

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії та історії мистецтв

ПАНТЮХ ЮЛІА СЕРГІЇВНА

**Образ галісійки у візуальному мистецтві кін. XX – початку XXI
століття**

дипломна робота здобувачки другого освітньо-кваліфікаційного рівня
(магістр) за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне
мистецтво, реставрація» галузі знань 02 (Культура і мистецтво)
ОПП «Мистецтвознавство»

«Допущено до захисту»

Завідувачка кафедри
ТІМ

Науковий
керівник:
Доц. Корнєв А. Ю.

«___»_____2025

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Пантюх Юлія Сергіївна. Галісійка у живописі кін. XX — поч. XXI ст.

Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дипломна робота здобувачки другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр) за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» галузі знань 02 (Культура і мистецтво) ОПП «Мистецтвознавство».

Дослідження присвячене аналізу жіночого образу в галісійському живописі кінця XX — початку XXI століття та виявленню ролі соціокультурних змін у формуванні цих репрезентацій. Робота простежує трансформацію жіночого образу від традиційних і міфологізованих мотивів до індивідуальних, психологічних та урбаністичних інтерпретацій. Аналіз охоплює твори станкового живопису та стріарту, що дозволяє визначити спільні естетичні тенденції та зміни в уявленнях про жінку в галісійській культурі. Методологія поєднує іконографічний, культурологічний та семіотичний підходи. Результатом є систематизація візуального матеріалу та окреслення ключових художніх моделей жіночого образу.

Ключові слова: жіночий образ; Галісія; живопис; стріарт; візуальна культура; ідентичність.

ANNOTATION

Pantiukh Yuliia Serhiivna. The Galician Woman in Painting of the Late 20th – Early 21st Century. Qualification thesis (manuscript).

Master's thesis submitted for the second (Master's) level of higher education, specialty 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration, field of knowledge 02 Culture and Arts, Educational and Professional Programme Art History.

Abstract.

The study examines the representation of the female image in Galician painting of the late 20th and early 21st centuries, with a particular focus on the influence of sociocultural transformations on the formation of these visual models. The research traces the evolution of the female image from traditional and mythologized motifs to more individualized, psychological, and urban interpretations. The analysis encompasses works of easel painting as well as contemporary street art, which makes it possible to identify shared aesthetic tendencies and shifts in cultural perceptions of women in Galicia. Methodologically, the thesis combines iconographic, cultural, and semiotic approaches, allowing for the identification of key compositional strategies, symbolic patterns, and thematic constants. The study provides a systematization of visual material and outlines the principal artistic models that shape the modern representation of the Galician woman.

Keywords: female image; Galicia; painting; street art; visual culture; identity.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. Стан наукової вивченості теми. Методика та джерельна база дослідження.....	8
1.1. Стан наукової вивченості теми.....	8
1.2. Методика та джерельна база дослідження,.....	15
Висновки до розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. Витоки та специфіка репрезентації жіночого образу у візуальному мистецтві регіону.....	22
2.1. Інтерпретаційні підходи до аналізу жіночого образу.....	22
2.2. Типологія та художні особливості жіночих образів у живописі.....	28
Висновки до розділу 2.....	40
РОЗДІЛ 3. Жіночий образ у публічному просторі: стрітарт і вуличні візуальні практики Галісії.....	42
3.1. Жіночий образ у монументальних формах публічного мистецтва.....	42
3.2. Стікер-арт у структурі сучасного візуального міського середовища.....	57
Висновки до розділу 3.....	62
ВИСНОВКИ.....	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А. Список ілюстрацій	
ДОДАТОК Б. Альбом ілюстрацій	
ДОДАТОК В. Список наліпок	
ДОДАТОК Г. Альбом наліпок.	

ВСТУП

Актуальність теми. Актуальність дослідження образу галісійської жінки в живописі кінця XX — початку XXI століття має вагоме значення як для вивчення культурної ідентичності, так і для розуміння гендерних аспектів у мистецтві регіону Галісії в Іспанії. Цей регіон має багатовікову історію, унікальну культуру, традиції, мову та національні риси, які буде цікаво дослідити та вбудувати в українське мистецтвознавство. Вивчення образу жінки в мистецтві Галісії дозволяє виявити не лише естетичні особливості місцевого живопису, але й соціальні й культурні тенденції, що формують жіночі образи та ролі в суспільстві.

У дослідженні важливим є питання, як художники зображають галісійську жінку в контексті змін у суспільстві та мистецтві кінця XX — початку XXI століття. Цей період характеризується пошуком нових форм художнього вираження, зростанням уваги до гендерних проблем і переосмисленням традиційних ролей жінки в суспільстві. Важливо дослідити, чи змінилися уявлення про жіночий образ, які нові смисли та символи додалися до традиційних уявлень про жінку, які зміни в естетиці відображають ці трансформації.

Крім того, глибокий аналіз жіночих образів у мистецтві Галісії дозволить не лише глибше зрозуміти місцеву культуру, але й розширити бачення європейської культурної взаємодії. Адже жінка, як символ життя, продовження роду і культури, завжди займала особливе місце в мистецтві. Її образ у живописі стає важливим відображенням тих соціальних і культурних процесів, що відбуваються в суспільстві.

Таким чином, дослідження образу галісійської жінки має велике значення для розуміння сучасного мистецтва регіону і його впливу на формування культурної ідентичності, а також для вивчення впливу історичних і культурних контекстів на гендерні ролі в мистецтві.

Мета дослідження — виявити жанрово-видові та стилістичні особливості жіночих образів у живописних творах в галісійському образотворчому мистецтві кінця XX — початку XXI ст. в контексті його історичного розвитку.

Метою роботи зумовлені наступні завдання:

- провести аналіз історіографії за темою роботи, розкрити стан вивчення проблеми;

- скласти джерельну базу та визначити методи дослідження;

- розкрити особливості розвитку жіночого образу у кін. XX — поч. XXI ст.;

- виявити й типологізувати жіночі образи в образотворчому мистецтві Галісії в його різних видах і жанрах;

- виявити стильову еволюцію жіночого образу в галісійському живописі кін. XX - поч. XXI ст.

- дослідити та типологізувати манеру використання жіночого образу у вуличній наліпці.

Об'єкт дослідження — базові аспекти галісійського образотворчого мистецтва кін. XX — поч. XXI ст.

Предмет дослідження — особливості відображення жіночих образів в мистецтві Галісії у зазначених часових межах.

Територіальні межі дослідження, головним чином, стосуються усієї території Галісії, але охоплюють і деякі частини Португалії з урахуванням особливостей їхньої історичної долі та художньої культури, що не могло не відбитись на розвитку в них художньої діяльності і формуванні особливого стилю жіночого портрету.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період кінця XX — початок XXI століття

Апробація результатів дослідження.

1. «Національні риси жіночого образу у муралах Galicia (Іспанія) та Galicia de los Cárpatos (Україна)». Міжнародна наукова конференція

«Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», 21-22 листопада 2024. Частина 2. Харків: ХДАК. С. 88-89.

2. «Образ берегині в стінописі Галісії (Іспанія) та Галичини (Україна)». VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, 13 — 14 листопада 2024 року.

3. Вік як художній засіб у муралах Поділля та Галісії. IV міжнародна науково-практична конференція "Гагенмейстерські читання" Українська культура і мистецтво у час війни: руйнування ієрархій. Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка. 5 — 6 грудня 2024.

4. Методологія аналізу художніх образів у сучасному мистецтві на прикладі жіночого образу. II Таранушенківські читання, Харківська державна академія дизайну та мистецтв. 17 — 18 квітня 2025

Структура та обсяг дипломної роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних літературних джерел (55 позицій), списку ілюстративних джерел (58 позицій), блоку ілюстрацій та їх списку (58 позицій). Основний зміст роботи текст становить 67 сторінок. Додатки включають ілюстрації, їх список та вуличні наліпки з їх списком.

РОЗДІЛ 1.

Стан наукової вивченості теми. Методика та джерельна база дослідження.

1.1.Стан наукової вивченості теми.

Проблема репрезентації жіночого образу у візуальному мистецтві кінця XX — початку XXI століття є об'єктом широкого мистецтвознавчого та культурологічного інтересу, однак ступінь її опрацювання значною мірою залежить від регіональної специфіки. У випадку Галісії існує значний корпус праць, присвячених соціальній історії, міграційним процесам, культурній ідентичності та ролі жінки в суспільстві, проте дослідження, яке зосереджується безпосередньо на візуальних репрезентаціях жіночості в сучасному живописі, залишається поодиноким. Це визначає актуальність та міждисциплінарний характер дипломної роботи, яка поєднує підходи історії мистецтва, семіотики, гендерних студій і культурної антропології.

Фундамент для інтерпретації жіночих образів у сучасному мистецтві закладено у класичних дослідженнях трансформації жіночої репрезентації в європейській культурі XX століття. Зокрема, монографія К. Откович є основною точкою відліку для розуміння того, як змінювався образ жінки під впливом модернізму, модерністської естетики та оновлення візуальної мови [26]. У роботі простежується перехід від традиційної моделі «жінки-образу», закоріненої в етнонаціональній парадигмі, до сучасних ускладнених моделей жіночої суб'єктності, що особливо важливо для аналізу галісійських художниць і художників, які працюють у період постмодерної фрагментації ідентичності.

Питання жіночої ідентичності та її культурних моделей у пострадянських і європейських суспільствах всебічно досліджені в праці О. Кісь, яка окреслює механізми конструювання гендерних ролей та символічних функцій жінки в культурній свідомості. Незважаючи на локальний фокус на українському матеріалі, ця робота є надзвичайно важливою для галісійського контексту: і в

Україні, і в Галісії жінка виступає носійкою культурної пам'яті, пов'язаної з традицією, родинністю, локальною спільнотою та пережитим історичним досвідом [22]. Ці теоретичні положення допомагають пояснити часту присутність образу галісійки як берегині, хоронительки традиції чи символу культурної стійкості в сучасному живописі.

Вагому частину наявної літератури становлять джерела, присвячені аналізу жіночих образів у культурі постмодерну. У статті О. Покуль образ жінки-берегині розглядається як складний культурний конструкт, що одночасно опирається на міфологемний рівень та сучасні ідентифікаційні практики. Саме цей архетип у Галісії набуває особливого значення, оскільки галісійська культура історично формувалася в умовах масової еміграції та постійного балансу між периферійністю й автономністю. Це надає жіночому образу в мистецтві регіону рис стійкості, внутрішньої концентрації та зв'язку з «корінням», що корелює з висновками Покуль щодо ролі образу жінки як символу культурної пам'яті [29].

Окреме значення мають дослідження, що розглядають медіа-рецепцію та роль жінки в сучасних соціальних комунікаціях. Стаття А. Волобуєвої та О. Зенталь про репрезентацію жінок у медіа під час кризових подій демонструє, як соціальні потрясіння впливають на формування образів жіночості та переорієнтацію культурних акцентів у бік материнства, турботи, моральної стійкості, співучасті у спільному досвіді [6]. У галісійських жіночих образах ці тенденції виявляються через мотиви самотності, внутрішнього спокою, меланхолії або, навпаки, тихої, стриманої сили — риси, які закорінені у спадщині еміграційної травматичності регіону.

Надзвичайно важливим для цього дослідження є корпус праць, пов'язаний з еміграцією та жіночими наративами діаспори. Стаття J. Hernández Borge узагальнює статистичні, історичні та бібліографічні дані про жіноче життя в умовах еміграції, охоплюючи ключові концепти, що вплинули на формування галісійської жіночої ідентичності: «від'їзд», «повернення»,

«розірваність», «материнські лінії родової пам'яті» [49]. У статті С. Biscainho-Fernandes жіноча емігрантська практика розглядається через призму емансипації та театральних форм саморепрезентації, що дозволяє переосмислити галісійські жіночі образи як такі, що народжуються на перетині інтимних, соціальних і культурно-політичних сюжетів [39]. D. Vilavedra у статті *Women Who Leave* акцентує на феномені жіночого «відходу» та повернення як метафори ідентичності, що постійно самооновлюється й існує в стані культурної межовості — важлива теза для аналізу статичних, зосереджених, відсторонених образів у галісійському живописі початку ХХІ століття.

Суттєвою складовою джерельної бази є мистецтвознавча література, що дозволяє окреслити художньо-стилістичні витoki галісійської візуальності. Праці Т. Кара-Васильєвої про модерн, декоративне мистецтво та авангард допомагають простежити, як народні традиції та декоративні мотиви стають важливими у формуванні візуального профілю творів, що працюють із жіночим тілом та жіночою пластикою [19; 20]. У контексті галісійського живопису ці підходи виявляються у посиленні декоративності, уваги до тканин, орнаментальних мотивів, символічних предметів (рушник, чорно-білі хустки *mouras*, традиційний одяг), що дозволяє характеризувати жіночий образ як текстильний, емблематичний, інколи позбавлений тілесної фактурності.

Важливе місце у списку літератури займають джерела про стрітарт, мурали та інші форми публічного мистецтва — саме вони фіксують актуальні візуальні практики Галісії. Академічні праці, зокрема стаття Г. Бітаєвої, допомагають осмислити мурал як соціокультурний феномен, пов'язаний із репрезентацією актуальних ідентичностей і цінностей [3]. Публіцистичні та журналістські матеріали [4; 10; 52] є важливими як емпіричні джерела, що документують конкретні твори, художників та локальні інтерпретації жіночих образів у публічному просторі Галісії та Галичини. Їхня неакадемічність компенсується високою джерельною цінністю у частині

збереження візуального матеріалу, який часто відсутній у наукових виданнях того ж періоду.

В історіографії питання художнього образу загалом також добре представлене. У фрагменті, присвяченому психологічним і філософським підходам до образу, розглядаються теоретичні дефініції, що підкреслюють вторинність, ідеальність та суб'єктивність художнього образу [5], що важливо для інтерпретації тих галисійських жіночих образів, які існують на межі відчуття й метафори, між тілесним і позатілесним, між портретом і символом.

Насамкінець варто зазначити, що значна частина візуального матеріалу Галісії кінця XX — початку XXI століття залишається недослідженою у вузькому академічному сенсі: існуючі джерела або сфокусовані на ширших культурних і соціальних процесах, або представлені у вигляді публіцистики й локальної преси. Це створює ситуацію, коли теоретична база є розвинутою, проте емпірична — фрагментарною. У цьому контексті дипломна робота, що поєднує аналіз живопису, стрітарту, візуальних наративів та інтерпретаційних моделей, заповнює важливу прогалину в сучасних дослідженнях, пропонуючи комплексний погляд на жіночий образ у галисійському мистецтві та окреслюючи зв'язки між мистецькими, соціальними та культурними чинниками його формування.

Наразі на тему муралів Галісії існує помірно розгалужене, але фрагментарне поле досліджень: воно поєднує локальні академічні праці й дипломні/докторські дослідження, прикладні тексти з консервації та монографічні статті про стріт-арт і соціокультурні виміри публічного живопису, тоді як глибоких арт-історичних синтезів, присвячених виключно муралам Галісії як окремій дисципліні, поки замало. У науковому корпусі чітко виділяються кілька напрямів: 1) описово-етнографічні й соціокультурні дослідження, що поєднують аналіз тем (еміграція, гендер, селянська праця, пам'ять) з інтерв'ю й документуванням конкретних муралів [53; 39]; 2) прикладні праці з охорони й

збереження муралів (планування превентивної консервації, матеріалознавчі дослідження та кейс-стаді з інтервенцій в Галісії, насамперед у Віго), які показують, що мистецтвознавчі дослідження й технічні підходи часто йдуть паралельно, але без достатньої комунікації між собою [37; 43]; 3) журнальні й популярні публікації, репортажі та інтерв'ю з митцями, які відіграють ключову роль у документуванні та ідентифікації авторів, серій муралів та локальних фестивалів (офіційні платформи міст, регіональні ЗМІ, блоги й культурні портали) [25; 37], проте такі джерела часто не проходять академічну рецензію і тому їхня аналітична вага обмежена. Усередині академічного поля виділяється поява дисертацій і дипломних робіт 2020 — 2024 рр., що сфокусовані на консервації, матеріалах та локальних практиках — приклади таких робіт свідчать про зростання зацікавленості технічними аспектами збереження великих публічних творів, але показують відсутність системних аналізів ідейно-ідеологічних трансформацій муралу як художнього явища. Методологічно дослідження найчастіше опираються на культурно-семіотичний аналіз, інтерв'ю та порівняльні підходи (література — вуличне мистецтво; міський менеджмент — художня практика), що дає можливість виявляти тематичні скупчення (еміграція, жіночі архетипи, пам'ять, праця), але разом із тим підкреслює дефіцит великомасштабних кількісних досліджень або просторово-системних інвентаризацій муралів по всьому регіону. Особливу нішу займають праці, що пов'язують ефекти муралів із суспільним добром і навіть з охороною здоров'я громад (дослідження і проєкти, які розглядають мурал як чинник соціальної згуртованості та психологічного добробуту), що відкриває міждисциплінарні перспективи для подальших мистецтвознавчих робіт і дає підстави для співпраці з громадськими науками і громадським здоров'ям. Водночас помітна домінанта мовно-регіональної розпорошеності джерел: значна частина досліджень і матеріалів доступна іспанською або галісійською, частина — у відкритому доступі на платформах академій і локальних репозитаріях, а деякі ключові тексти (фотоархіви,

фестивальні каталоги, муніципальні звіти) залишаються «сірими» джерелами, що ускладнює їх систематичне залучення у строгі наукові огляди. Отже, стан наукової вивченості теми муралів Галісії можна охарактеризувати як перспективно розвинутий у напрямках тематичного й технічного дослідження (еміграція/гендер, охорона), але поки що фрагментарний в плані арт-історичного синтезу, з явними прогалинами в порівняльних регіональних інвентаризаціях, кількісних просторових дослідженнях і монографічних студіях, що розглядали б мурал як окремий естетичний та ідеологічний феномен у контексті європейського мистецтва останніх десятиліть. [27; 39; 44; 53]

Аналіз художнього образу жінки в сучасному живописі Галісії вимагає комплексного підходу, що враховує соціокультурний контекст, іконографічні особливості та семіотичні аспекти візуальної мови. Визначення методів дослідження ґрунтується на аналізі підходів, які використовуються у вивченні художнього образу і принципів образності в сучасному мистецтвознавстві.

Основу дослідження складає структурно-семіотичний аналіз, що дозволяє інтерпретувати візуальні коди та символи, закладені художниками у зображення жінки. Також застосовується порівняльний метод, який допомагає виявити стилістичні та концептуальні особливості зображення жіночого образу у творчості різних митців Галісії. Дискурсивний аналіз сприяє розумінню того, як соціальні та гендерні наративи впливають на художню репрезентацію жінки.

