за тим, як вибудовується ситуація, як формується образ, як взаємодіють тіло, простір, час, і як це все виконується з усвідомленням того, що відбувається. Такий підхід руйнує ілюзію автономного художнього жесту й оголює структуру влади, яка діє через перформанс, а іноді й в самому перформансі.

Автореферентність у цьому контексті є інструментом критики не лише соціальної, а й естетичної, політичної та інституційної. Вона дозволяє перформеру зробити саме мистецтво предметом критичного аналізу, виявляючи його участь у механізмах комодифікації, цензури, ідеологічного впливу. Особливо це помітно у перформансах, що рефлексують власну тілесність, присутність у публічному просторі, залежність від глядача або інституції.

Завдяки автореферентності перформативна практика стає діалогом не лише з публікою, а й з власною формою, способом дії, навіть із власною політичною ефективністю. Це дозволяє перформансу бути не лише засобом



висловлювання, а й способом критично осмислити саму можливість висловлювання. У цьому сенсі автореферентність стає не вадою, а силою — вона захищає від банального моралізаторства і перетворює перформанс на живу, постійно змінну форму соціального мислення.

Це чітко увиразнюється в політичному акціонізмі, що досить часто є формою соціокультурної рефлексії художника, що передбачає переосмислення та деконструкцію усталених соціальних, культурних і політичних структур. Його мета — не лише зміна траєкторії соціального розвитку, але й створення нового методологічного інструментарію. На відміну від традиційного мистецтва, яке прагне естетичного задоволення, чи сучасного мистецтва (contemporary art), яке зосереджується на пізнанні, політичний акціонізм виступає джерелом критичного знання. Це знання спрямоване на аналіз і трансформацію суспільних норм і цінностей. «...утвердження спільного світу... відбувається через парадоксальну мізансцену, яка виставляє спільність та не-спільність разом. І таке поєднання завжди виникає з парадоксу і скандалу, що перевертає легітимні ситуації комунікації» — прийнятий поділ світів та мов на частини — та перерозподіляє, переглядає те, в який спосіб «ті, що промовляють, є розподіленими в порядку мовлення, порядку роботи та порядку буття» [2, с.52].

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Метою дослідження є обґрунтування гіпотези, що практики перформансу є потужним інструментом для соціальної критики: попри естетичний жест, виступають потужним інструментом та засобом для соціального спротиву. Завдяки прагненню мистецтва не просто відобразити, а трансформувати соціальну реальність та формуванню «політики співучасті», що сприяє увиразненню окремих проблем чи ситуацій, воно здатне долати застарілі, деструктивні чи неефективні підходи в культурі, освіті, науці та інших сферах суспільного буття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для того аби досягти потрібного ефекту, а саме захопити та привернути увагу згідно наявної проблеми чи ситуації, перформанс діє як потужний шоківий імпульс. Нижче ми звернемося до конкретних прикладів перформативних дій, які в різних сферах виступили критикою усталених норм, спротивом існуючому порядку, запереченням заскорузлості прийомів та підходів тощо.

Так, яскравим прикладом є діяльність руху Just Stop Oil, який спершу привертав увагу тим, що обливав супом музейні шедеври, а навесні 2025 року символічно вийшов з активного протестного руху. Епатажні акції цього руху, хоч і викликали обурення замість захоплення, змусили навіть парламент реагувати. Організація відкрито заявила, що її ключова вимога, а саме припинення видачі нових нафтових ліцензій уже втілена в урядовій політиці. І хоч би як до цього ставилися, це результат, досягнутий не переговорами чи аналітичними доповідями, а чистою провокацією й театралізованим спротивом. «Яскраві політичні перформанси в Україні присвячені питанню прозорості та чесності виборчих кампаній і політики в цілому зорганізовані FEMEN. Так у 2008 році організація реалізувала перформанс, який демонстрував глядачу брудну та нечесну боротьбу за владу. Зокрема дівчата на Майдані незалежності організували бої без правил в багнюці, як образ нечесної боротьби з використанням не законних методів під час виборчих кампаній в Україні... На Водохреще у Львові активісти організували перформанс «Громадянський похід по свячену воду». Близько 30 громадян одягли на голову миски, друшляки та каструлі, а кожен п'ятий учасник ходи на спині мав напис «Я п'ятий – не йди за мною». У руках львів'яни несли просто чисті аркуші паперу. Організатор акції С. Федина прокоментувала порожні плакати таким чином: - «Ми йдемо з пустими плакатами, бо згідно з новим законом написи можуть потрактувати як наклеп» [4, с. 30-31].