Важливим є також використання методів культурної антропології для аналізу взаємозв'язку між локальними традиціями та глобальними тенденціями у мистецтві. Такий підхід дозволяє виявити трансформації у візуальних стратегіях художників та зрозуміти, яким чином вони відображають соціальні зміни.

1.2.Методика та джерельна база дослідження

Важливим завданням перед аналізом ілюстративного матеріалу є визначення методології типологізації обраного масиву матеріалу. Слід

визначити допустимі та релевантні підходи, структурувати та дослідити їх. Аналіз досліджених джерел дає можливість урахувати та виокремити досвід дослідників, виокремити аналітичні прийоми та зрозуміти дослідницький погляд на аналіз образів у візуальному мистецтві.

У сучасних дослідженнях образотворчого мистецтва важливо розуміти сутність художнього образу як багатовимірної категорії, що містить у собі як візуальні, так і змістовні компоненти. Наукові підходи до аналізу образів ґрунтуються на різноманітних методологіях, які дозволяють виявити як естетичні, так і культурно-семіотичні аспекти творів. Таким чином, у дослідженні задіяні міждисциплінарні методи, що забезпечує всебічний аналіз жіночого образу в сучасному живописі Галісії.

В роботі Т. Міронової «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві» використані такі методологічні підходи до збору та аналізу використаних мистецьких прикладів: культурно-семіотичний аналіз форм; інтегративний підхід; системно-ціннісний підхід; історико-типологічний підхід; образно-сюжетний підхід.

Наскрізною думкою роботи є окреслення меж візуального та художнього образу з наведенням конкретних прикладів у творчості художників (Р. Мінін, С. Мельниченко і т. д.). Авторка конкретизує завдання для глядача та художника, де один повинен ставити перед собою питання ідеї, яку закладав автор, а другий на це питання відповідати. Повний перехід зі сфери візуального в умовну систему універсальних знаків та кодів дослідниця конкретизує в моменті, де за візуальною формою мистецтва ховається більш непомітна змістовна складова, яка несе в собі більше інформації, ніж сам візуальний образ [24].

Художні образи, як стверджується у дослідженні, є концептизованими, насиченими філософією, культурним та історичним контекстом, часто пов'язані з особистістю художника, мають впізнавану об'єктність, що формує і впізнаваність автора. Цей описовий ряд художнього образу дає розуміння, що

його сприйняття потребує певної підготовки глядача, про що і пише Т. Міронова у своєму дослідженні. Проте візуальний образ, як подає авторка, це більш впізнавана та легка до сприйняття форма твору.

Слід не забувати, що у візуальному образі ховається художній. Філософський підхід, підхід психологічного аналізу та гносеологічний підхід до осмислення поняття художнього образу використаний у роботі О. Кайдановської «Художній образ у системі творчого мислення: Естетика — пошук краси та досконалості». Дослідниця визначає художній образ вже на моменті формування ідеї, з його подальшою еволюцією і народженням у простір. Як і у випадку з роботою Т. Міронової у дослідженні прослідковується ідея, що художній образ — форма, народжена у результаті активного мислення, рефлексії та попередньої довгої підготовки. Але додає більш ширше означення художнього образу, дає означення головним його характеристикам: узагальнення, типізація, художнє абстрагування, цілісність, метафоричність, емоційність, інтуїтивність, інформативність. Важливою є думка дослідження про те, що утворення художнього образу є чітко сформованою послідовністю дій, яку можна відслідкувати, а тому і систематизувати у чіткі рамки, не зважаючи на індивідуальну структуру художника, оскільки вони сформовані загальними принципами художнього мислення [24].

Т. Білан в роботі «Символічність образотворчого мистецтва в часі та просторі культури» формує уявлення про художній образ з точки зору символічно-знакової системи, що, власне, зголошується з вищезгаданими дослідницями в плані важливості попередньої підготовки глядача до перегляду, тому як без усвідомлення та чіткого тлумачення символіки неможливо вірно трактувати твір та зчитувати головну ідею автора. Утворення художнього образу-символу є наслідком необхідності людини до комунікації — цю ідею авторка приміняє на прикладі мистецтва від палеоліту і до більш актуальної нам сучасності постмодернізму. З цього дослідження слід виокремити символічно-знаковий пошуковий підхід [1].

С. Сабакарь у дослідженні «Соціокультурні чинники формування образу людини в мистецтві» зазначає, як слід розуміти з назви роботи, соціологічний підхід. Досліджуючи через людську роль у суспільстві створений образ людини у мистецтві через соціо-культурний розвиток на базі досліджень науковців від Платона, Данте до Ніцше, Фрейда та сучасних мислителів. Також автор зауважує на важливому спадку розуміння естетичних поглядів які залишили митці від Да Вінчі до К. Малевича. Використовуючи такий метод дослідження автор звертає увагу на вплив соціальних та культурних чинників, таких як політика, наприклад, на мистецтво, як серцевину культури. Рівень культури та свободи значно впливає на розуміння, що саме слід зображувати у мистецтві і що є важливим. А також з кожною новою епохою приходять нові інструменти та означення для тлумачення образів. Для використання такого підходу слід розуміти, як культура та митець взаємно впливають один на одного та де слід шукати витoki його мистецтва [31].

Більш розширене поняття про образ приводить у своїй роботі А. Волик «Філософський, психологічний, художній та публіцистичний образи: сутність понять». Дослідження спрямоване дослідити образ та його формування для використання у сфері роботи над іміджем та PR-сферою. Для нас також важливо окреслити використані у дослідженні методи: порівняльно-історичний, описовий, узагальнення, а також класифікації. В роботі досліджені наукові джерела, що містили у собі вищенаведені методи дослідження: психологічний підхід, філософський підхід, документалістський підхід. Приведені їх означення та приклади використання. Цікавим є визначення образу як підміни основного предмету в свідомості суб'єкта, що витікає у те, що вторинність, ідеальність та суб'єктивність образу відносно оригіналу і є його означенням. Також, відносно психологічного підходу, автор зазначає образ як продукт роботи свідомості, народжений у результаті активної психічної діяльності усвідомлення та переосмислення предметів з оточення.

Тож і осмислення народженого образу залежить як від особистісних психологічних особливостей сприймаючої людини, так і мислення художника.

А. Волик наводить приклади виробленої за останні часи типології художніх образів, завдяки якій образ може бути «образом-символом», «образом-знаком», «образом-міфом», «образом-оформленням», «образом-дією» та виділяє окреме місце підходам українських вчених про мегаобраз, макрообраз і мікрообраз. Також важливим є висновок автора про глибоку дослідженість теми художнього образу та низьке розуміння цього аспекту у студентів творчих спеціальностей. Відмінним у дослідженні, серед вищенаведених робіт, є відокремлення гносеологічного образу від художнього, які у попередніх роботах не виділяються у окремі види образу, але існують як методики дослідження одного і того ж художнього образу. Гносеологічний образ, за А. Волик, це категорія пізнавальна, а художній образ — естетична. Порівнюючи ці зауваги з дослідженням Т. Міронової, де вона теж робить розділення на пізнавальну та естетичні категорії, зазначимо, що в неї художній образ — це про пізнання, а візуальний — про естетику, де до першого вона застосовує філософські інструменти. Але слід мати на увазі, що дослідження А. Волик стосуються не візуального арт-простору, а медіа-ресурсів, що може впливати на наше сприйняття визначеної їм термінології. Щодо цього автор зазначає, що поняття є міждисциплінарними, а формування образу має означені функції, в залежності від того, який образ ці функції представляють [5]. Тут для більшого розуміння слід звернутися і до визначення О. Кайдановської про формування образів чіткими категоріями загальних принципів художнього мислення.

У праці В. Жиров «Пошук образу в живописі: шляхи та засоби» послідовно викладено спосіб роботи художника над створенням художнього образу, яким чином та у який спосіб досягається передача настрою та ідеї глядачеві. Автор приходить до думки, що очі глядача є посередником між роботою-дзеркалом та глядачем, де той у відображенні бачить художника. Іншими словами, художній

образ у будь-якому зображенні це спроба передати власне самого художника, його настрій, особистість, досвід. В. Жиров досліджує загалом абстрактний живопис, віддаючи йому особливу роль у світі живопису — абстрактний живопис повністю звільнений від реалістичності (об'єктивності) і повністю відданий суб'єктивній індивідуальній творчості митця, власне, тут ми можемо звернутися знов до роботи Т. Міронової з розділенням образу на дві категорії художнього та візуального, хоча від останнього абстракціонізм відмовляється. В абстракціонізмі ховається концентрат художнього образу, чиста ідея, виштовхнута на поверхню. Для реалізації такого концепту художник використовує велику кількість нових фізичних інструментів, але важливою залишається композиція, що народжується з ідеї та відчуттів автора. Композиція є каркасом, що тримає усі компоненти разом [13].

Розглянемо роботу С. Стоян «Символізм жіночих образів у західноєвропейському образотворчому мистецтві (живопис, графіка)». Методика, якою користується авторка, є семіотичною, де на основі символічної та знакової системи досліджується формування принципів зображення жінки. Мова йде про жіночий образ у період від первісного часу до початку ХХ ст. Важливим підходом слід зазначити певну дуальність, яку виокремлює дослідниця — Символ та Alegорія, які у період Відродження замінюють один одного. Із цього означення термінів слід розуміти, що символ можна віднести до візуального образу, а алегорію до художнього. Дослідниця зазначає високу роль алегорії у зображенні жіночого образу доби Ренесансу. Проте, символ-візуальний образ дослідниця ставить як більш широкий інструмент роботи з глядачем, що дозволяє вийти за рамки зображення, дозволивши сприймати його багатозначність у більш ширшому аспекті, на відміну від алегорії, яка сприймається більш прямолінійно і однозначно. Згідно цього означення, це абсолютно протилежна думка до досліджень О. Кайдановської та Т. Міронової щодо термінологізації художнього образу. У період виокремлення символізму в окремий напрямок в мистецтві — період прерафаелітів — дослідниця зазначає

утворення нового способу передачі жіночого образу — амбівалентність жіночої сутності, яке у подальшому продовжить з'являтися у роботах художників наступних поколінь. Паралельно з образом плодовитості, продовження роду, сексуальності, чистоти, з'являється образ демонічності, позаземності, деякої загрози, таємничості та незвіданості.

I. Заспа у роботі "Female images of contemporary ukrainian visual culture through the prism of archetypes: war time" обирає для дослідження жіночого образу культурологічний аналіз з посиланням на теорію архетипів К. Юнга. У роботі авторка приходить до висновку, що фактично для кожного з образів будь-якої візуальної форми можна знайти його протообраз — його первісне уявлення. Крім того, зазначає авторка, для образів характерна наявність тіні, що відображає дуальність світу, його темну сторону. Жіночі архетипи в українській культурі, за результатами дослідження, представлені такими фігурами, як "мати-Берегиня", "дівчина-воїтелька", "міфологічна відьма". Визначено, що трансформації образів відображають соціальні зміни та колективний досвід війни. Архетипи продовжують відігравати ключову роль у формуванні культурної ідентичності та збереженні національної пам'яті [15].

А. Поліщук «Жіночий образ у творах київських живописців 1990-х років» визначає перехід у 1990-х образу жінки від суто патріархально-утилітарних функцій жінки, як продовжувачки роду та усіх тем, що стосуються світостворення, до образів жінки-захисниці, жінки-сексуальності, спроб усвідомити жінку та її роль у новій реальності. У цьому дослідженні, на відміну від роботи В. Жирова, погляд націлений на фігуративний живопис та його вивчення за допомогою компаративного та аналітичного методів дослідження. Дослідниця формує висновок про існування в українському живописі доби початку Незалежності двох ключових образів — жінки та землі, тоді як солярний та чоловічий, за думкою авторки, є другорядними. А. Поліщук відслідкувала появу архетипів жінки-берегині та жінки-воїтельниці, які, в

залежності від доби, відігравали більш войовничу або тендітну роль, але мали джерелом національну міфологію [30].

Дослідження М. Терещенко «Жіночі образи у творчості Зої Лерман» стосується української художниці радянської доби, а тому активно застосовується Біографічний метод аналізу її творчості, щоб відслідкувати еволюцію образів жінки, що є провідним у роботах З. Лерман. Також використаний метод порівняльного та стилістичного аналізів.

Висновки до розділу 1.

Отже, аналіз наукової літератури показує, що тема репрезентації жіночого образу в сучасному візуальному мистецтві, зокрема в Галісії, досліджена на міждисциплінарному рівні, поєднуючи історико-мистецькі, семіотичні, гендерні та культурологічні підходи. Теоретична база є достатньо розвиненою завдяки працям з історії мистецтва, культурної антропології та досліджень архетипів, однак емпіричний матеріал залишається фрагментарним, особливо щодо локальних практик стріарту та муралів. Методологія сучасних досліджень передбачає комплексний підхід: структурно-семіотичний, порівняльний, дискурсивний та антропологічний аналіз, що дозволяє відтворювати соціокультурний контекст та художні трансформації жіночих образів. Водночас існує явна потреба у систематизації візуального матеріалу, кількісних та просторових дослідженнях, що відкриває перспективи для подальших наукових робіт, які поєднуватимуть аналіз художніх, соціальних і культурних чинників формування жіночого образу в мистецтві Галісії та порівняльних європейських контекстах.

РОЗДІЛ 2.

Витоки та специфіка репрезентації жіночого образу у візуальному мистецтві регіону.

2.1. Інтерпретаційні підходи до аналізу жіночого образу.

Сучасний соціум знаходиться в активній фазі переосмислення гендерних ролей, прав та правил поведінки у суспільстві. Відбувається формування новітньої моралі, модернізація світосприйняття та світобудови, і цей процес не може існувати без провокацій та викликів.

В залежності від обраного наративу (трагічного, героїчного і т. д.) можна будувати і траєкторію розвитку дослідження. З точки зору трагічного погляду на образ галісійської жінки, ми можемо використати історико-біографічний підхід в аналізі подій XX сторіччя і як вони вплинули на націю. Основною частиною трагічний погляд дійсно переважає в регіоні, а саме: Галісія досі проживає наслідки диктаторської політики Франциско Франко, що забороняв галісійську мову, літературу та фольклор. Спроби протистояти режиму призвели до масового відтоку населення під час евакуації у Латинську Америку більшою частиною з порту м. Віго, Галісія (1936 — 1939 рр.). Загалом, внаслідок подій першої половини XX ст. регіон, згідно з дослідженням Мартіна Фернандеса-Санчеса, покинуло таке число людей, що еквівалентно 60% усього населення Галісії [45, с.4].

Політичних хвиль еміграції було дві: під час громадянської війни (1936-1939 рр.), коли країну покинули опозиційні політики, дисиденти, митці та інтелігенція, що знизило рівень письменності на місцях [45] та під час диктатури (1940 — 50-ті рр.) через репресії, цензуру та економічну скруту [43].

Важливо уточнити, що під час еміграції першої зазначеної хвилі, регіон покидали загалом чоловіки, залишаючи сім'ї вдома, що і вважає основним аргументом до становлення сучасної галісійської жінки дослідниця Енкарна Отеро Сепеда [38]. Наприклад, телефонна розмова іспанської мисткині

Lily_Brick (пост у соцмережі Лілі) з дослідницею Е. Отеро, надихнула її на створення муралу у м. Сантьяго де Компостела на вул. Jose Antonio Souto Paz 6 де зображена жінка під час дощу під парасолькою, позаду неї атлантичний океан та штормове небо, на плечах і голові пов'язана хустка, на руці висить відро з курячими яйцями та обіймає вона “єдиний скарб, що в неї залишився” [38], свою дитину, що тримає в руках курку (33).

Для оцінки імагінативної ідентифікації, яку використовують сучасні митці для зображення усього спектру історичних, емоційних та екзистенційних подій, зібраних в образі галісійки, можемо звернутися до фундаментальної роботи Г. Гегеля “Філософія права”, де жіноча роль у сім’ї розглянута у розділі про “Моральність”. З точки зору ХХІ століття гегелівське структурування та поділ на чоловіче та жіноче є сексистським та необ’єктивним, але в рамках дослідження, з урахуванням темпоральної перспективи, робота Г. Гегеля вкладається у досвід першої половини ХХ століття та пояснює задані параметри, а саме — чому галісійська жінка обирала збереження сім’ї та виховання дітей, натомість чоловіки, що за Гегелем реалізуються у сфері держави та суспільних відносин, були вимушені емігрувати до інших країн. Власне, часто розуміння суспільного блага протирічить благу сімейному і тому населення в умовах турбулентності було вимушено обирати. Наслідки цього вибору донині широко опрацьовуються істориками, культурологами, економістами та митцями [7]

Тим не менш, до трагічного погляду на історичну роль жінки паралельно існує героїчний спосіб його інтерпретування. Наразі існує серія муралів, що стосуються сучасних політичних діячок, спортсменок, музиканток, художниць, індустріальних робітниць. Тому для аналізу даного підходу слід використати спосіб типізації образів та характеристик за теорією архетипів Карла Юнга, що він виразив в роботі “Архетип та колективне несвідоме”. Найчастіше в роботах авторів, що звертаються до галісійки, переважає образ сильної жінки під час

роботи. Важливим інструментом є те, що сила переважно духовна і не дорівнює умовній молодості, а тому зображення охоплюють усі вікові групи.

У сучасному візуальному мистецтві одним із вагомих художніх прийомів постає використання символіки віку персонажа. Наївність і мрійливість дитинства, сила й енергія молодості, доброзичливість та теплий спокій старості — це лише частина асоціативних образів, які розкриваються через вікові моделі. Вік у зображенні виступає знаком накопичених із роками рис характеру й життєвого досвіду, що формують людське існування та надають твору додаткового символічного змісту.

Найчастіше у візуальному мистецтві зустрічається образ молодої та здорової жінки. Зрілий або юний вік персонажа зазвичай застосовується у стінописах для втілення образів захисниць, матерів, рушійних сил суспільства та символів національної ідентичності. Такі приклади можна знайти в муралах: Miguel Peralta та Xoana Almar у м. Monforte (“*Mujer con cesta en la cabeza*”), Xoana Almar у м. Ordes (“*Amigas*”). У муралах дитинство часто постає як образ мрійливості, віри у загадкове та фантазійне, погляду, спрямованого у майбутнє, а також як стан суму й потреби в захисті. Такі мотиви знаходять відображення у творах: Lula Gose у м. Bigo (“*Dos niños*”), Alejandro Fernández у м. Bigo (“*El mar*”).

Галісійське вуличне мистецтво часто звертає увагу на образ жінки старшого віку, вшановуючи видатних представниць регіону — поетес, спортсменок, письменниць, педагогів, працівниць фабрик, а також родичок художників, чиє тривале життя принесло значні зміни у культурне й соціальне середовище Галісії. Приклади таких творів можна побачити у: MM Puhinger (“*Poetisa María do Carme Kruckenberg*”, м. Bigo), колективу Expostas (“*Ana María y Noa*”, м. Bigo), Joseba Muruzábal із серією з 50 муралів “*Supersbuelas*” на трасі N-550. Деякі мурали безпосередньо працюють із віковими характеристиками зображених жінок, чітко демонструючи відносини між поколіннями та усвідомлюючи їх як рольові моделі — наприклад, бабуся з онучкою або мати,

що годує грудьми. Такі мотиви втілені у творах: Elisa Capdevila у м. Віго (“Lacteach”) та Tope Skinwalls у м. Камбре (“Abuela con nieta”).

Слід підкреслити особливу роль віку як художнього засобу у живописному представленні фемінного образу у вуличному стінописі, оскільки він створює чіткий візуальний код для сприйняття гендерної та соціальної ролі жінки в суспільстві та формує відповідну свідомість глядача.

Образ галісійської жінки в сучасному мистецтві нерідко пов’язують із темами культурної та історичної ідентичності регіону Галісії на північному заході Іспанії. У візуальних творах жінка постає не лише як символ традицій та культурної спадщини, але й як активна учасниця сучасного життя, що переосмислює власну роль у контексті регіональних і глобальних змін. Багато мисткинь звертаються до образу жінки в аспекті сільськогосподарського побуту, важливого для культурного надбання цього регіону, який відзначається атлантичним кліматом, гористим рельєфом і високою вологістю, що стимулювало інтенсивну трудову діяльність. Часто таку жінку зображують у поєднанні з природою, серед пишної зеленої рослинності Галісії. Прикладами цього є мурал у м. А Корунья авторства Sfhir — “Віолончелістка”, де героїня надихається навколишнім середовищем; робота Lula Gose у м. Нігран — “Господиня зірки”; та мурал Yoe 33 у м. Луго — “Копора”. Усі три твори були відзначені платформою “Street Art Cities” як найкращі у своїх категоріях. Різноманіття художніх підходів у цих роботах допомагає усвідомити значення Галісії у світовому мистецькому контексті.

Водночас галісійські мисткині, зокрема Maruja Mallo, активно апелюють до феміністичних ідей, досліджуючи суспільні ролі жінок і ставлячи під сумнів усталені патріархальні стереотипи. Їхні роботи часто концентруються на висвітленні історичної невидимості жінок та їхнього значущого внеску у культурний розвиток Галісії. Такий підхід дає змогу художницям не лише переосмислити власну ідентичність, але й торкнутися ширших проблем —

справедливості, рівності та прав жінок, надаючи своїм творам глибокого соціального й політичного звучання.

Однією з важливих тем у творчості галісійських мисткинь є досвід еміграції [53], який глибоко позначив культурний та соціальний ландшафт регіону. У таких роботах жінки часто постають як берегині пам'яті та традицій, водночас виступаючи активними учасницями глобальних процесів. Еміграція несла з собою не лише біль втрати й тугу за домом, але й почуття відповідальності за збереження культурної ідентичності, яку жінки передавали через покоління, перетинаючи географічні кордони. Цей досвід додає творчості особливого виміру, адже через мистецтво постає образ колективних і персональних переживань. Наприклад, дослідник Фернандес-Санчес наводить у своїй роботі той факт, що інтелігенція ззовні країни фінансово підтримувала побудову шкіл в Галісії. Цей факт також можна вважати важливим фундаментом для сьогоденної атмосфери в суспільстві, бо це, за даними дослідження, допомогло подолати освітню кризу після масового відтоку освіченого населення [45].

Як мислителі кінця XIX — початку XX століття відчували переломність своєї доби й намагалися дати відповіді на нові виклики — індустріалізацію, зрушення у становищі жінки, кризу традиційної моралі, так і ми сьогодні перебуваємо на зламі, що визначає нову архітектоніку суспільства. Якщо у Г. Гегеля ще простежується ідея “родини” як первісної клітини морального життя, де чітко окреслені ролі чоловіка та жінки, то сучасна реальність демонструє поступове розмивання цих усталених кордонів.

І. Кант і А. Шопенгауер, кожен по-своєму, бачили у жінці радше функцію у відтворенні чи соціальній моральності, ніж самотійну постать, здатну впливати на хід історії, але вже тоді у філософії народжувалося відчуття майбутніх трансформацій: підваження ієрархій, поява дискусій про рівність, пошук нового визначення щастя та свободи.

Сьогодні ми спостерігаємо, як сталі інститути перебудовуються, переосмислюються та переструктуруються. Родина перестає бути патріархальною структурою з жорстким розподілом “жіночих” і “чоловічих” обов’язків. У нуклеарній сім’ї XXI століття все частіше саме здібності, освіта, професійні можливості чи навіть графік роботи, визначають, хто з партнерів бере на себе ту чи іншу роль. Так, у багатьох європейських країнах поширеною практикою стає батьківська відпустка (paternity leave), коли саме чоловік залишається з новонародженою дитиною вдома, тоді як жінка продовжує працювати.

Це свідчить про зсув у культурі: чоловік уже не мислиться лише як годувальник, а жінка — лише як берегиня домашнього вогнища. Виховання дітей, турбота про побут і навіть емоційна робота всередині сім’ї дедалі більше розподіляються між партнерами. У багатьох сучасних сім’ях саме чоловіки готують, прибирають чи допомагають із навчанням дітей — не як виняток, а як норму.

Одним з прикладів можна вважати великий мурал (приблизно $16,8 \times 22$ м) роботи ілюстраторки Лідії Кау у м. А Корунья «Mulleres STEM» Mural de Lidia Cao у Marineda City. Метою роботи є вшанування жінок, що працюють у науці, технологіях, інженерії і математиці — галузях, які традиційно вважалися «чоловічими». Візуально він представляє собою зображення дослідниці над мікроскопом, з якого ростуть органічні форми як символ росту та нового. Чому приклад важливий: тут жінка не просто зображена у традиційних «ролях» (мати, берегиня, працівниця хатньої роботи), що представлено в основній масі ілюстрацій для нашого дослідження, а як інтелектуалка, науковець — рівна позиція у сфері знань.

Таким чином, трансформація шлюбно-родинних стосунків веде до зміни самої “світобудови” соціального життя: сім’я стає менш ієрархічною, а більш партнерською. І якщо для жінок XX століття в Галісії “сила” означала витримати відсутність чоловіка й нести на собі тягар господарства, то для жінок

XXI століття сила означає можливість бути рівною у діалозі, розподіляти відповідальність і водночас зберігати простір для власної творчості та професійної самореалізації.

2.2. Типологія та художні особливості жіночих образів у живописі

Добірка зображень, подана в додатку, охоплює широкий часовий та стилістичний спектр станкового живопису Галісії другої половини XX — початку XXI століття. Представлені роботи демонструють різні підходи до зображення жіночої фігури: від монументально-сакральних інтерпретацій та класичних іконографічних рішень до постмодерних цитат, психологічних портретів і камерних сцен повсякденності. Незважаючи на різноманіття технік, авторських манер і концептуальних намірів, усі роботи об'єднують акцент на жіночому образі як на ключовому носії сенсу. Саме тому композиція — побудова простору, організація масштабу, світлотінь і колір — стає не лише формальним аспектом, а й інструментом смислової інтерпретації. Аналіз композиційної структури дозволяє простежити, як змінюється художнє бачення жінки: від цілісного ідеалізованого образу до множинної, багатогранної та психологічно наповненої присутності, де жіноче тіло переходить із площини об'єкта споглядання у простір суб'єктивного переживання.

Композиційна організація простору у галісійському станковому живописі демонструє значну різноманітність формальних рішень — від класичних і симетричних побудов до експресивно-деформованих або концептуально порожніх структур. Основою аналізу слугує вивчення вибраних робіт, що відображають розвиток жіночого образу в живописі з 1970-х до 2000-х років.

У низці робіт спостерігається збереження централізованої, осьової композиції, характерної для класичної іконографії. Зокрема, у роботі Beatriz Rey Gomez. Eva, 1977, вертикальна симетрія акцентує сакральність жіночої фігури, а обрамлення простору навколо неї позбавлене глибини, що підсилює

ефект ікони (8). Світло виходить ніби зсередини фігури, візуально символізуючи життєву енергію. Подібний принцип візуального центрування спостерігаємо і в роботі Fernandez Marin. Amamantado, 2002, де дугоподібна лінія тіла матері створює замкнений об'єм, композиційно нагадуючи ренесансну мадонну (26). Обидві роботи демонструють замкнений тип композиції з внутрішнім балансом, де жіночий образ є джерелом світла і гармонії.

На відміну від цього, інший полюс представляють роботи, що базуються на переосмисленні класичної гармонії. У Xoan Fernandez. Vermeer versus Picasso, 2000, художник розкладає простір на фрагменти, поєднуючи цитати з двох різних епох (58), а в Moncho Borraro. Menina, 1992, композиція є пародією на відому побудову Веласкеса (43). Центральна фігура зміщена, перспектива навмисне порушена, а кольори та лінії руйнують цілісність зображення. У цих роботах жінка не є об'єктом гармонії, а радше знаком культури, цитатою, образом для деконструкції традиційного мистецького канону.

Окрему групу становлять роботи, у яких композиція підпорядкована діагональному або спіральному руху, що посилює емоційну динаміку сцени. Так, у Pereira Ballesteros. Abrazo, 2002, обертальний рух створюється за рахунок фактурного нанесення ґрунту — спіраль ліній веде погляд глядача до центру, де перехрещуються погляди матері й дитини (48). Аналогічну динаміку, але в іншому емоційному ключі, демонструє Olalla (47). Por detras, 1976, де дублювання контурів створює ілюзію руху, підкреслюючи тілесність жіночого образу. Ці композиції можна розглядати як приклади кінетичного типу побудови, де головним носієм змісту стає жест або пластика руху.

У більш пізніх зразках, створених на межі XX — XXI століть, помітна тенденція до просторової редукції та ізоляції фігури. Роботи Grande Taboada. Tereza de la paz, 2001, і Da Vila Eirin. Agardando, 2002, демонструють мінімальний фон і чітку фігуративну домінанту (28, 14). Простір позбавлений глибини, а фігури вписані у площину як у внутрішню тишу. Такі композиції

формують ефект відсутності, де головним стає не дія, а мовчання — жінка існує поза часом, у замкненому візуальному полі.

Особливий інтерес становить зіставлення робіт, що використовують відкриту та замкнену структуру простору. Так, Abad Lamas. *La vieja caminata*, 1994, має відкриту композицію — напрям руху фігури виходить за межі полотна, створюючи відчуття дороги (1), тоді як Bejar Riviero. *Mujer en azul*, 1998, побудована за принципом внутрішнього кадру, у якому героїня немов замкнена у власних думках (10). Перша робота говорить про рух і час, друга — про зупинку та внутрішню рефлексію. Разом вони репрезентують дихотомію між зовнішньою активністю і внутрішнім спогляданням.

Цікаво також простежити, як відмінність у композиційній побудові пов'язана зі світловою організацією. У Kikeanton. *Amor-amore*, 1977, світло падає знизу, руйнуючи класичну логіку освітлення, що додає образу еротичної напруги (31), тоді як у Pulido A. *Nu Azul*, 1992, освітлення рівномірне, що надає зображенню холодного спокою (51). Отже, світлотіньова структура є не лише технічним, а й семантичним елементом, який визначає тональність жіночого образу — від чуттєвості до відчуження.

Зіставлення робіт *Eva*, *Amamantado* і *Abrazo* дозволяє простежити розвиток теми материнського архетипу у композиційному вимірі (8, 26, 48). У всіх трьох творах домінує замкнена форма кола або дуги, що візуально підсилює мотив захисту та єдності. Натомість у групі робіт Jimenes V. *Maria del Mar. Desnudo* (29), Kikeanton. *Amor-amore* (31) та Olalla (47). *Por detras* композиційна логіка протилежна — відкритість, фрагментарність і відсутність тла створюють ефект експозиції тіла, що відповідає концепції чоловічого погляду.

У підсумку, аналіз композиційних структур показує, що жіночий образ у галісійському живописі еволюціонує від монументальної сакральності (1970-ті) через постмодерну іронію (1990-ті) до інтимної камерності та психологічної глибини (2000-ті). Роботи Beatriz Rey Gomez. *Eva*, (8) і

Fernandez Marin. Amamantado (26) репрезентують класичний ідеал гармонії, Moncho Borrajo. Menina. (43) і Xoan Fernandez. Vermeer versus Picasso (58) — свідому деконструкцію канону, а Grande Taboada, Tereza de la paz (28), Castro Couso. Petrasiniestros (13) і Da Vila Eirin. Agardando (14) — контемплативну стриманість, характерну для атлантичної чуттєвості.

Композиційна еволюція від замкнених структур до фрагментованих або розчинених у просторі відображає зміну способу бачення жінки в культурі: від об'єкта до суб'єкта, від тіла до присутності, від сакрального образу до психологічного портрета.

Наступним аспектом аналізу є колористичний аналіз як емоційна хронологічна карта. В нашому дослідженні охоплені твори з середини 1970-х до сучасності і це дає можливість прослідкувати зміну палітри з холодної сіро-синьої до жовто-охряної в 2000-х та жваво-кольорової з середини 2010-х до сьогодення. Одночасно з різноманіттям палітри росте популярність офіційного вуличного мистецтва, представленого на міських та регіональних фестивалях муралів.

Одною з ключових робіт періоду 1975 — 2000 рр. для аналізу обрано Xoan Fernandez. Interior, 1995 (57). Глибина простору є скороченою, художник уникає різко вираженої перспективи. Стіни та предмети інтер'єру майже не відокремлені один від одного світлотіньовим моделюванням. Це створює ефект пласкості, що наближає роботу до постімпресіоністичних інтер'єрів і частково до естетики Вермеєра, але без його прозорого світла. У роботі Xoan Fernandez. Interior, 1995, композиційна організація простору нагадує традицію інтер'єрів Яна Вермеєра, де кімната не є фоном, а виступає самостійним носієм психологічного стану (58). Подібно до голландського майстра, художник формує атмосферу тиші та внутрішньої зосередженості через мінімальність дії та відсутність виразної наративної сцени. Водночас, на відміну від прозорого теплого світла Вермеєра, Fernandez використовує холодну, розсіяну атлантичну світлотінь, що «приглушує» об'єм предметів і

надає інтер'єру стану відстороненої меланхолії. Таким чином, інтер'єр стає образом емоційної присутності жінки через її фізичну відсутність.

Композиція побудована на принципі організованого пустого простору. Центральна частина полотна не містить фігури людини, проте її присутність відчутна через предмети, розташовані так, ніби вони були щойно використані. Предмети інтер'єру (стіл, стілець, тканина, можливо посуд) утворюють трикутну композиційну схему, де вершина спрямована до верху полотна, а основа припадає на лінію переднього плану. Така побудова не лише впорядковує елементи композиції, але й створює відчуття замкненості та статичності простору.

Відсутність людської фігури в композиції є композиційним прийомом, що підсилює відчуття тиші, очікування або втрати. Жінка не зображена, але саме вона і є головним змістом — простір говорить про неї.

На прикладі роботи Xoan Fernandez. Interior, 1995, помітним є період, у якому сірі, сині та приглушені бежеві відтінки формують основу колористичного звучання (57). Така палітра типова для галісійського живопису кінця 1980-х і 1990-х років, що пов'язано з двома чинниками: географічною природою клімату регіону та художніми тенденціями, що віддавали перевагу інтимності, внутрішньому переживанню і тиші.

Холодна колористична гама складається з домінування сіро-синіх тонів із поступовими переходами до приглушеного коричневого та блілого охристого. Кольори не вступають у різкі контрасти, їх взаємодія основана на м'яких переходах, що створює відчуття розчиненості предметів у просторі. Така розмитість контурів і спокійна ритміка кольорових плям асоціюється з атмосферою вологого атлантичного світла, характерного для Галісії. Світло не моделює форму об'єктів різко, а ніби ковзає поверхнею, залишаючи їх частково нечіткими, майже поглиненими простором. Внаслідок цього зникає відчуття матеріальної ваги предметів, інтер'єр відчувається не як побутова сцена, а як психоемоційний простір.

Емоційне враження від холодної палітри пов'язане зі станом очікування та відсутності. Присутність жінки у цій роботі визначена не тілесно, а через речі і простір. Тобто колір працює як носій настрою, що говорить більше, ніж сюжет. Холодна палітра стає мовою внутрішньої паузи, зупинки, тиші, яка відрізняє жіночий образ не як образ дії, а як образ пам'яті. Це відповідає семантиці тогочасного образу жінки у галісійському мистецтві. Жінка тут не представлена як об'єкт споглядання, а як присутність, що відчувається через простір і світло.

У порівнянні з палітрою початку 2000-х, де переважають теплі охристі та жовтуваті відтінки, що підсилюють теми тілесності, обіймів, материнства і близькості (наприклад, у роботах *Amamantado* (26) і *Abrazo* (48)), проаналізована робота стоїть на протилежному полюсі емоційної тональності. Вона репрезентує період, коли жіночий образ осмислювався через меланхолію і внутрішню зосередженість. В подальшому, починаючи з середини 2010-х, галісійські художниці дедалі частіше звертаються до жвавої, насиченої палітри, що співпадає з розвитком офіційного вуличного мистецтва і появою нових публічних візуальних платформ. На цьому фоні робота *Xoan Fernandez Interior* (57) виглядає історичним етапом зосередженого, твердого внутрішнього мовчання.

Таким чином, колористичний аналіз *Xoan Fernandez , Interior* (57) демонструє не лише індивідуальне авторське рішення, а й фрагмент ширшої історичної еволюції емоційної палітри галісійського мистецтва: від холодної меланхолії 1990-х до теплішої гуманістичної тональності 2000-х і експресивної відкритості 2010-х. Колір у цій роботі функціонує як спосіб передати психологічну присутність жінки через відсутність її фігури, перетворюючи інтер'єр на емоційну мапу.

На початку 2000-х років у галісійському живописі відбувається відчутний зсув від приглушеної, холодної сіро-синьої палітри 1980 — 1990-х років до теплішої, землистої та насичено-жовтої гамми. Цей етап умовно можна

назвати «періодом охри», у якому значна роль кольору полягає не у передачі зовнішності фігури чи середовища, а у створенні відчуття близькості, тілесності та внутрішнього тепла.