Бізнес, відчувши смак легкого привернення уваги, швидко взяв цей прийом на озброєння. Компанії замість звичних стендів на маркетингових самітах тепер почали пропонувати клієнтам занурення в складні іммерсивні інсталяції, що увиразнилися суцільним шоу під знаком *experiential marketing*. Наприклад, на EMS-2024 у Лас-Вегасі активно обговорювали, як формат «живої» взаємодії перетворює випадкових глядачів на фанатично відданих клієнтів, а аналітики КРІ з ентузіазмом фіксували стрибок конверсії після кожної ефектної інфовибухівки. Там, де бюджети скромніші, вся вага видовища лягла на камеру смартфона. Культура TikTok навіть трансформувала освітні відео чи політичні звернення у блискавичні міні-шоу на 20 секунд, що діють за формулою: «спершу гачок, потім заклик до дії». Поступово це вписалося в прямі алгоритмічні правила платформи, а творці контенту підлаштовуються під цей темп із тією ж слухняністю, з якою актори-аматори колись звіялися із ритмом Станіславського.

Освіта теж перестала ховатися за кафедрою: в університетських аудиторіях викладачі іноземних мов ставлять міні-вистави, щоб студенти замість латентного хропіння на лекції розігрували сцени паспортного контролю або весільної сварки і таким чином вписували граматику в м'язову пам'ять. Свіжі дослідження відзначають різкий стрибок мотивації та автономії учнів при такому «тіло-мовному» підході. «У межах конференції *Performance Philosophy Biennial* «Between Institution and Intoxication: How does Performance Philosophy intervene?» (м. Амстердам, 2019 р.) британська дослідниця Клію Ангер обрала лекцію-перформанс як формат традиційної доповіді. Метою її лекції була втілена критика академічного логоцентризму та класичної лекції як його виразника. Лекторка запропонувала форму втіленої лекції-перформансу як можливого ефективного засобу впливу на соціальні інститути з метою переосмислення наявних норм через залучення аудиторії до здійснення перформансу. Лекторка не промовила жодного слова, ознайомлюючи

учасників зі сценарієм під час самої лекції-перформансу. Ключова ідея, яку К. Ангер змогла втілити в лекції, полягала в тому, що перформанс є процесом створення сенсів і творення знання, а не його презентації. Така позиція протиставляється традиційному уявленню про продукування знання і його поширення, відповідно до якого науковці створюють продукт, який не змінюється залежно від контекстів і форм його презентації» [3, с. 60].

Психотерапевти, втомлені від автоматичного виписування антидепресантів, звернулися до старих, але не забутих методів – психодрами. На спеціалізованих конференціях психотерапевтів у 2024 році жваво обговорювали, як інсценізація, скажімо, «сімейної вечери» в групі пацієнтів допомагає вивільнити травму, відокремити її від пригнічених спогадів і прожити досвід заново. Фахівці з drama therapy активно розширюють спектр психотерапевтичних практик: від терапії підлітків після булінгу до реабілітації ветеранів із посттравматичними розладами.

У модній індустрії подіум остаточно став перформативним тотальним твором, цілковитим справжнім Gesamtkunstwerk. Париж-2025 рекламує fashion week як шоу, де манекени та перформери ділять простір сцени, а публіка водночас занурюється в брендовані досвіди з доповненою реальністю. Дивитись на сукні тепер банально, без емоційної драми й медіа-атракціону вже ніхто не вмикає цікавість.

На стику мистецтва та R&D росте цікавість до техноперформансу: художники запускають роботів-балерин та біореактори, щоб показати, що машина теж може «потанцювати» і тим самим м'яко тролять культ технологічного прогресу. Нарешті, сектор соціальної підтримки винайшов перформанс як профілактику вигорання: на воркшопах для соцпрацівників вчать розігравати власні стрес-ситуації, щоб випустити пару до того, як судини луснуть: спосіб психогігієни, який, до того ж, непогано виглядає у звітах.

На сьогоднішній день, скрізь, де потрібно розворушити притлумлену уяву: на вулиці, в Zoom-колі, біля парламенту чи в шкільному кабінеті перформативні практики з'являються як спокуса: «Втомився бути фоном? Ризикни і вийди на сцену». І світ охоче підхоплює цю гру, бо альтернатива знову слухати протоколи й сидіти чемно за партою видається чи не найгіршою.