Дві роботи — Tereza de la paz (28) Grande Taboada та Abrazo (48) Pereira Ballesteros — є репрезентативними для цього переходу.

У роботі Tereza de la paz домінують жовті, медові та охристі тони, що покривають усе тло і фігуру одним кольоровим рішенням (28). Колір не розділений між фоном і тілом, через що жінка зростається із простором, немов перебуває всередині власної емоції. Палітра не просто тепла: вона густинна, «в'язка», де кожен відтінок переходить у тон сусіднього без контрастних розривів. Це формує відчуття заспокоєння, мовчазної зібраності, внутрішньої рівноваги.

Фігура ізольована, поза статична, руху майже немає. Композиція закрита, вертикальна, тло не дає глибини. Простір нагадує іконну площину, де тіло існує не у фізичному середовищі, а у просторі почуття. Ключовий момент: жінка тут не зображена як тілесність, а як стан. Жовта палітра виконує функцію світла зсередини, не зовнішнього освітлення. Вона формує внутрішню м'якість, теплоту і ритуальність спокою. Назва Tereza de la paz («Тереза миру») підтверджує це як концептуально, так і колористично.

На відміну від монументально-статичної Tereza de la paz, робота Grande Taboada, Abrazo представляє тепло в русі і взаємодії (28). Тут охриста палітра також домінує, проте використана динамічно: мазки закручуються у спіраль, що веде погляд до центру композиції. Ця спіраль не тільки декоративна — вона повторює жест обіймів, зводячи простір і тіло в одну пластичну лінію.

Композиційний центр — перехрещення рук і облич, тобто місце дотику. Усе інше підпорядковане цьому жесту: лінії тіла, нахил голови, напрям мазків. У порівнянні з Tereza de la paz, тут з'являється інша міра тілесності — тілесність як спільність, як відкрита емоція і контакт.

Отже, «період охри» у галісійському живописі початку 2000-х років позначає важливий етап переорієнтації художньої мови від холодної відстороненості до теплішої, тілесної та емпатичної образності. У роботах цього часу жовто-землистий колірний спектр виконує функцію не лише фону або природної палітри, а стає носієм внутрішнього світла і емоційного дихання композиції. Охра постає як матеріал інтимності: вона пом'якшує контури, зрощує фігуру з простором, формує відчуття тепла присутності та співпричетності. Жіночий образ переходить із площини замкненого психологічного стану до сфери міжособистісного досвіду, де важливими стають дотик, жест і внутрішній рух емоцій. Саме це дозволяє розглядати зазначений період як поворотний момент, у якому кольорова мова починає працювати на конструювання живого, чутливого і наближеного до глядача жіночого образу.

Робота Maria Meijide Toalla de Alba є яскравим прикладом третього періоду сучасного галісійського живопису, який охоплює творчість з середини 2010-х років до сьогодні (40). Центральним елементом композиції є рушник або складена тканина, що займає майже весь простір полотна. Художниця подає об'єкт у такому вигляді, що він водночас сприймається як матеріальний предмет і як автономний художній образ. Полотно привертає увагу своєю фактурністю, пластичністю складок та деталізацією візерунків, що дозволяє глядачу відчувати об'єм і фізичну присутність тканини.

Композиція побудована на контрасті між центральним об'єктом та нейтральним фоном. Рушник займає домінуючу позицію, але не перекриває простір, залишаючи «повітря» навколо себе, що підкреслює його значущість. Складки тканини утворюють ритмічні лінії, які ведуть погляд глядача через усю площину полотна, створюючи відчуття руху й динаміки. Взаємодія між вертикальними та горизонтальними лініями, а також між прямими та кривими формами, надає композиції гармонійної збалансованості та глибини.

Колір у роботі є ключовим носієм емоційного змісту. Насичені відтінки рожевого, пурпурового та бірюзового контрастують із більш спокійним фоном, створюючи ефект «живої тканини». Таке колористичне рішення повністю відповідає тенденції третього періоду творчості: з середини 2010-х років у галісійському живописі спостерігається перехід від холодних сіро-синіх тонів до жваво-кольорових, насичених, що передають емоційну напругу та життєву енергію. Застосування контрастних і гармонійних кольорів, водночас, підкреслює форму рушника і робить його центральним носієм художньої експресії.

Центральний об'єкт — рушник або складена тканина — представлений у яскравих, насичених відтінках рожевого, пурпурового та бірюзового. Ці кольори не лише контрастують із відносно нейтральним тлом, але й створюють відчуття динаміки та об'єму. Використання насичених, теплих тонів на передньому плані, поєднане з більш холодними та приглушеними зонами фону, дозволяє художниці підкреслити рельєф складок тканини та створити враження світлотіньового об'єму.

Особливу увагу слід звернути на взаємодію контрастних і комплементарних кольорів. Бірюзові та пурпурові відтінки, розташовані поруч, підсилюють один одного, створюючи яскраві, візуально активні акценти. Одночасно художниця застосовує градації кольору всередині одного тону, що дозволяє передати природну м'якість і текучість тканини.

Колірна палітра роботи також виконує символічну функцію. Насичені і теплі кольори створюють атмосферу інтимності та «присутності», підкреслюючи емоційну вагу побутового об'єкта. Рушник, за допомогою кольору, перестає бути лише матеріальним предметом і стає носієм жіночого образу, інтегруючи емоційний та символічний зміст. Світліші, більш пастельні відтінки на тлі створюють «повітря», що підкреслює центральність тканини та надає композиції глибини.

Динаміка колористичних взаємодій у *Toalla de Alba* також відображає хронологічну зміну від холодної та монотонної палітри попередніх періодів до жвавої і контрастної сучасної. Ця робота демонструє, що колір стає не лише декоративним елементом, а й основним носієм емоційного та символічного значення. Завдяки поєднанню насиченості, контрастності та градацій відтінків, полотну вдається передати багат шаровість переживань та багатовимірність жіночого образу.

Назва «Alba» може асоціюватися як із жіночим іменем, так і з образом ранку, що надає твору персоналізованого та метафоричного значення. Складки, фактура і колір тканини формують відчуття присутності та матеріальної ваги жіночого досвіду, що перегукується з концепцією жіночого образу в сучасному живописі Галісії. У такий спосіб художниця інтегрує повсякденний предмет у художню площину, надаючи йому емоційного й символічного виміру.

Toalla de Alba ілюструє закономірності колористичної еволюції, відображеної у дипломі. Робота демонструє, як сучасні галісійські художники перетворюють побутові предмети на символічні образи, одночасно експериментуючи з кольором, фактурою і формою. Це підкреслює загальну тенденцію періоду — синтез матеріальності та художньої експресії, який дозволяє створювати живописні роботи, багаті на емоційний та концептуальний зміст.

При аналізі станкового живопису важливо відмітити візуальні посилення на величні твори минулих літ, що мають фундаментальний вплив на світове мистецтво, в тому числі іспанське. Такі роботи як Beatriz Rey Gomez. *Eva*, 1977 (8), Xoan Fernandez. *Vermeer versus Picasso*. 2000 (58), Moncho Borraro. *Menina*. 1992 (43), Castro Couso. *Petrasiniestros*. 1983 (13), Da Vila Eirin. *Agardando*. 2002 (14), несуть в собі як символічні посилення (образ біблійної Єви), перенаселений стиль Ієроніма Босха (*Petrasiniestros*), так і буквальні використання робіт інших авторів (*Vermeer versus Picasso*, *Menina*), або робота

Vila Eirin. Agardando, що одночасно пластичною мовою схожа на «Давида» Мікеланджело (1501-04), так і на «Грішного Янгола» французького художника Олександра Кабанеля (1847). Причиною цього є культурна база мистецького простору, послідовне накопичення художнього досвіду, що виливається, подекуди, в прості та легкі цитування.

Слід звернутися також до архетипово-психологічного методу дослідження, що дає можливість виокремити фіксовані архетипові образи: матір, коханка, мудрість та надія. Окрім того, не зважаючи на архетип, жіночий образ у роботах об'єднує детальність пророки візуальних ознак жінки: груди, довге волосся, м'які риси тіла та обличчя. Архетип матері буквально показаний за допомогою включення у роботу дитячої фігури: Fernandez Marin. Amamantado. 2002 (26), Pereira Ballesteros. Abrazo. 2002 (48), де композиційним центром є погляд матері на дитину, їх взаємодія, ніжність та любов. Цей ефект досягається за допомогою художніх прийомів колористики у випадку з роботою Abrazo та пластичних матеріалів самого художнього полотна, де попередньо був нанесений шар ґрунту таким чином, щоби спіраль від кордонів роботи йшла до самого центру та завершувала динаміку в центрі картини, де і перехрещуються погляди матері та дитини. Ще один візуальний прийом, що є дещо грубим, використовує Beatriz Rey Gomez в роботі «Eva», 1977, демонструючи у відкритих нутрощах жінки пусте лоно, де визріває дитина, наділяючи і цей образ материнською роллю. Ту ж меланхолічність можна помітити і в архетипі Коханки у роботах: Jimenes V., Maria del Mar, Desnudo, 1992. (29), Pulido A., Nu Azul, 1992. (51), Kikeanton, Amor-amore, 1977. (31), Olalla, Por detras, 1976. (47), Alexandro. Muller con paraguas. 2001. (3), Alexandro. Sen titulo. 2001(4), де кожна з жінок уособлює в собі сексуальність та стриманість, яка виражена у статичності фігур та відсутності емоцій, окрім роботи Olalla, Por detras, 1976 (47), де з використанням інструменту дублювання ліній досягається ефект руху.

Зважаючи на важливість відтворення візуального зображення туги, слід виокремити сюжет Відсутності. Такі роботи як: Beatriz Rey Gomez. *Eva*, 1977. (8), Xoan Fernandez. *Interior*. 1995. (57), Xoan Fernandez. *Vermeer versus Picasso*. 2000. (58), Moncho Borrajo. *Tia Maria*. 1992. (44), Grande Taboada, *Tereza de la paz*. 2001. (28), Maria Meijide. *La toalla de Alba*, 2018(40), виражають собою місце, звідки був виключений персонаж, але за буквальними ознаками стає зрозуміло, що робота розповідає про жінку, її побут, характер.

У результаті спостережень, ми прийшли висновків, що у контексті сучасного галисійського живопису питання гендерної репрезентації набуває особливої ваги. Важливо дослідити, як художники різної статі сприймають і зображують жіноче тіло, чи є між їхнім баченням відмінності, та в чому полягає їхня естетична й емоційна природа. У творах чоловіків-художників переважає споглядальний, подекуди дистанційований погляд. Наприклад, у роботах Kikeanton, *Amor-amore* (31) чи Olalla, *Por detras* (47) жіноче тіло стає об'єктом естетичного милування, воно підпорядковане погляду спостерігача. Ці образи позбавлені активної емоції, натомість фіксують момент спокою, майже застиглої краси. Такий тип репрезентації відповідає поняттю “чоловічого погляду”, що у сучасній феміністичній теорії визначає спосіб бачення жінки як пасивного об'єкта бажання або естетизації. Натомість жіночий погляд, представлений, зокрема, у творчості Beatriz Rey Gomez, має іншу природу. У роботі *Eva* (8) тіло не є тілесним у традиційному сенсі — воно стає метафорою життя, пустоти, очікування. Авторка використовує форму для осмислення жіночої природи як внутрішнього, духовного процесу. У її образах жінка не спостерігається, а говорить власною мовою, стає суб'єктом досвіду. Ще одним прикладом може виступити Maria Meijide де у роботі “*Lucía afeitándose*”(39) жінка представлена у побутовій ситуації гоління, без компліментарності та згладження неприглядних аспектів. У цій різниці між зовнішнім і внутрішнім, між тілом як об'єктом і тілом як голосом, і проявляється гендерна специфіка галисійського живопису кінця ХХ —

початку ХХІ століття. Жінки-художниці схильні звертатися до символічної та психологічної глибини образу, тоді як чоловіки часто залишаються в межах естетичного спостереження.

Таким чином, жіночий образ у сучасному мистецтві Галісії розкривається не лише як тема, а як форма бачення, що визначається не стільки статтю автора, скільки його чуттєвим і світоглядним досвідом.

Ще одним наскрізним паттерном у роботах виступає стриманий настрій зображеної жінки, не зважаючи на обрану кольорову гаму. Атлантичний штормовий пронизливий клімат наклав відбиток на суспільство та відобразився в обличчях моделей на роботах: Jimenes V., *Maria del Mar, Desnudo*, 1992. (29), Pulido A., *Nu Azul*, 1992 (51), Gaby, *Extasis*, 1977. (27), Kikeanton, *Amor-amore*, 1977. (31), Olalla, *Por detras*, 1976. (47), Manuel Quintana Mortelo (37) . *Ana diante dun debuxo de Rosalía*, 1985., Jose Ramon Morquecho Barral. *Rapasa con pamelas*. 1982. (30), Alexandro. *Sen titulo*. 2001(4)., Abad Lamas. *La vieja caminata*. 1994. (1), Bejar Riviero. *Mujer en azul*. 1998. (10), Castro Couso. *Petrasiniestros*. 1983. (13), Da Vila Eirin. *Agardando*. 2002. (14), Fernandez Marin. *Amamantado*. 2002. (26), Pereira Ballesteros. *Abrazo*. 2002 (48). Можливо, холодний вираз обличчя можна трактувати на деяких роботах як спокій, але основним настроєм зображення є сум та туга, подекуди, чим старша жінка на роботі, тим більш неосяжну журбу транслює художник (Bejar Riviero. *Mujer en azul* (51), Abad Lamas. *La vieja caminata*. 1994(1)). Мовчазний спокій можна назвати провідною темою, беручи до уваги, що обрані ілюстрації є лише обмеженим за обсягом зрізом величезного пласту художньої мови регіону та є необхідним проводити більш ширше дослідження з метою винести остаточний вердикт.

Висновки до розділу 2. Розділ демонструє, що історичні події ХХ століття, політичні хвилі еміграції та соціокультурні трансформації Галісії сформували унікальний образ галісійської жінки, який поєднує трагічні та

героїчні наративи. Відповідно до обраних інтерпретаційних підходів, жіночий образ можна розглядати як носія історичної пам'яті, культурної ідентичності та соціальних ролей, що еволюціонують під впливом глобальних змін. Аналіз ілюстрацій підтверджує поступовий перехід від монументальної сакральності до психологічної глибини та міжособистісної емоційності, а композиційні та колористичні прийоми стають ключовими інструментами передачі смислу. У станковому та вуличному мистецтві жінка постає не лише як символ традицій, але й як активна учасниця сучасного життя, чия сила проявляється у здатності поєднувати сімейну відповідальність, професійну діяльність та соціальну самореалізацію. Зміни у композиції, світлотіні та палітрі відображають перехід від внутрішньої меланхолії та ізоляції до тепла, тілесності та активної присутності, що засвідчує еволюцію сприйняття жіночого образу в культурі та мистецтві Галісії.

РОЗДІЛ 3.

Жіночий образ у публічному просторі: стрітарт і вуличні візуальні практики Галісії.

3.1. Жіночий образ у монументальних формах публічного мистецтва.

Свобода самовияву сьогодні не може обмежуватися стінами галереї, студії чи навіть особистого гаражу. Художники декілька століть відчують необхідність виходу мистецтва на вулиці та втілюють цей порив, в тому числі в стрітарті. Ми пропонуємо для оцінки галісійських муралів звернутися до термінології, якою користуються іспанські дослідники, спеціалісти з Urban Art, наприклад Javier Abarca *Arte urbano: la ciudad como espacio estético* (2010). У своїй роботі Х. Абарка акцентується на суперечках в науковому та вуличному просторі щодо становлення термінів, їх соціальному авторитеті та позначальній властивості. Автор розвиває думку про те, чи можна об'єднувати стрітарт з паблікартом в один термін “урбанарт”, чи потрібно завжди чітко розрізняти. Бо саме у цих двох термінах і відбувається суперечка не тільки в Іспанії [38].

Під терміном “стрітарт” переважно розуміється спосіб що виконує роль комунікації: він не лише прикрашає простір, а й ставить питання (політичні, соціальні, культурні). Це мистецтво не потребує квитка або запрошення для того, щоб бути переглянутим. І воно є фундаментально ініційованим зсередини суспільства та реалізованим за допомогою відчуттів автора, його реакції на соціальні виклики. Найчастіше, стрітарт є відображенням соціальних запитів до Всесвіту і є «нелегальним». А паблікарт вже існує в контексті легальності і діє в рамках замовлення, фестивалю, тощо. Найчастіше це підготовлені майданчики, що мають за мету найдовше зберегти зображення, тоді як стрітарт явище більш швидкоплинне і “строк життя” роботи залежить від стосунків всередині стрітарт-ком'юніті та швидкості реакції комунальних служб.

В розмові про боротьбу з незаконним стрітартком, коли роботу зафарбовують комунальники, маємо звертатися до більш ширшої ідеї заяви до

Всесвіту. Якщо ми приймаємо думку, що стрітарт працює над важливими проблемами, тому вагомим є його розташування, де його будуть бачити люди. Наприклад, якщо художник може взяти і перенести роботу в інше місце і вона від цього не втратить актуальності — це хороша робота, і якщо він зміг обіграти місце та місцевість, щоб вони відігравали роль у роботі, працювали над її посиленням, це надає витвору більшої ваги.

У контексті умовної нелегальності вуличного мистецтва слід згадати соцмережі. Стрітарт є більш постмодерністською практикою, що народилася в постмодерні та стала одним з яскравих його проявів. Стрітарт в мережі — постпостмодерністська практика, коли сам стрітарт стає проявом між візуальним фізичним твором та перформансом, де художник викладає послідовно частини своєї неготової роботи до тих пір, поки вона не стане готовою. І навіть робить репости тих художників, що зробили разом з ним копії його роботи, або людей, що робили фото цієї роботи та викладали у соцмережі, утворюючи деякий хеппінінг у вигляді розповсюдження твору, що існує вже в рамках віртуального простору навіть тоді, коли робота вже не існує в фізичному просторі. У фізичному просторі стрітарт приречений на зникнення (стирається, замальовується). Соцмережі ж створюють архівну пам'ять, де твір зберігається у візуальному сліді. Це змінює його сприйняття — від «епізоду» до «документованого факту».

Репости, коментарі, теги створюють навколо стрітарту середовище «відкритого твору», де глядачі стають співтворцями, формуючи сенси. Варто підкреслити, що у віртуальному просторі авторство розмивається: фотограф, той, хто зробив репост, або навіть алгоритм соцмережі стають співучасниками поширення твору. Це перегукується з постструктуралістською ідеєю «смерті автора».