Перформанс – це різкий, непрогнозований випад проти щоденної банальності: коли митець робить своє тіло й простір навколо інструментом хірургічного втручання, він буквально розтинає приховані соціальні болі, які звично затиснуті у межах норми. Теоретики вже давно зауважили: перформанс – це не стільки мистецький носій, скільки радикальне запитання до самої структури соціальної гри. Саме тому він вперто уникає спокійних галерей і щоразу проривається в повсякденність, щоб натиснути на паузу і змусити дивитись просто в очі тому, що зазвичай старанно замітають під килим заради пристойності. «...в умовах постмодерну політичний акціонізм стає ефективним способом привернення уваги до значних суспільно-політичних проблем, він стає викликом усій соціальній системі, адже організовуючи свої політичні дії акціоністи, порушуючи норми естетики, у скандальний, шокуючий спосіб звертають увагу на буденні проблем політичного життя, які більшість не помічає, або вдає вигляд що не помічає. Сучасна політика також все більше набуває театральності, все більше перетворюється на спектакль а суспільство перетворюється на глядача, здебільшого пасивного, яке активізується лише як виборець, таким чином перетворюючись на актора, що неусвідомлено виконує свою роль. Проте не значна частина митців, які прагнуть через ірраціональність арт-акцій проникнути до свідомості громадян і звернути увагу на весь політичний театр абсурду» [4, 31].

Класичний приклад такого втручання став «Rhythm 0» Марини Абрамович: шість годин мовчазної згоди стати об'єктом насильства, дозволивши публіці робити з її тілом що завгодно. Експеримент перетворив

глядачів на мимовільних співучасників і продемонстрував крихкість моральних гальм навіть у найцивілізованішій публіці, випереджаючи багато сьогоденських дискусій про право на тілесну автономію та публічне приниження.

З того часу радикальна мова тіла пустила коріння в політичний активізм. Панк-група Pussy Riot у храмі Христа Спасителя довела, що хвилиний «музичний» жест може оголити спаяність церкви та держави набагато переконливіше, ніж будь-які доповіді. Не менш сильно діють і кліматичні активісти. Вже вище згадувані нами суп-атаки на картини старих майстрів змушують говорити не про полотна, а про нафтове спонсорство музеїв, правда, як зазначала преса, серіал із тридцяти восьми майже ідентичних акцій уже почав притупляти шок-ефект і працювати скоріше на користь «великої нафти», ніж проти неї.

2025 рік нагадав: перформанс не втрачає сили, коли художник кладе на стіл власну вразливість. Кубино-афролатиноамериканський митець Карлос Мартіель на фестивалі Dark Mofo планує виступити оголеним і закутим у ланцюги всередині гігантської пісочниці – його тіло поступово засипатиметься піском, доки не зникне повністю. Ця жива метафора смертей у поліцейських камерах перетворює суху статистику на безпосередню загрозу, яка розгортається на очах глядача і змушує дивитися, навіть коли хочеться відвернутись. Це перформанс, що дихає повільною тривогою й говорить про расизм так, що просто «просвайпити» вже не вдасться.

Українські митці, які живуть у реальності повномасштабної війни, шукають свої шляхи перформативного висловлювання і виживання. У проєкті Алефтини Кахідзе «Invasions», фронтові нотатки та гіркий абсурд переплітаються в єдину дію: зірваний листок стає актом захоплення, тривіальний жест перетворюється на жест політичний. У європейських аудиторіях це розігрується в режимі прямого ефіру без пафосу, але з відчуттям

постійної загрози. У таких роботах соціальна критика звучить не як гасло, а як нервовий спазм – сигнал, що суспільство не здатне ігнорувати, бо він буквально проривається зсередини.

Усе це свідчить про те, що перформанс справді працює не завдяки банальному «скандалу заради уваги», а через тонке, вивірене моделювання реальності, де межа між глядачем і учасником постійно розмивається. Він навмисно знеструмлює знайомі сценарії поведінки: замість передбачуваного споживання мистецтва глядач опиняється втягнутим у подію, яка вимагає реакції, співучасті або навіть втручання. У цей момент перформанс оголює нервову систему соціального устрою – механізми, через які діє влада, транслиються корпоративні інтереси, вкорінюється репресивна логіка держави або маскується суспільна байдужість. Він не просто викриває, а примушує фізично і психоемоційно відчувати те, що зазвичай приховано за фасадами культури, звичаю чи норми.

Від перших анархічних жестів Дадаїзму, які знущалися з буржуазного смаку і здорового глузду, до сучасних радикальних дій («живі поховання» Карлоса Мартієля чи перформативна ботаніка Алефтини Кахїдзе), тягнеться послідовна лінія спротиву. Це лінія, що не дозволяє соціуму зручно кліпати, роблячи вигляд, ніби все гаразд. Перформанс у цьому сенсі – це не жанр, а жест, імпульс, спроба втручання у тканину суспільного несвідомого, який не чекає на дозвіл, не просить про можливість висловитися, а бере її силою миттєвості. Коли суспільство знову втомиться від пафосу, від порожніх слів і передбачуваних форм протесту, саме перформанс в силу власної автореферентності інтуїтивно чи свідомо намацає нову чутливу зону, куди боляче вдарити, і вдарить точно, зненацька, різко. Бо лише така критика: недоречна, незручна, очевидна, що виведе за межі комфорту має всі шанси залишитися живою і дієвою у світі, що звик до всього, крім щирого потрясіння.