Те, що виникає в умовному Віго чи Сантьяго де Компостела, вже за кілька хвилин може бути візуально присутнім у Нью-Йорку чи Києві. Стрітарт стає елементом «глобальної візуальності». У приклад можна навести з Banksy: його

роботи часто зникають фізично (замальовуються, продаються разом з вирізаними стінами), але саме завдяки Instagram вони набувають «вічності» й ширшого сенсу, ніж мали на місці створення. У Галісії подібний ефект мають роботи Lidia Cao чи Liden, які активно документуються й поширюються через соцмережі.

Стрітарт Галісії демонструє надзвичайну стилістичну варіативність, що не підпорядковується лінійній еволюції, властивій станковому живопису. Мурали можуть поєднувати як риси академічного малярства з опрацюванням світлотіньових відношень і фактурної нюансності, так і спрощені плакатні прийоми з домінантою контурної лінії та локального кольору. В одному часовому зрізі співіснують різні художні мови — від майже фотореалістичних до наївно-декоративних, що свідчить не про деградацію чи розвиток стилю, а про розширення поля вираження та демократизацію художньої мови.

Таке розмаїття пояснюється самим середовищем існування муралу — вулицею як відкритим простором багатоголосся, де індивідуальна манера художника є одночасно жестом самовираження і актом комунікації. Тому стилістична єдність у стріт-арті замінюється інтонаційною багатоголосістю, у якій жіночий образ набуває різних модусів — від реалістично-чуттєвого до символічно-емблематичного.

Колористична система галісійських муралів також не вибудовує послідовної хронологічної динаміки. Натомість спостерігається функціональна адаптація кольору до середовища та завдань сприйняття.

У стрітарті палітра переходить від тональної живописності до контрастної, плакатної та спектральної гами, розрахованої на сприйняття з відстані. Ця трансформація зумовлена не лише технічними особливостями муралу, а й зміною комунікативної ролі зображення: колір починає працювати як знак, а не як атмосфера чи емоційна субстанція.

Якщо в станковому живописі «холодна палітра» відображала інтимність, відчуження чи внутрішню зосередженість жіночого образу, а «охриста» гама — його тілесність і близькість до земного буття, то у стрітарті колір набуває декларативного, відкритого характеру. Він стає засобом публічної присутності — сигналом, який утверджує право жінки бути видимою у просторі міста.

Для систематизації візуального матеріалу галісійського стрітарту доцільно запропонувати умовну класифікацію за характером художньої мови. Ми поділяємо роботи на три основні групи: плакатні, живописні та наївно-абстрактні. Такий поділ дає змогу простежити різні вектори розвитку вуличного мистецтва Галісії, його взаємозв'язок із традиційними малярськими практиками, а також специфіку формування жіночого образу в урбаністичному середовищі.

Плакатні роботи апелюють до принципів графічної узагальненості, контрастної кольорової гами та комунікативної виразності, зорієнтованої на сприйняття з відстані. Живописні мурали тяжіють до станкової традиції, у них важливими залишаються нюансне моделювання форми, світлотіньова розробка й відчуття глибини простору. Наївні або абстрактні композиції, своєю чергою, використовують спрощену форму, символічну або декоративну палітру, акцентуючи не реалістичність, а емотивність і ритмічну структуру зображення.

У межах цього розділу розглядаються приклади з кожної з означених груп, аби простежити, як у різних стилістичних системах трансформується семантика жіночого образу — від приватного й інтимного до соціально публічного, від традиційного до символічного.

Одним із найхарактерніших прикладів плакатного типу стрітарту в Галісії є мурал художниці Nana, створений у 2018 році (45). Робота розташована в історичній частині міста й органічно взаємодіє з

навколишнім архітектурним середовищем, водночас утворюючи з ним контраст — яскравий, площинний, навмисно гіперболізований.

Цей твір належить до категорії плакатних, оскільки побудований на принципах монументальної графічності, декоративного узагальнення форми та активного кольорового контрасту, що забезпечують миттєве зорове сприйняття з відстані. Візуальна мова роботи апелює до масової культури та коміксової естетики, але при цьому не втрачає соціальної гостроти, властивої вуличному мистецтву.

Фігура жінки, зображена на фасаді, стає не лише центральним композиційним елементом, а й знаком сучасної урбаністичної ідентичності. Вона втілює новий тип жіночого образу — активного, незалежного, публічного, який виходить за межі традиційних уявлень про роль жінки в культурному просторі Галісії.

Вибір художницею саме плакатної стилістики є не випадковим: цей тип виразності найбільш адекватно відображає комунікативну природу стрітарту, орієнтованого на широке коло глядачів і на швидке, емоційно насичене сприйняття. Робота Nana демонструє, як за допомогою простих графічних засобів і кольору можна досягти високого рівня соціального резонансу, перетворивши жіночий образ на символ публічного голосу й візуальної присутності.

Робота Nana (45) демонструє виразну плакатну манеру, характерну для міського мистецтва, зорієнтованого на швидке «читання» з відстані. Композиція побудована на центрованій фігурі, що займає майже всю площину фасаду, створюючи ефект монументальності. Лінійна структура зображення домінує над моделюванням об'єму: контури чіткі, узагальнені, з незначними внутрішніми тінями, що надає образу графічної чіткості.

Постать молодої жінки трактована у гіперболізовано-коміксовій стилістиці — з подовженими пропорціями, великими очима, акцентованими деталями (червоною хусткою, каптуром, ліхтарик). Це дозволяє художниці

поєднати візуальний код масової культури з емблематичним образом сучасної героїні. Жест фігури — спокійний, але впевнений; у її позі втілено самостійність і контроль. Контури предметів позаду (контейнер, візок, інструмент) створюють алюзію на міський простір, соціальний контекст праці й виживання, що часто стає темою феміністичного урбан-арту.

Кольорова палітра побудована на контрасті теплого та холодного спектрів, що надає роботі енергії та візуальної привабливості. Домінує фіолетово-рожева гама фону, що створює емоційний контрапункт до нейтральних сірих тонів одягу героїні.

Акцентні кольори — червоний (маска-бандана) та жовтий (димові плями позаду) — виконують комунікативну функцію. Червоний виступає знаком протесту, сили, соціальної активності, водночас асоціюється з енергією та ризиком. Жовті хмароподібні плями розряджають композицію, створюючи динаміку і візуальний контраст, а також метафорично «підсвічують» постать, надаючи їй аури присутності. Колір працює не як опис реальності, а як знак соціальної видимості. Така спектральна, плакатна гама відповідає завданню стріт-арту — бути помітним і «прочитуваним» у складному візуальному середовищі міста.

Образ жінки у цій роботі репрезентує новий тип жіночої присутності у галісійському урбаністичному просторі. Вона не є традиційною фігурою споглядання чи внутрішньої емоції — це жінка-діячка, суб'єкт дії, символ самостійності та протестної свідомості. Хустка, що закриває нижню частину обличчя, може тлумачитися як знак анонімності і водночас колективного голосу — алюзія на жіночі й соціальні рухи, де особистість поступається місцем солідарності. Героїня стає символом спротиву, але без агресії: у її постаті поєднано спокій і впевненість.

Семантичне поле роботи охоплює теми гендерної видимості, соціальної справедливості та урбаністичної ідентичності. Місто постає не

як фон, а як співучасник дії: архітектура і простір вулиці стають «рамою», у якій жінка втілює голос суспільства.

Таким чином, у творі Nana 2018 року фіксується зміна парадигми жіночого образу: від індивідуального до символічного, від приватного до соціального. Цей образ жінки як знаку міського суб'єкта є однією з ключових тенденцій сучасного галісійського стріарту.

Після плакатних композицій, у яких домінує лаконічна графічність, контрастна гама й соціальна декларативність, у галісійському стріарті окреслюється інший напрям — живописний. Якщо плакатна мова прагне до швидкого впізнавання й активної комунікації з перехожим, то живописна зосереджується на емоційній глибині образу та пластичному опрацюванні форми.

У цьому типі муралів художники повертаються до засобів станкового малярства: відчуття світла, повітря, фактури, моделювання об'єму. Замість символічного чи плакатного узагальнення з'являється інтимна оповідність, властива традиції портрету чи жанрової сцени. Такі роботи не прагнуть бути гаслом, вони наближають глядача до досвіду споглядання та співпереживання.

Живописний тип стріарту часто постає як форма діалогу між класичним і сучасним, між музейною культурою й урбаністичним простором. Він не відкидає соціальну тематику, але втілює її через людську присутність, тілесність, погляд, через живописну фактуру, що зберігає відчуття інтимності процесу створення станкової роботи.

Саме до цієї категорії належать роботи Elisa Capdevila, 2023 (18) та Virginia Bersabé, 2022 (56), які об'єднує не лише спільна локалізація у місті Віго, а й концептуальна спорідненість у трактуванні жіночого образу. Вони демонструють, як у межах живописного підходу жінка постає не як абстрактний символ чи знак протесту, а як жива носійка часу, досвіду й пам'яті, втілена у великому міському форматі.

Одним із провідних напрямів галісійського стріарту є живописна манера, що тяжіє до станкової традиції та зберігає відчуття реалістичної пластики, нюансного колориту й глибини простору. Цей тип урбаністичного малярства характеризується не графічною узагальненістю, як плакатний, а живописною оповідністю та емоційною щільністю образу.

Elisa Capdevila та Virginia Bersabé створюють візуальний діалог, у якому художниці порушують тему жіночого життєвого циклу, репрезентуючи два його полюси — молодість і материнство (Capdevila) та старість і досвід (Bersabé). Обидва твори виконані у межах міської програми Vigo Ciudad de Color, що спрямована на гуманізацію урбаністичного простору через мистецтво.

Мурал Elisa Capdevila (2023) вирізняється лаконічною, але глибоко живописною мовою (18). Композиція побудована на вертикальному форматі фасаду, де фігура жінки з дитиною займає центральну частину, вписану у спокійний, майже пасторальний ландшафт. Художниця застосовує прийоми тонального живопису, м'яке світлотіньове моделювання, що надає образам пластичності та тілесної теплоти. Візуально робота тяжіє до синтезу, у якому відчутно вплив класичного живопису та фотографічної композиції.

Поруч із нею робота Virginia Bersabé (56) побудована на принципі монументальної крупності: постать літньої жінки заповнює всю площину фасаду, створюючи ефект близького споглядання. У цій живописній стилістиці важливу роль відіграє тактильність поверхні, видимі мазки, відтінки тілесного кольору, що передають фактуру шкіри й тканини. Обидві художниці використовують фотографічний реалізм як вихідну точку, але трактують його по-різному: Capdevila — з емпатією й ніжністю, Bersabé — з відчуттям гідності та тілесної присутності.

Обидві роботи об'єднує спокійна природна палітра, але відрізняє емоційна температура кольору. У муралі Capdevila домінують м'які зелені,

бежеві та небесно-блакитні тони, що створюють атмосферу чистоти, довіри й захищеності. Палітра наближена до пастельної, без різких контрастів, завдяки чому сцена набуває рис інтимного спогаду.

У Bersabé, навпаки, палітра є теплішою та насиченішою: домінують охристо-рожеві, бордові та кремові відтінки, які підкреслюють тілесність і зрілість. Декоративне тло з квітковим орнаментом створює контраст між реалістичною фігурою та декоративною площиною, водночас повертаючи глядача до домашнього, жіночого простору. У поєднанні ці дві колористичні системи утворюють хроматичний диптих, де холодна чистота юності врівноважується теплом досвіду.

На рівні семантики обидва мурали утворюють узагальнену метафору жіночого буття. У роботі Capdevila жінка з дитиною символізує початок життєвого кола, турботу, тілесну близькість і природну єдність із ландшафтом. Простір навколо неї — відкритий, горизонтальний, що метафорично передає ідею майбутнього, розкриття, руху. У Bersabé простір замикається декоративною площиною, фігура подається фронтально, спокійно й монументально. Це не портрет конкретної людини, а узагальнений образ жінки покоління, що втілює силу, гідність і досвід. Художниця переосмислює тілесність старості, надаючи їй естетичної та етичної цінності.

Разом ці два мурали створюють візуальну хронологію жіночого життя, утверджуючи ідею тяглості й видимості жіночої присутності у міському просторі. Вони розширюють традиційні уявлення про жіночий образ у мистецтві, виводячи його з приватного кола побуту у публічну сферу міста. Живописний тип стріарту в сучасній Галісії демонструє тенденцію до гуманізації міського простору через емоційно насичений і пластично вивірений жіночий образ. Роботи Elisa Capdevila (2023) та Virginia Bersabé (2022) є показовими прикладами цього напрямку: вони не лише зберігають

зв'язок із європейською станковою традицією, а й надають їй нового урбаністичного змісту.

Обидва мурали формують візуальний диптих, у якому репрезентовано різні етапи жіночого буття — молодість і материнство, зрілість і старість. У цьому діалозі простежується спільна семантична лінія: жінка як носійка життя, пам'яті та часу, як символ спадкоємності поколінь і видимості жіночого досвіду в публічному просторі. Художниці поєднують соціальну ангажованість із тонким живописним відчуттям, створюючи образи, що виходять за межі особистого й набувають узагальненого культурного звучання. Завдяки цьому галісійський стрітарт постає не лише як декоративне явище, а як мова соціальної поетики, у якій жіночий образ стає засобом осмислення спільної ідентичності та естетичного оновлення міського середовища.

Окрему групу галісійського стріт-арту становлять роботи, виконані у наївно-абстрактній манері, де художній образ вибудовується не через реалістичну подібність, а через первинні символи, лінійні схеми та узагальнені кольорові форми. Такі твори тяжіють до експресивної умовності, виявляючи зв'язок із неоекспресіонізмом і графічною мовою постпоп-арту.

Робота Maz (2019) є показовим прикладом цього напрямку (34). На стіні вузького двору художник зобразив дві антропоморфні постаті — зелену та бірюзову — спрощені до знакових силуетів із ламаними контурами та енергійними жестами. У цій простій сцені втілено багаторівневу метафору взаємодії людських і соціальних начал, де жіночий образ постає в алегоричній та абстрактній формі.

Стилістично мурал належить до сфери примітивізованого експресіонізму, який поєднує простоту дитячого малюнка з динамікою стріт-графіті. Лінія тут є основним конструктивним елементом: вона гостра, нервова, вібруюча, немовби фіксує не тіло, а енергію руху.

Відсутність фону чи середовища посилює відчуття замкненого простору, де дія відбувається у внутрішній, метафоричній площині. Дві постаті подано у дзеркальній композиції, що нагадує ритуальний танець або зіткнення протилежностей. Їхня пластика навмисно дисгармонійна — через неї художник створює ефект примітивної сили, інстинктивності, емоційного напруження.

Кольорова гама обмежена двома локальними площинами — зеленим і бірюзовим, які створюють виразний контраст без участі тону чи моделювання. Колір тут виконує знакову, а не описову функцію. Зелена фігура сприймається активною, агресивною, імпульсивною — символізує стихію дії, можливо, зовнішній тиск або соціальну енергію конфлікту. Бірюзова, навпаки, тяжіє до внутрішнього спокою та інтуїтивності. У ділянці живота цієї постаті розміщено біле серце — ключовий семантичний акцент, що зчитується як знак життя, зародження, материнства. Це рішення зміщує традиційне значення серця (як емоційного центру) у площину тілесності, утроби, підкреслюючи жіноче начало як джерело життєвої сили. Білий колір додає мотиву чистоти й потенційності — енергії, що ще не реалізована, але вже присутня.

Семантика роботи Maz ґрунтується на діалозі протилежностей — зовнішнього й внутрішнього, руйнівного та життєтворчого, чоловічого й жіночого начал. Бірюзова постать із серцем у животі символізує життєдайну силу, материнський архетип, емпатію, натомість зелена постать уособлює агресію, хаос, стихію конфлікту або соціальний тиск. Взаємодія цих двох сил може тлумачитися як конфлікт і водночас співіснування, що відображає амбівалентність сучасного суспільного досвіду. Жінка — навіть у знаковій, нефігуративній формі — тут постає не об'єктом споглядання, а суб'єктом спротиву, носійкою потенціалу оновлення. Мінімалізм форми підсилює універсальність змісту: художник досягає архетипного звучання, у якому жіночий образ виходить за межі

конкретної ідентичності й стає знаком життєвої енергії як такої. У цьому контексті робота Maz 2019 року є не лише прикладом наївно-абстрактного стріт-арту, а й візуальною метафорою первинної сили творення, притаманної жіночому началу в широкому культурному сенсі.

Можна оцінити, що перед нами не просто сцена конфлікту, а алегорія взаємодії протилежностей, де жіночий образ виявляється через енергію захисту, прийняття, емоційної глибини, а не через зовнішні атрибути. Це типова стратегія для наївного або абстрактного стріт-арту, що звертається до символів, первісних форм і інстинктивних рухів як до універсальної мови людського досвіду.

Наївно-абстрактний напрям у галісійському стріт-арті вирізняється особливою формою художнього узагальнення, де візуальна мова позбавлена реалістичної описовості й тяжіє до знакової системи вираження. Робота Maz (2019) демонструє, що через мінімальні засоби — лінію, колір, знак — можливо передати складні філософські й соціальні ідеї. Жіночий образ у цьому типі втрачає індивідуальні риси, проте набуває архетипного виміру, стаючи символом первинної енергії життя, народження та творчості. У межах наївно-абстрактної мови він виходить за межі тілесного і приватного, перетворюючись на метафору універсальної життєвої сили. Саме така узагальненість надає подібним творам значення «візуальних формул» сучасної культури, у яких інстинктивне поєднується з концептуальним.

Аналіз трьох типів галісійського стріт-арту — плакатного, живописного та наївно-абстрактного — засвідчує широту художніх стратегій, через які сучасні митці осмислюють жіночий образ у міському просторі. Кожен із типів по-своєму виявляє зміну естетичних і соціальних уявлень про жінку як суб'єкта мистецтва і культури.

У плакатному типі (Nana, 2018) жінка постає активною фігурою публічного простору — знаком протесту, голосом покоління, символом видимості й соціальної дії.

У живописному типі (Elisa Capdevila, 2023; Virginia Bersabé, 2022) жіночий образ повертається до внутрішнього світу, але без ізоляції — він стає носієм емпатії, пам'яті, досвіду поколінь, гуманізує урбаністичне середовище через щирість і пластичну глибину.

У наївно-абстрактному типі (Maz, 2019) жіноче начало постає у вигляді символу, енергії, архетипу — позачасового знака творення, що об'єднує людське та космічне.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що жіночий образ у сучасному галісійському стріт-арті еволюціонує від приватного до публічного, від реалістичного до символічного, від фігури до знака. Цей процес відображає не лише художні пошуки, а й глибокі соціокультурні зрушення, які перетворюють жінку з об'єкта зображення на повноцінного суб'єкта візуальної культури. Таким чином, три типи стріт-арту формують цілісну картину сучасного візуального мислення Галісії, у якому жіночий образ стає носієм ідентичності, соціального діалогу та духовної присутності в урбаністичному середовищі.

Передусім важливо наголосити, що стрітарт це не завжди велике масштабне мистецтво. Це можуть бути маленькі символи, що за рахунок частої повторюваності, особливому розташуванні, визначених кольорів, набувають власної вуличної сили. Це може бути як рушійна сила, так і маргінальна вулична візуальність. Варто розрізняти мистецькі форми стрітарту та випадки вуличного вандалізму чи так званого “візуального шуму”, коли поверхні заповнюються випадковими написами, нецензурною лексикою чи примітивними малюнками без художньої концепції.

Наприклад, образ, що увійшов у побутовий фон дворового пейзажу у місцях, які оминаються пильною увагою комунальних служб, — «пеніс на

паркані». Слід трохи випустити з уваги якусь поверхню в місці активного людського потоку, і там вже з'явиться анонімний візуальний автографічний прояв самоідентифікації. Це настільки часта форма народного художнього вислову, що фраза «пеніс на паркані» є легко відтворюваною в уяві і увійшла у лексикон населення, часто у негативному контексті. Така «нормалізація» чоловічого «єго» невпинно формує запит на протидію.

І такою протидією можна вважати творчість Lupita Hard, що малює на стінах м. Віго зображення жіночих зовнішніх статевих органів, та прямо заявляє у інтерв'ю, що це наслідок зростання серед малюнків чоловічих пенісів на стінах міста. Роботи Лупіти представляють собою малюнок розкритих статевих губ заввишки 1,5-2 м, що іноді представлені у супроводі тексту. Для зображення використовуються зазвичай фіолетові, рожеві, чорні та червоні кольори, а місцем зображення є стіни та двері міста Віго.

Важливим є не тільки сам факт зображення вульви від художниці, але й соціальна відповідь на нього. Роботи Лупіти Хард мають активnodіючого хейтера, або групу хейтерів, що сліднують за нею та наносять зверху слова «Putà» (хвойда) або «Guarra» (повія). Якщо слідувати думці, що мистецтво є мистецтвом, коли має реакцію, негативну чи позитивну, ми можемо сказати, що художниця Lupita Hard отримала мистецьке визнання. І якщо до зображення символів чоловічого самовияву на вулиці ми, певною мірою, звикли, хоч і не змирилися, то зображення жіночих статевих образів у звичках суспільства ще попереду. Цей діалог на прикладі вуличної творчості Лупіти є дзеркалом змін, що відбуваються у міському європейському просторі.

Зображення зовнішніх статевих органів є нічим іншим, ніж концентрованим символом не соціальної ролі (мати, вчителька, домогосподарка, дружина), а саме гендерної, статевої ознаки жінки. Однак реакція «переслідувачів» художниці дає розуміння, що в цьому образі побачили саме соціальну, причому принизливу для жінок роль. І не просто побачили, але

чіткими текстовими формулюваннями дали зрозуміти, в якому середовищі такі форми жіночої поведінки повинні існувати.

На наш погляд, творчість Lupita Hard можна розглядати як феміністичний виклик усталеним символам та нормам у публічному просторі, що відповідає ніцшеанській ідеї «переоцінки всіх цінностей». Звичність чоловічих статевих символів на стінах міст натякає на мовчазну згоду суспільства із цим явищем, а зображення вже жіночих статевих органів на стінах від Lupita Hard порушує баланс звичного, спонукаючи до непростого діалогу та переосмислення меж дозволеного. Це радикальний спосіб висловити нову позицію, яка прагне знайти своє місце у просторі суспільства.

Слід звернути увагу та відшукати позитивні сторони суперечки. Обидві сторони у цьому конфлікті мають своєю ціллю зробити світ навколо себе кращим, вільнішим. Художниця за допомогою стрітарту відстоює можливості жінки у сучасному світі існувати, проявлятися, ставати великою та значущою, мати своє місце та бути помітною. Зі сторони хейтерів це спроба утримати зрозумілий їм світ без змін, які провокують страх перед невідомим, з яким треба буде наново вчитись жити. Безперечно, спосіб Лупіти є провокативним, але саме таким чином пробивається дорога для менш зухвалої нової нормальності. Будь-яка суперечка провокує нас прийняти аргументи одної з сторін, хоча в цьому випадку кожна сторона має свою правоту у пошуку власної свободи та безпеки у ній.

Творчість Lupita Hard та реакції на неї яскраво демонструють, як метафора стає не лише художнім засобом, а й соціальним інструментом, що провокує дискусію. Зображення жіночих статевих органів у вуличному просторі Віго є не просто візуальними образами, а концентрованими символами жіночої видимості, свободи та самоідентифікації. Вони викликають як захоплення, так і спротив, відображаючи боротьбу між новою та старою системами цінностей. Метафора жіночого образу, розміщена на міських стінах, провокує дію-відповідь, яка лише підтверджує її силу як мистецького та соціального

висловлювання. Ця суперечка між художницею та її опонентами відображає ширший процес переосмислення гендерних ролей у сучасному суспільстві, де нове завжди народжується у протистоянні з усталеним.

3.2. Стікер-арт у структурі сучасного візуального міського середовища.

Вважаємо за необхідне виділити в окремий тип фізичного втілення мистецтва — вуличні наліпки, що представляють собою паперові, рідше глянцеві, роздруковані на липкому папері намальовані зображення, що розмножуються в великій кількості екземплярів і лише подекуди є унікальною одиницею. Як і графіті, є скоріш неофіційним вуличним мистецтвом та розповсюджується по закутках, дошкам об'яв, стічним трубам тощо.

Проте, попри свою маргінальність і малий формат, вуличні наліпки формують окремий пласт міського візуального середовища, у якому жіночий образ часто з'являється у незвичних, експериментальних формах. На відміну від муралів, наліпки не прагнуть монументальності чи офіційного статусу — вони існують у режимі постійного переміщення, заміщення та зникнення, вибудовуючи іншу, більш інтимну динаміку взаємодії з глядачем. Їхня тиражованість та тимчасовість робить жіночі образи у наліпках ближчими до візуальної мови субкультур, DIY-естетики (Do It Yourself) та політичного висловлювання, а контекст розміщення (труби, дорожні знаки, ліхтарі, пошкоджені поверхні) іноді стає важливішим за саму фігуру. Саме через це наліпки становлять надзвичайно цінний матеріал для аналізу сучасних репрезентацій жінки — як медіального символу, як елемента протестної культури та як носія локальної ідентичності.

Другим важливим параметром, що формує специфіку вуличних наліпок, є DIY-естетика — принцип самостійного виготовлення, тиражування та розклеювання зображень. На відміну від офіційного мурального мистецтва, наліпки не прагнуть до монументальності чи завершеної композиції; їхня мова

фрагментарна, інтонації — різкі, а присутність майже випадкова. Саме ця «дрібність» формату відкриває художникам і художницям можливість працювати без цензури, миттєво реагувати на соціальні та політичні події, а також тестувати образи, які згодом можуть перетворитися на повноцінні візуальні серії. У контексті жіночого образу наліпки особливо цінні тим, що дозволяють побачити альтернативну, нефільтровану репрезентацію жінки — від анонімної феміністичної символіки до особистих, часто інтимних візуальних висловлювань, спрямованих на повернення жіночій фігурі прав на самовизначення, голос і видимість у міському просторі.

Окрему увагу у дослідженні становить проведений влітку 2025 р. авторський експеримент, спрямований на вивчення життєвого циклу вуличних наліпок та специфіки їхнього існування у міському просторі. Було підготовлено серію зображень, роздруковано їх у вигляді наліпок та розміщено у різних районах міста — від центральних вулиць із високою прохідністю до периферійних житлових кварталів. Спостереження показали значну залежність тривалості існування наліпок від інтенсивності людського руху: у центральній частині міста вони зберігалися від одного дня до тижня, тоді як у спальних районах могли залишатися на поверхнях понад пів року. Така різниця дозволяє трактувати вуличні наліпки як надзвичайно чутливий матеріал до соціальної динаміки простору — маркер невидимого ритму міста, що відображає щільність присутності, руху та взаємодії мешканців.

Аналітику зображень ми пропонуємо почати з наліпки, стиль якої зустрічається у місті найрідше. Це наліпка на площі Compostela м. Vigo без авторства (12). Ця вулична наліпка побудована на принципі колажної композиції, де ключовим структурним прийомом є поєднання образів, узятих із різних візуальних джерел, у єдину, майже сюрреалістичну фігуру. Центральний жіночий образ займає усю вертикаль наліпки, створюючи монолітну та злегка видовжену композицію, що ідеально адаптується до циліндричної поверхні труби.

Верхня частина — маска чи голова з колючою, вінкоподібною конструкцією утворює домінанту і є композиційним центром. Обличчя розміщене строго по осі симетрії, що надає фігурі фронтальності, але тіло подане у легкому тричетвертному розвороті, характерному для рін-ар та еротичних журналів ХХ століття. Така змішана перспектива створює відчуття штучності та монтажності, підкреслює розірваність жіночого образу між високою (маска, сакральні асоціації) та низькою (еротизована візуальна культура) візуальною традицією.

Фонові елементи — текст і фрагменти журналів — формують другий план і працюють як своєрідний «галасовий» візуальний шум, що посилює відчуття міської, неконтрольованої, спонтанної естетики. Наприкінці доданий тег маркером порушує візуальну цілісність композиції, але водночас підкреслює її вуличний, "живий" статус — як об'єкта, що уже вступив у комунікацію з міським простором та його мешканцями.

Стилістично наліпка належить до крихітного форма-фактора стріт-арту, де автор використовує цифровий колаж, друк і вуличне розповсюдження. Тут поєднані: поп-артові елементи (масове тиражування, використання маскульту), постмодерні колажні практики (іронічне змішання непок'єднуваних джерел), панк-естетика наліпок (грубість, демонстративна нелегальність, графічний шум), а також фем-іронія, яка зчитується через підміну жіночого тіла «чужою» головою зі складною експресією.

Такий стиль одночасно критикує та відтворює медійні образи жінки, апелюючи до об'єктивації, гібридності та конфлікту тілесності і влади. Маска на голові додає елемент сакральності або навіть механічності (нагадує кіберпанкові мотиви), що контрастує з оголеним тілом. У результаті формується образ жінки як медіального конструкта, складеного з фрагментів реальності.

Ця наліпка працює з жіночим образом як з медійним, нестабільним, фрагментарним явищем. Через монтаж, контрасти та навмисне зіставлення

культурних шарів тут формується критичний коментар щодо візуальної об'єктивації і створюється багатошаровий, провокативний образ, який органічно вписується у нелегальні локації вуличного простору.

Ще одним розповсюдженим типом наліпок на вулиці є роботи художниці Shaunny Skunts (5, 6, 7, 9). Вона в першу чергу створює аналогове зображення, малюючи на папері олівцями та маркерами, а потім сканує роботи, викладає їх в інтернет та множить, друкуючи у великій кількості на липкому папері, з обов'язковим посиланням на свої соцмережі. Хоча графічні композиції Shaunny Skunts вирізняються відносною простотою та площинністю, важливою рисою її творчості є центральне зображення жіночого персонажа, який постає в різних станах, проявах і емоційних відтінках, що дозволяє авторці досліджувати багатогранність жіночого досвіду та індивідуальності.

Наліпка художниці Shaunny Skunts (5) демонструє характерний для її стилю поєднання простоти композиції та деталізованої графіки. Центральним елементом композиції є жіночий персонаж, який займає більшу частину площі, привертаючи увагу глядача завдяки вертикальній орієнтації фігури та її динамічній позі. Руки дівчини, що тримають шматок кавуна, організовують простір на передньому плані, створюючи природну рамку для обличчя. Додаткові елементи — квіти, ягоди та листя — виконують роль декоративного фону, водночас підкреслюючи органічність та природність сцени, не відволікаючи від головного образу.

Колористично робота мінімалістична: переважає монохромна лінійна графіка з дуже слабкими відтінками кольору, що робить акцент на контурі та деталях. Такий вибір кольорової гами спрямований на максимальне виділення форми та текстури волосся, деталей одягу та природних мотивів. Прозорі кольорові плями додають легкості композиції і водночас створюють відчуття ручної роботи та аналогового процесу, який художниця використовує на початковому етапі. Усе це є результатом впливу зовнішнього середовища на наліпку, а оригінал роботи на сторінці авторки є яскраво-кислотним з більшою

кількістю різнокольорових деталей, що на момент аналізу вигоріли та були втрачені. Але саме у цьому вигляді робота існує основну частину свого перебування у видимому просторі вулиці і тому аналіз проводиться саме «результату життєдіяльності» наліпки.

Стиль роботи характеризується лінійністю та спрощеною площинною передачею об'єктів, близькою до ілюстративної графіки. Лінії чіткі та різко окреслені, що створює ефект малюнка олівцем або маркером, типовий для авторського підходу Shaunny Skunts. Водночас деталі волосся, рук і рослинності виведені з ретельною увагою до текстури, що додає композиції естетичної насиченості і художньої глибини.

Таким чином, наліпка демонструє характерне поєднання простоти і декоративності, лінійної чіткості і художньої деталізації, при цьому центральний жіночий персонаж залишається домінуючим мотивом, що відповідає загальній тематиці творчості художниці, спрямованій на дослідження різних станів та проявів жіночої індивідуальності та зустрічається в усіх зазначених в альбомі ілюстраціях.

І найбільш розповсюдженим типом наліпок є формат нелегальної реклами бізнесу: кафе, тату-салони тощо. Вони, як і масова культура, користуються впізнаваними образами, площинністю зображення, графічністю та легким зчитуванням. У наведених прикладах це добре простежується. Композиційно характерним прикладом є робота з вул. Reconquista (3) та вул. Marques de Valladares (10) м. Vigo. Такі наліпки будуються навколо центральної фігури або персонажа, що має виконувати роль «візуального гачка». На першій наліпці зображено стилізовану дівчинку з котом — персонажі вписані у майже симетричну вертикальну композицію, що робить зображення легким для сприйняття з короткої дистанції. Друга наліпка представляє портретну голову з виразною зачіскою, яка заповнює круглий формат, утворюючи щільний, майже орнаментальний образ. Обидві композиції розраховані на швидке

зчитування перехожими, без зайвих деталей, що могли б ускладнити ідентифікацію.

Колористика теж працює на впізнаваність: використовуються насичені, контрастні кольори з невеликими градієнтами або зовсім без них. Перша наліпка спирається на м'яку пастельну гаму з яскравішими акцентами на татуюваннях та елементах одягу, що створює «дитячо-вінтажну» естетику. Друга, навпаки, застосовує сміливе поєднання яскравого жовтого, рожевого та зеленого — палітру, притаманну сучасним іронічним або поп-артним стилізаціям. Така колористична стратегія робить наліпки помітними на тлі сірого міського простору.

У стилістичному плані обидві роботи демонструють характерну для стріт-реклами «спрощену іконографічність»: фігури намальовані площинно, з чіткими контурами, без реалістичного моделювання форми. Перша наліпка стилізована під ретро-ілюстрацію або тату-альбом *old school*, друга тяжіє до сучасного неотрадиціоналу з елементами графічного плаката. Такі стилі легко інтегруються у візуальний шум міста, але водночас виокремлюють бренд чи майстра серед інших наліпок.

Таким чином, вуличні наліпки з жіночими образами формують важливий пласт міської візуальності, у якому відбувається взаємодія масової культури, субкультурних практик, особистого висловлювання та локальної ідентичності. Їхнє дослідження дозволяє не лише простежити еволюцію сучасних репрезентацій жінки, а й зрозуміти механізми функціонування неофіційного мистецтва в урбаністичному середовищі, де кожна наліпка стає маркером живого, децентралізованого та постійно змінного міського ландшафту.

Висновок до розділу 3. Аналіз галісійського стрітарту демонструє багатовимірність та динамічність трансформації жіночого образу у вуличному мистецтві. Жіночі фігури тут постають як активні суб'єкти публічного простору, носії соціальної дії та символи видимості, при цьому

зберігаючи зв'язок із традиційною живописною пластикою й емпатійною глибиною образу. Плакатний тип стрітарту (Nana, 2018) репрезентує жінку як публічну героїню, протестний голос покоління; живописний напрям (Elisa Capdevila, 2023; Virginia Bersabé, 2022) переносить акцент на внутрішній світ, життєвий досвід і тілесність, гуманізуючи міський простір; наївно-абстрактний тип (Maz, 2019) підкреслює архетипічну, первинну енергію творення, що виходить за межі конкретної ідентичності.

У сучасному стрітарті соціальні та гендерні аспекти поєднуються з художньою інновацією: роботи Lupita Hard демонструють прямий феміністичний виклик традиційним уявленням про жіночі ролі та реагують на домінування чоловічих символів у міському середовищі. Такі зображення стають не лише естетичною практикою, а й засобом соціального діалогу, створюючи відкриту платформу для обговорення видимості жінки, гендерної рівності та колективної ідентичності.

Отже, жіночий образ у галісійському стрітарті еволюціонує від приватного до публічного, від конкретного до символічного, від інтимного споглядання до активної соціальної присутності. Вуличне мистецтво Галісії стає засобом осмислення жіночої ідентичності, соціальної ролі та культурного значення жінки в сучасному урбаністичному просторі.

ВИСНОВКИ

Дослідження жіночого образу в галісійському мистецтві від 1970-х до сьогодні дає змогу простежити не лише еволюцію стилю, техніки та колористики, але й зміну самої філософії бачення жінки в цьому регіоні. Зібраний в альбомі матеріал демонструє, що художники Галісії працюють не з однією усталеною іконографічною моделлю, а з широким діапазоном архетипів — від Матері до Коханки, від Жінки-Відсутності до Жінки-Пам'яті. Так формується складний культурний код, у якому жінка є не просто персонажем, а способом осмислення часу, історії та власної локальної ідентичності.

Перший період, що охоплює умовні «сіро-блакитні десятиліття», вирізняється приглушеною палітрою, яка репрезентує тугу, холод і психологічну «вагу» атлантичного клімату. Жіночі образи 1970 — 1990-х років вирізняються статичністю, пригніченою емоційністю і композиційною замкненістю: фігури здебільшого тяжіють до центру, світло приглушене, а простір обмежений. У цих творах жінка постає радше як внутрішній стан, ніж як персонаж: художники зосереджуються на меланхолії та тягlostі досвіду, які прочитуються в обличчях та жестах, у «відсутніх поглядах» і майже монастичній стриманості тіл. Це період, у якому колір служить інструментом психологічного самозаглиблення, а композиція — способом ізоляції фігури від світу.