Висновки. Беззаперечно, що на сьогоднішній день перформативні практики є досить зручним та ефективним інструментом соціальної критики та спротиву. Хоча дане явище не позбує і складнощів, неоднозначності та позначене низкою внутрішніх суперечностей. Однією з ключових проблем є небезпека перетворення радикального жесту на товар (як все у сучасному світі): те, що починалося як акт спротиву, нерідко опиняється в руках галерей, брендів чи культурних інституцій, які нейтралізують його критичний заряд, адаптуючи під логіку ринку. Або ж перетворення його на чергове «ноу-хау», яке можна певний час продавати.

Ще одним викликом є сприйняття його глядачем: провокаційні дії можуть бути проігноровані, викликати агресію або бути спотворено інтерпретовані, що іноді призводить до цензури, адміністративного тиску або навіть фізичної небезпеки для перформера. Окремо постає питання етики: використання тілесності, болю чи загрози вимагає делікатності та усвідомлення можливих психологічних наслідків як для аудиторії, так і для самого виконавця. Історичним прикладом цього є перформанс «Rhythm 0» Марини Абрамович, у якому межа між художнім експериментом і реальною небезпекою була стерта до тривожного рівня, викликавши серйозні запитання щодо відповідальності публіки та самого художника. Дотепер неоднозначними з огляду на етичний аспект залишаються перформанси Сантьяго Сьєрра.

Попри ці труднощі, перформанс залишається потужним і гнучким засобом критичного висловлювання. Його особливість полягає у прямій, емоційно зарядженій взаємодії з глядачем, у здатності трансформувати буденний простір на арену суспільного конфлікту, у створенні моментів, що не просто ілюструють проблему, а ставлять її руба. Від абсурдистських витівок дадаїстів до сучасних онлайн-перформансів, що ведуть діалог із цифровим середовищем, ця мистецька практика постійно змінюється, шукаючи нові форми впливу й адаптуючись до політичного, технологічного та культурного

ландшафту. Завдяки своїй відкритості до ризику і готовності виходити за межі, як естетичні, так і соціальні перформанс продовжує залишатися попереду інших видів засобів критики.

Список використаних джерел

1. Бадью А. Століття. Львів: Кальварія; Київ: Ніка-Центр, 2014. 304 с. URL:https://chtyvo.org.ua/authors/Alain_Badiou/Stolittia/ (дата звернення: 24.04.2025)
2. Бистрицький Є. Комунікативна рівність і політика незгоди. *Актуальні проблеми сучасної політичної філософії та етнонаціональних студій. Філософська думка*. 2020. № 3. С. 38-60.
3. Гладун Д. Перформанс і поетичний преформанс у статтях українських дослідників. *STUDIA UKRAINICA POSNANIENSIA*, vol. IX/1: 2021, pp. 145–155. DOI: 10.14746/sup.2021.9.1.12
4. Кройтор А. Політичний акціонізм як форма мистецького вираження політичного протесту. *Вісник Одеської юридичної академії*. С. 24-33. DOI: 10.32837/apfs.v0i24.886
5. Лігус М. Перформативні виміри академічної і публічної філософії. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2023. Том 6. С. 57-64. DOI: 10.18523/2617-8907.2023.6.57-64
6. Alexander J. Social performance: symbolic action, cultural pragmatics, and ritual / Jeffrey Alexander // Cambridge University Press. 2006. 375 p. URL: https://assets.cambridge.org/97805218/57956/frontmatter/9780521857956_frontmatter.pdf (дата звернення: 24.04.2025)
7. Adorno T. W. Critical Models : Interventions and Catchwords / Theodor W. Adorno. New York : Columbia University Press, 2005. 448 p. URL:<https://cominsitu.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/09/theodor-w->

adorno-critical-models-interventions-and-catchwords.pdf (дата звернення: 24.04.2025)

8. Bishop C. Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship / Claire Bishop. London ; New York : Verso, 2012. 390 p. URL: <https://selforganizedseminar.wordpress.com/wpcontent/uploads/2011/08/bishop-claire-artificial-hells-participatory-art-and-politics-spectatorship.pdf> (дата звернення: 24.04.2025)

9. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics. London, Routledge, 2008. 230 p. URL: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134047505_A25032833/preview-9781134047505_A25032833.pdf (дата звернення: 24.04.2025)

10. Rancière, J. The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible. London, 2012. 148 p. URL: <https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/ranciere-jacques-politics-aesthetics-distribution-sensible-new-scan.pdf> (дата звернення: 24.04.2025)

11. Schechner R. Performance Theory. London, Routledge, 2004. 383 p. URL: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134379446_A24928648/preview-9781134379446_A24928648.pdf (дата звернення: 24.04.2025)