Охристий період 2000-х років означив важливий злам. Поступове теплішання палітри — перехід від холодних сірих та синіх до м'яких жовтих, землисто-охристих та тілесних тонів — виявився не лише естетичним, а й концептуальним відходом від «атлантичної меланхолії». Зміна кольору стала індикатором нового способу бачення жіночого образу: не як закритої, внутрішньо напруженої структури, а як простору життя, турботи, контакту та тілесності. Твори на зразок Grande Taboada, Tereza de la paz (іл. 27) та Pereira Ballesteros, Abrazo (іл. 24) демонструють розкриття образу жінки через тепло,

дотик, м'яку пластику та майже тактильну поверхню полотна. У цих роботах охра не лише колір — це емоційний клімат, який відображає зміни в суспільстві: відчуття стабільності, зростання соціальної видимості жінки, розширення жіночого досвіду в мистецтві.

Третій, «спектральний» період 2010–2020-х років характеризується розвитком яскравої, контрастної палітри — синтезом цифрового бачення, ринкової візуальної культури та постмодерного прагнення цитувати, іронізувати і гіперболізувати колір. У цей час композиція стає відкритішою, динамічнішою, зоризнтованою, здатною читатися з відстані. Цей ефект пов'язаний не лише зі стилістичними змінами, а й з важливим фактором — входженням муралів у візуальну культуру Галісії. Саме офіційне вуличне мистецтво, яке активно розвивається з другої половини 2010-х, формує новий тип мислення художника: колір має бути сильним, площинним, об'єкт легко зчитуватися, образ символічний і універсальний. Тому спектральність палітри — це не просто «більше кольору», а реакція на публічний простір, де жінка набуває статусу культурного знаку, а не приватного переживання.

Аналіз дав змогу запропонувати теорію про чоловічий та жіночий погляд: про те, що гендер автора суттєво впливає на образ жінки. Художниці на кшталт Beatriz Rey Gomez схильні трактувати жіноче тіло як метафору, як структуру сенсів, як процес (Eva, 1977), тоді як художники-чоловіки (Kikeanton, Olalla) частіше зосереджуються на формальних якостях, еротизованих ракурсах або композиційній демонстрації тілесності. Проте впродовж усіх періодів спостерігається поступовий рух від об'єктивації до суб'єктивації: жінка стає не лише тілом, а голосом, проєкцією історичної пам'яті, символом втрати, надії та емоційної топографії регіону.

Особливої уваги заслуговує тема відсутності — характерний мотив у зібраному візуальному матеріалі. У низці робіт жінка присутня через речі, побут, простір або через відсутність дитини в порожньому лоні (Beatriz Rey Gomez, Eva). Тут жіночий образ розширюється до філософської категорії: жінка як

пустота, як форма, що зберігає пам'ять; як слід, що робить відсутність більш промовистою за присутність. Це відповідає феноменологічній логіці Мерло-Понті, де тіло — не предмет, а спосіб бути у світі.

Важливо й те, що всі періоди демонструють зростання візуальної автономії жіночого образу. Якщо у ранніх роботах жінка — радше «об'єкт зображення», то у 2000–2020-х вона стає «суб'єктом присутності», а в муралах — «суб'єктом місця». Муралісти Галісії не просто зображують жінок — вони вписують їх у міський простір як хранительок локальної пам'яті, як міфологічних постатей, як символи стійкості та краси регіону. Відтак жіночий образ переходить у площину колективної ідентичності, стає частиною урбаністичного ландшафту та культурної репрезентації Галісії.

Для систематизації візуального матеріалу галісійського стрітарту ми умовно поділили зібрані роботи на три групи — плакатні, живописні та наївно-абстрактні. Такий поділ дозволив узагальнити різні типи художньої мови та простежити особливості розвитку образності й колористики вуличного мистецтва регіону.

Палітра теж зазнає еволюції: від тональних монохромів до охристого тепла і далі — до спектральної плакатності, що народилася під впливом муральних програм та фестивалів. Цей шлях — це не лише технічна трансформація, а зміна способу бачення. Галісійське мистецтво рухається від заглибленої інтимності до просторової відкритості, від психологізму до символізму, від внутрішнього до публічного. В результаті аналізу вуличного мистецтва стає зрозуміло, що на відміну від галісійських муралів, де жінка зображена частіше в сильних ролях воїтельниці, захисниці та робітниці, станковий живопис залишає за собою демонстрації більш ніжних аспектів жіночого образу, що тяжіють до емоційності та романтичної поетики.

Проаналізований матеріал засвідчує, що вуличні наліпки становлять самостійний, проте малодосліджений сегмент міського візуального середовища, у якому жіночий образ посідає особливо важливе місце. Їхня

маргінальність, тимчасовість та прив'язка до поверхонь із високим рівнем зношення формують специфічну естетику, що поєднує характеристики DIY-практик, субкультурної графіки та протестних візуальних висловлювань. На відміну від монументальних форм легального стріт-арту, наліпки працюють у малій формі та швидкому ритмі, реагуючи на зміни соціального контексту значно оперативніше.

Проведений експеримент із розклеюванням власних наліпок продемонстрував їхню високу залежність від динаміки міського простору: швидкість зникнення або трансформації корелює з інтенсивністю людського потоку, ступенем контролю простору та типом поверхні. Це дає підстави трактувати наліпки як чутливий індикатор соціальної активності та як матеріальний жест присутності у місті.

Аналіз трьох основних груп: колажних наліпок без авторства, авторських робіт художниці Shaunny Skunts та наліпок-комерційних анонсів — показав, що жіночий образ у межах цього медіуму є одночасно нестабільним, гнучким і здатним до переозначення. У колажних композиціях він постає як фрагментований медіальний конструкт; у авторській графіці — як індивідуалізований, варіативний та емпатійний персонаж; у комерційній рекламі — як елемент впізнаваної візуальної мови, що працює на приваблення уваги. Незважаючи на різні функції, усі ці зображення демонструють відхід від традиційних канонів репрезентації та пропонують альтернативні моделі жіночої видимості.

У підсумку, жіночий образ у галісійському мистецтві — це динамічна структура. Він трансформується відповідно до соціальних змін, художніх тенденцій і філософських парадигм. Жінка стає образом часу, його матеріалом і свідком; вона є простором пам'яті, архетипом і символом, пластичним елементом та концептуальним ядром. Від меланхолії до спектральності, від приватності до муральної публічності — цей шлях показує, що жіночий образ є одним із головних носіїв культурної ідентичності Галісії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білан Т. Символічність образотворчого мистецтва в часі та просторі культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 30, том 1, 2020. сс. 54-59. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/30_2020/part_1/11.pdf (дата звернення: 09.12.2025).
2. Бітаєва Г. Мистецтво муралу як динамічне художнє явище сучасного українського соціуму. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 18. Ч. 1. 2022. С. 79–86.
3. Бітаєва Г. Мистецтво муралу як динамічне художнє явище сучасного українського соціуму. *Художня Культура. Актуальні проблеми*. Вип. 18. Ч. 1. ІПСМ НАМУ, 2022. Сс. 79-86.
4. Владика І. Пасічнянка читає в мережі: У Франківську презентували новий мурал. *Місто*. 20 липня 2018. URL: <https://mi100.info/2018/07/20/101307/> (дата звернення: 24.09.2024).
5. Волик А. Філософський, психологічний, художній та публіцистичний образи: сутність понять. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, VII(32), I.: 192, 2019. сс. 79-84. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/798157.pdf> (дата звернення: 05.05.2025).
6. Волобуєва А., Зенталь О. Репрезентація жінок у медіа під час суспільно-політичних та воєнних подій в Україні 2013–2018 років. *Образ*. Вип. 3 (29). 2018. С. 18–28. URL: https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstreamdownload/123456789/74427/1/Volobuieva_zhinky_gender.pdf (дата звернення: 18.08.2024).
7. Гегель, Г. В. Ф. Філософія права / Г. В. Ф. Гегель ; пер. з нім. В. Лісового. — Київ : Юніверс, 2000. — 368 с.

8. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів: Академічний експрес, 2001. 175 с.
9. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО сервіс, 2012. 199 с.
10. Грабовецький М. Школу у Галицькому районі художники прикрасили муралом (фото). *Versii*. 1 листопада 2017. URL: <https://versii.if.ua/novunu/shkolu-u-galitskomu-rayoni-hudozhniki-prikrasili-muralom-foto/> (дата звернення: 24.09.2024).
11. Добко Т. Про гендер та гендерну мову. Єпархіальний Інститут душпастирства подружжя та сім'ї свв. Йоакима і Анни. URL: <https://eidps.org.ua/taras-dobko-pro-gender-i-gendernu-movu/> (Дата звернення: 05.05.2025).
12. Денисюк О. Бурлаченко М. Зміни в репрезентації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині, Жінки-Воїна в українському мистецтві 2014–2024 років. *Вісник НАОМА*. Вип. 2. 2024. URL: <https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/bulletin/article/view/108/100> (дата звернення: 05.05.2025).
13. Жиров В. Пошук образу в живописі: шляхи та засоби. *Арт-простір № 2*. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18731/1/V_Jirov_AP_2_2016_IM.pdf (дата звернення: 05.05.2025).
14. Зайцева М. В., Небесник Ю. Ю., Мараєва У. М. Трансформація жіночого образу в мистецтві. *Current trends in art and culture : міжнар. наук. конф., м. Влоцлавек, 3 квіт. 2024 р.* С. 22–27. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/items/b5e8f7de-609c-49ca-a12a-bc9fd50cad4c> (дата звернення: 15.12.2025).
15. Заспа І. Жіночі образи сучасної візуальної культури України крізь призму архетипів: воєнний час. *Питання культурології*, (42), 102–115. URL:

<http://issues-culture-knukim.pp.ua/citationstylelanguage/get/apa?submissionId=293714&publicationId=332006> (дата звернення: 09.12.2025).

16. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / Заг. ред. Стівена Фартінга. Харків: Vivat, 2019. 575 с.
17. Історія українського мистецтва. У 5-ти т. / ІМФЕ НАН України ім. М.Т. Рильського. Т. 4 (Мистецтво XIX століття) [ред. В. Рубан]. Київ, 2006. 760 с., іл.
18. Кайдановська О. Художній образ у системі творчого мислення: Естетика - пошук краси та досконалості. *Новий акрополь*. URL: <https://newacropolis.org.ua/theses/f0576653-693d-4332-975d-9c41b3ab08ea> (дата звернення: 09.12.2025).
19. Кара-Васильєва Т. Народне мистецтво і художники авангарду. *Народне мистецтво*. № 3–4. 2001. URL: <http://uartlib.org/narodne-mystetstvo-hudozhnyky-avangardu/> (Дата звернення: 29.09.2025).
20. Кара-Васильєва Т.В. Стиль модерн в Україні. Київ, 2021. 215 с.
21. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття: У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 274 с.
22. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. № 27. 2003. С. 37–58. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm> (дата звернення: 18.08.2024).
23. Кіртюк Ю. Жінка як суб'єкт у сучасному українському мистецтві: гендерний вимір. ОНУ ім. І. Мечникова. URL: <https://dspace.onu.edu.ua/items/e86205ee-ef48-4e58-b570-b386c9ac8b6c> (дата звернення: 05.05.2025).
24. Міронова Т. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник НАКККиМ* № 1'2021. сс. 64-70. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3282/%D0%9C%D1%96%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%A2>.

[%D0%92.%20%D0%A5%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96.pdf?sequence=1&isAllowed=y](#) (дата звернення: 09.12.2025).

- 25.Музика А. Мистецтво, яке не повісиш на стіни. *Art Huss*. URL: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/mystetstvo-yake-ne-povisysh-na-stinu> (Дата звернення: 16.03.2022).
- 26.Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму : монографія. Київ : КАРБОН, 2010. 209 с. URL: [http://issues-culture-
knukim.pp.ua/article/view/293714](http://issues-culture-
knukim.pp.ua/article/view/293714) (дата звернення: 05.05.2025).
- 27.Офіс сторінка Віго Сіудад Мурал. <https://ciudaddecolor.vigo.org/?lang=es> (Дата звернення: 29.09.2025).
- 28.Петрович А. Жіночі образи у творчості Тараса Шевченка. URL: <https://ukrlib.in.ua/zhinochi-obrazy-u-tvorchosti-tarasa-shevchenka.html> (дата звернення: 05.05.2025).
- 29.Покуль О. Еволюція образу жінки-берегині у вимірі української постмодерної культури. *Вісник ЛНАМ*. Вип. 29. 2016. С. 130–140. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Vlnam_2016_29_14 (дата звернення: 18.08.2024).
- 30.Поліщук А. Жіночий образ у творах київських живописців 1990-х років. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 64, т. 2, 2023. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/64_2023/part_2/12.pdf (дата звернення: 05.05.2025).
- 31.Сабакарь С. Соціокультурні чинники формування образу людини в мистецтві. *Збірник наукових праць НАОМА*. URL: <https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/uam/article/view/181> (дата звернення: 05.05.2025).

32. Стоян С. Символізм жіночих образів у західноєвропейському образотворчому мистецтві. *Гуманітарний часопис* №3, 2013. С. 113–120.
URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=gumc_2013_3_17 (дата звернення: 05.05.2025).
33. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900–1939. Київ : Родовід, 2010. 303 с.
34. Український інститут та ООН Жінки в Україні оголосили переможниць премії Woman in Arts 2021. *Ukrainian Institute*.
URL: <https://ui.org.ua/news/news-cross-sector-programmes/ukrayinskyj-institut-ta-onn-zhinky-v-ukrayini-ogolosyly-peremozhnycz-premiyi-women-in-arts-2021/> (дата звернення: 05.05.2025).
35. Українські мистці у світі: Матеріали до історії українського мистецтва XX ст. / упоряд. Г. Стельмашук. Львів : Априорі, 2013. 520 с.
36. Франк І. Образ жінки в художньому металі Галичини кінця XX – початку XXI ст. *Вісник ЛНАМ*. Вип. 35. 2018. С. 102–112.
URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/35/102-112_Frank.pdf (дата звернення: 18.08.2024).
37. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2013. 536 с.
39. Alonso Villar, Enrique Manuel. Contemporary Galician muralism: Deterioration and conservation of substrate and painting materials : doctoral thesis / Univ. of Vigo, 2023. URL: <https://www.investigo.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/5061> (дата звернення: 15.12.2025).
40. Arévalo L. El muralismo en Galicia: Arte urbano y crítica social. *Parámetros actuales...*, 2014. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4852326> (дата звернення: 15.12.2025).

41. Biscainho-Fernandes C. The Emancipatory Praxis of Women in Galician Emigration and Exile Theatre... *Humanities*. 11(4). 2022. URL: <https://www.mdpi.com/2076-0787/11/4/85> (дата звернення: 15.12.2025).
42. Biscainho-Fernandes C. The Emancipatory Praxis of Women... *Humanities*. 11, 85. 2022. URL: <https://www.mdpi.com/2076-0787/11/4/85> (дата звернення: 15.12.2025).
43. Delalande L. Maruja Mallo. URL: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/maruja-mallo/> (дата звернення: 18.08.2024).
44. Fasano L. Exiliados republicanos en la Federación de Sociedades Gallegas... *UNSAM*, 2012. URL: https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1219/1/TMAG_IDAES_2012_FL.pdf (дата звернення: 15.12.2025).
45. Fernández A. Propuesta de plan de conservación preventiva para proyectos de muralismo urbano. *Ge-conservación*. 2019. URL: <https://revista.ge-iic.com/index.php/revista/article/view/688/907> (дата звернення: 15.12.2025).
46. Fernández-Sánchez A. Mass emigration and human capital over a century. 2023. PDF. URL: <https://extranet.sioe.org/uploads/sioe2021/fernandez-sanchez.pdf> (дата звернення: 15.12.2025).
47. García Fernandez M., Cernadas Martinez S., Ballesteros Fernandez A. As mulleres na historia de Galicia. *Santiago de Compostela*. URL: <https://doaj.org/article/c1a671d4753447f882632be3dbefb87c> (дата звернення: 15.12.2025).
48. Garrido González A. Virtudes (e Misterios) and The Inner Memory: Emigration and Return as Identity Fragmentation and an Exercise of Post-Memory in Galician Diaspora. *Humanities*. 11(2). 2022. URL: <https://www.mdpi.com/2076-0787/11/2/38> (дата звернення: 15.12.2025).
49. Gender in art: 6 Artists Questioning Gender Norms. *Rise Art*. URL: <https://www.riseart.com/article/2310/6-contemporary-artists-questioning->

gender-

norms?srsId=AfmBOoqcVRCJEAr6UjIcWHZV6CwcGCWtIEFRx4gP2KI1TMeOjkSmbrrv (дата звернення: 15.12.2025).

50. Hernández Borge J. Mujer gallega y emigración estadísticas y bibliografía. *USC*, 2015. URL: <https://investigacion.usc.es/documentos/5f0500df2999524666434391> (дата звернення: 15.12.2025).
51. Mezzadri P. Contemporary Murals in the Street and Urban Art Field. *Heritage*. 2021. ss. 2515-2525. URL: <https://www.mdpi.com/2571-9408/4/3/142> (дата звернення: 15.12.2025).
52. Nelson T. Representation beyond objectification: women in street art. *University of St. Thomas*. 2018. URL: <https://blogs.stthomas.edu/arthistory/2018/09/19/representation-beyond-objectification-women-in-street-art/> (дата звернення: 15.12.2025).
53. Quesada A. Galicia reina en el arte urbano... *La Opinión A Coruña*. 05.02.2024. URL: <https://www.laopinioncoruna.es/sociedad/2024/02/05/galicia-reina-arte-urbano-tres-97755286.html> (дата звернення: 15.12.2025).
54. Vilavedra D. Women Who Leave: Uprooting and Return in Galician Literature. *Humanities*. 2022. URL: <https://www.mdpi.com/2076-0787/11/4/98> (дата звернення: 15.12.2025).
55. Weinik S. The health impact of public murals. *Harvard Public Health*. 01.06.2022. URL: <https://obs.org.za/the-health-impact-of-public-murals/> (дата звернення: 15.12.2025).

Додаток А

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Abad Lamas. *La vieja caminata*. 1994. Oleo. Galeria la campana. Santiago de Compostela.
2. Abi Castillo. 2019.
3. Alexandro. *Muller con paraguas*. 2001.
Técnica mixta sobre passepartout. Colección particular.
4. Alexandro. *Sen titulo*. 2001.
Técnica mixta sobre passepartout. Colección particular.
5. Alba Fabre. *O Colgado*. Included in the schedule “Vigo ciudad de color 2023”.
6. Amaia Arrazola, Txemy. 2021.
7. Aroa Outon. *Celi e Bibi miñas rosiñas*. 2021.
8. Beatriz Rey Gomez. *Eva*. 1977. Óleo sobre lenzo, 92×73 cm. Colección particular.
9. Beatriz Rey Gomez. *Retrado de Sara*. 2001. Óleo sobre lenzo. Colección particular.
10. Bejar Riviero. *Mujer en azul*. 1998. Óleo sobre lenzo. “4 pintores en Moca”, A Coruña.
11. Brais. *Distorsion*. Acrílico, 1978. II Salón de outono de pintura.
12. Carmen Martín Serantes. *Pareja de pies* (da serie "Pés"). 2007. Acrílico sobre táboa.
13. Castro Couso. *Petrasiniestros*. 1983. Mixta. Museo provincial de Lugo.
14. Da Vila Eirin. *Agardando*. 2002. Oleo Tea.
II Market dell'arte. Milan (Italia).
15. Dimitris Taxis. *For Vigo, cidade de cor*, 2025.
16. Eduardo Hermida. *Maria*. 2006. Oleo y lenzo.
17. Eduardo Hermida. *Glamour*. 2007. Oleo y lenzo.
18. Elisa Capdevila. 2023.
19. Elisa González. 2019.

20. Eva Casais. *La chica marina*. 2024.
21. Eva Casais. *Placeiras Pioneiras*. 2024.
22. Expostas. 2020.
23. Expostas. 2022.
24. Expostas. 2024.
25. Farinas O. *A luz, o corpo, a mirada*. Oil, 1975. Café cultural, Ourense.
26. Fernandez Marin. *Amamantado*. 2002.
Mixta tea. Exposição Internacional de Artes Plásticas. Vendas Novas (Portugal).
27. Gaby. *Extasis*. Oil, 1977. Hercules Corunes.
28. Grande Taboada. *Tereza de la paz*. 2001. Mixta tablex. Outono fotografico.
29. Jimenes V., Maria del Mar. *Desnudo*. Oil, 1992. Casa da Cultura, Vigo.
30. Jose Ramon Morquecho Barral. *Rapasa con pamela*. 1982. Óleo sobre papel. Colección particular.
31. Kikeanton. *Amor-amore*. Mixta, 1977. Salón de Outono, cidade da Coruña.
32. Lara Pintos. *Estudio Chema Rguez*. Óleo sobre tabla. 2018.
33. Lily Brick. *Queremos curar a fendedura*. 2021.
34. MAZ. 2019.
35. MAZ. 2024.
36. Malditas Ternura. 2024.
37. Manuel Quintana Mortelo. *Ana diante dun debuxo de Rosalía*. 1985.
Técnica mixta sobre tea, 150×200 cm. Casa-Museo de Rosalía.
38. Mapecoo. *Mientras el agua escucha*. 2025.
39. Maria Meijide. *Lucía afeitándose*. Mixta sobre tela, 150×150 cm. 2008.
40. Maria Meijide. *La toalla de Alba*. Óleo sobre lienzo, 80×100 cm. 2018.
41. Maria Meijide. *Retrato de vestido de flores*. 2019. Óleo sobre tela.
42. Miguel Ángel Belinchón. *Guerra y Paz*. 2019.
43. Moncho Borrajo. *Menina*. 1992. Acrílico sobre lenzo. Colección particular.
44. Moncho Borrajo. *Tia Maria*. 1992. Acrílico sobre teo. Colección particular.

- 45.Nana. 2018.
- 46.Noé Cor. Included in the schedule “Vigo ciudad de color 2019”.
- 47.Olalla. *Por detrás*. Mixta, 1976. Cafetería Trasavia.
- 48.Pereira Ballesteros. *Abrazo*. 2002. Acrílico.
“Volumenes V”. Casa da Xuventude. Vigo.
- 49.Pilar Alonso. *Tengo una pared*. 2025.
- 50.Powone, Rudi. 2019.
- 51.Pulido A. *Nu Azul*. Mixta, 1992.
- 52.Sfhir. Created for *Vigo Cidade de Cor*, 2025.
- 53.Susana Blasco. *Minia de Pedrouzos*. 2021.
- 54.Tamara Baz. *Corazón de manteca*. 2025.
- 55.Theic Licuado, Fitz Licuado, Colectivo
Licuado. *Las aguaderas*. Included in “Vigo ciudad de color 2020”.
- 56.Virginia Bersabé. Included in the schedule “Vigo ciudad de color 2022”.
- 57.Xoan Fernandez. *Interior*. 1995. Óleo sobre lenzo. Colección particular.
- 58.Xoan Fernandez. *Vermeer versus Picasso*. 2000. Óleo sobre lenzo.
Colección particular.

ДОДАТОК Б



Ил. 1. Abad Lamas. *La vieja caminata*. 1994. Oleo. Galeria la campana. Santiago de Compostela.



Ил.2. Abi Castillo. 2019.



Пл.3. Alexandro. *Muller con paraguas*. 2001.
Técnica mixta sobre passepartout. Colección particular.



Ил.4. Alexandro. *Sen titulo*. 2001.
Técnica mixta sobre passepartout. Colección particular.



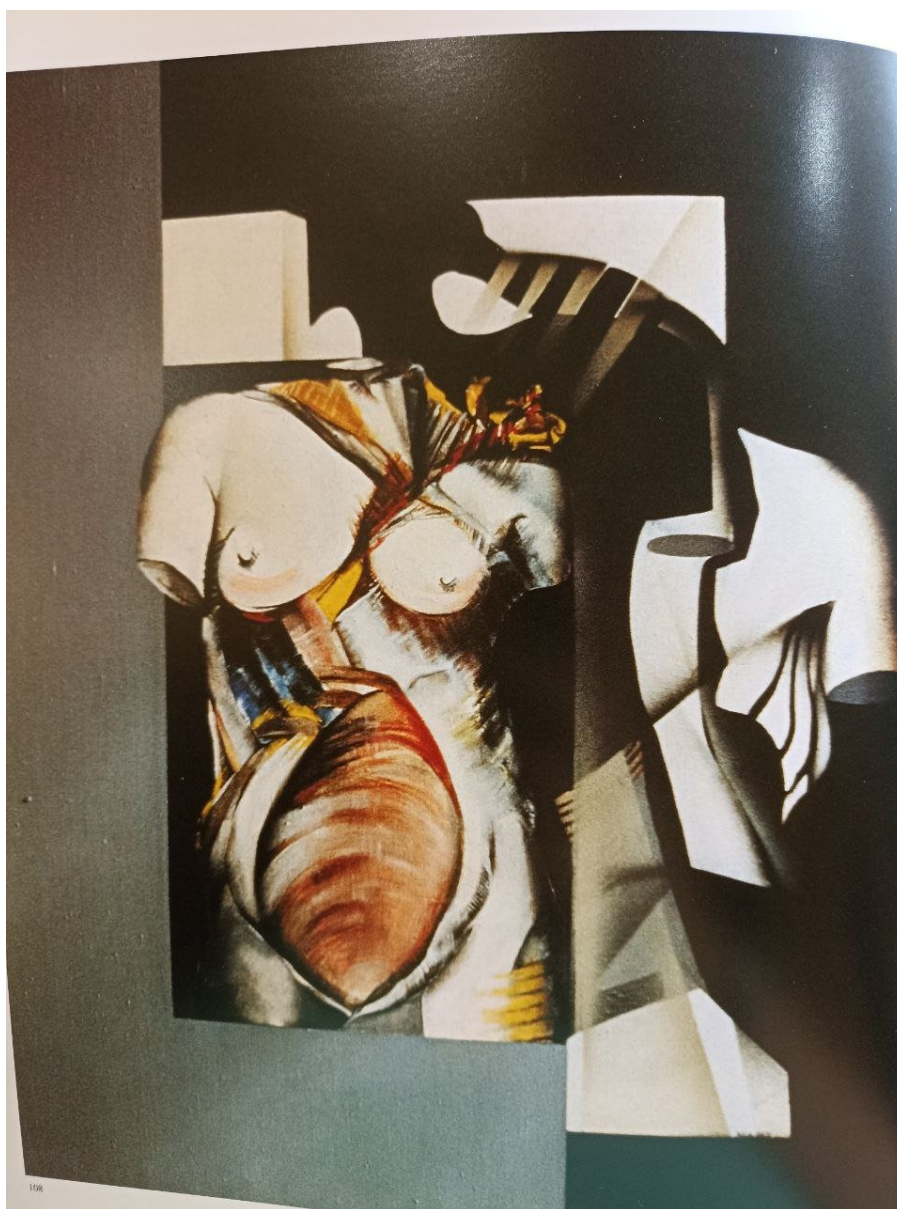
Ил.5. Alba Fabre. *O Colgado*. Included in the schedule “Vigo ciudad de color 2023”.



Ил.6. Amaia Arrazola, Txemy. 2021.



Ил.7. Aroa Outon. *Celi e Bibi miñas rosiñas*. 2021.



Ил.8. Beatriz Rey Gomez. *Eva*. 1977. Óleo sobre lenzo, 92×73 cm. Colección particular.



Ил.9. Beatriz Rey Gomez. *Retrato de Sara*. 2001. Óleo sobre lenzo.
Colección particular.



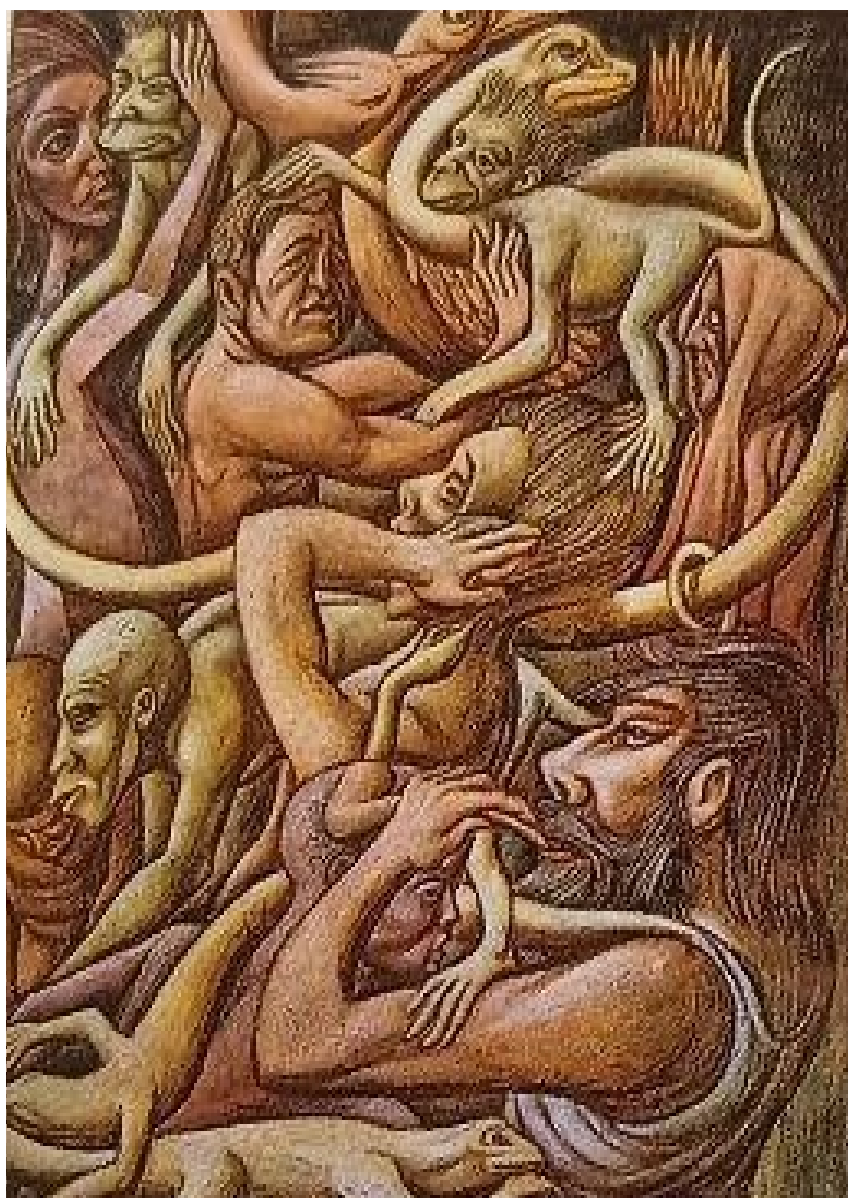
Ил.10. Bejar Riviero. *Mujer en azul*. 1998. Óleo sobre lenzo. “4 pintores en Moca”, A Coruña.



Ил.11. Браис. *Distorsion*. Акри́lico, 1978. II Salón de outono de pintura.



Ил.12. Carmen Martín Serantes. *Pareja de pies* (da serie "Pés").
2007. Acrílico sobre táboa.



Лл.13. Castro Couso. *Petrasinieiros*. 1983. Mixta. Museo provincial de Lugo.



Ил.14. Да Вила Еирин. *Agardando*. 2002. Oleo Tea.
II Market dell'arte. Milan (Italia).



Ил. 15. Dimitris Taxis. For *Vigo, cidade de cor*, 2025.



Ил.16. Eduardo Hermida. *Maria*. 2006. Oleo y lenzo.



Ил.17. Eduardo Hermida. *Glamour*. 2007. Oleo y lenzo.



Ил.18. Elisa Capdevila. 2023.



Ил.19. Elisa González. 2019.



Ил.20. Eva Casais. *La chica marina*. 2024.



Ил. 21. Eva Casais. *Placeiras Pioneiras*. 2024.



Ил.22. Expostas. 2020.



Ил.23. Expostas. 2022.



Ил.24. Expostas. 2024.



Ил.25. Farinas O. *A luz, o corpo, a mirada*. Oil, 1975. Café cultural, Ourense.



II.26. Fernandez Marin. *Amamantado*. 2002.
Mixta tea. Exposição Internacional de Artes Plasticas. Vendas Novas (Portugal)



Ил.27. Gaby. *Extasis*. Oil, 1977. Hercules Corunes.



Ил.28. Grande Taboada. *Tereza de la paz*.
2001. Mixta tablex. Outono fotografico.



Ил.29. Jimenes V., Maria del Mar. *Desnudo*. Oil, 1992. Casa da Cultura, Vigo.



Ил.30. Jose Ramon Morquecho Barral. *Rapasa con pamela*. 1982. Óleo sobre papel. Colección particular.



Ил.31. Kikeanton. *Amor-amore*. Mixta, 1977.
Salón de Outono, cidade da Coruña.



Ил.32. Lara Pintos. *Estudio Chema Rguez*. Óleo sobre tabla. 2018.



Пл.33. Lily Brick. *Queremos curar a fendedura*. 2021.



Лл.34. MAZ. 2019.



Ил.35. MAZ. 2024.



Ил.36. Malditas Ternura. 2024.



Ил.37. Manuel Quintana Mortelo. *Ana diante dun debuxo de Rosalía*. 1985.
Técnica mixta sobre tea, 150×200 cm. Casa-Museo de Rosalía.



Ил.38. Mapecoo. *Mientras el agua escucha*. 2025.



Ил.39. Maria Meijide. *Lucía afeitándose*. Mixta sobre tela, 150×150 cm.
2008.



Ил.40. Maria Meijide. *La toalla de Alba*. Óleo sobre lienzo, 80×100 cm.
2018.



Pl.41. Maria Meijide. *Retrato de vestido de flores*. 2019. Óleo sobre tela.



Ил.42. Miguel Ángel Belinchón. *Guerra y Paz*. 2019.



Ил.43. Moncho Borrajo. *Menina*. 1992. Acrílico sobre lenzo. Colección particular.



Ил.44. Moncho Borrajo. *Tia Maria*. 1992. Acrílico sobre teo. Colección particular.



Ил.45. Nana. 2018.



ИЛ.46. Noe Cor. Included in the schedule “Vigo ciudad de color 2019”.



Ил.47. Olalla. *Por detras*. Mixta, 1976. Cafetería Trasavia.



Ил.48. Pereira Ballesteros. *Abrazo*. 2002. Acrílico.
“Volumenes V”. Casa da Xuventude. Vigo.



Ил.49. Pilar Alonso. *Tengo una pared*. 2025.



Ил.50. Powone, Rudi. 2019.



Ил.51. Pulido A. *Nu Azul*. Mixta, 1992.



Ил.52. Sfhir. Created for *Vigo Cidade de Cor*, 2025.



Ил.53. Susana Blasco. *Minia de Pedrouzos*. 2021.



Ил.54. Tamara Baz. *Corazón de manteca*. 2025.



Ил.55. Theic Licuado, Fitz Licuado, Colectivo
Licuado. *Las aguaderas*. Included in “Vigo ciudad de color 2020”.



Ил.56. Virginia Bersabé. Included in the schedule “Vigo ciudad de color 2022”.



Ил.57. Xoan Fernandez. *Interior*. 1995. Óleo sobre lenzo. Colección particular.



Ил.58. Xoan Fernandez. *Vermeer versus Picasso*. 2000. Óleo sobre lenzo.
Colección particular.

ДОДАТОК В

1. Наліпка вул. Maria Berdialles 15. Маштабоване зображення іл.2.
2. Наліпка вул. Maria Berdialles 15. Повна табличка з назвою вулиці з наліпкою іл.1.
3. Наліпка вул. Carral 10.
4. Наліпка вул. Perez de Ceta.
5. Наліпка вул. Rosalia de Castro.
6. Наліпка вул. Don Bosco.
7. Наліпка вул. Marques de Valladares.
8. Наліпка вул. Marques de Valladares.
9. Наліпка вул. Marques de Valladares.
10. Наліпка вул. Reconquista.
11. Наліпка вул. Don Bosco.
12. Наліпка вул. Reconquista.

ДОДАТОК Г



Іл. 1. Наліпка вул. Maria Berdialles 15. Маштабоване зображення іл.2.



1. Іл.2. Наліпка вул. Maria Berdialles 15. Повна табличка з назвою вулиці з наліпкою іл.1.



Іл.3. Наліпка вул. Carral 10.



Іл.4. Наліпка вул. Perez de Ceta.



Іл.5. Наліпка вул. Rosalia de Castro.



Іл.6. Наліпка вул. Don Bosco.



Іл.7. Наліпка вул. Marques de Valladares.



Іл.8. Наліпка вул. Marques de Valladares.



Іл.9. Наліпка вул. Marques de Valladares.



Іл.10. Наліпка вул. Reconquista.



Іл.11. Наліпка вул. Don Bosco.



Іл.12. Наліпка вул. Reconquista.