

КИЇВСЬКА ШКОЛА ЕКОНОМІКИ

МАГІСТЕРСЬКА ПРОГРАМА З ДОСЛІДЖЕНЬ ПАМ'ЯТІ ТА ПУБЛІЧНОЇ ІСТОРІЇ

ДИПЛОМНА РОБОТА

«Мистецтво про війну: український художній досвід репрезентації війни»

англ.

Art about War: Ukrainian Artistic Perspectives on the Representation of Lived War Experience

Студентка: Глеба Галина

Наукова керівниця:
проф. Оксана Довгополова

Для здобуття освітнього ступеня: Магістр
за спеціальністю: 032 Історія та археологія

Київ, 2025

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	3
ВСТУП.....	4
Методологія дослідження.....	8
Розділ 1. Поняття <i>war art</i> у XX-XXI ст.: політичний вплив та колоніальні епістемологічні риси.....	10
1.1. Становлення терміну <i>war art</i> у європейських, північноамериканських та австралійських історичних традиціях. Огляд літератури.....	12
1.2. Термін <i>war art</i> у XX ст. в Україні як відсутня термінологічна категорія та поле дослідження.....	19
Розділ 2. Війна XXI століття.	
Український досвід війни, візуальності та агентності.....	22
2.1. Художник/ця у війську. Трансформація ідентичності та вплив набутого досвіду на художню практику.....	26
2.2. Кейс-стаді виставкового проєкту «Це лише виставка» (2023, куратор Вальдемар Татарчук, Галерея Лабіринт, Люблін, Польща).....	37
3. Українське мистецтво часу російсько-української війни. Визначення понять та їх інтерпретації. Обґрунтування термінів.....	42
ВИСНОВКИ.....	49
ЛІТЕРАТУРА.....	52
ДЖЕРЕЛА.....	58

АНОТАЦІЯ

Ця магістерська робота присвячена осмисленню українського мистецтва періоду російсько-української війни (з 2014), то зокрема з моменту повномасштабного вторгнення росії в Україну після 24 лютого 2022 року. Дослідження сфокусовано на аналізі поняттєвого апарату для опису мистецьких явищ у час війни, а також термінологічним неточностям у визначенні явищ, понять і феноменів сучасних українських мистецьких процесів. Авторка проблематизує низку усталених термінів, що поширені в західній академії, на кшталт «*antiwar art*», «*war art*». Однак формулює пропозицію використання понять «*мистецтво воєнного досвіду*» (для англomовної комунікації «*war experienced art*») й та «*мистецтва воєнного часу*» (для англomовної комунікації «*wartime art*»), а також аналітичної категорії «*комбатанського мистецтва*» (для англomовної комунікації «*combat art*»).

У дослідженні авторка спирається на критичний аналіз історичних моделей репрезентації війни в мистецтві, що склалися у XX–XXI століттях у європейських, північноамериканських та австралійських контекстах. Особлива увага приділяється тому, як термін *war art* функціонував у державних і музейних політиках, зокрема через офіційні програми участі художників у війнах як спостерігачів, хронікерів або творців. В основі аналізу українського досвіду мистецтва у час війни, спеціально створена авторкою джерельна база з 14 інтерв'ю з українськими митцями/ми з військовим досвідом, а також українськими та іноземними кураторками/ми, академіками й дослідниками. Це дозволяє зафіксувати різноманітні позиції й оцінки поточних термінологічних і концептуальних рамок й візуальних наративів війни.

Аналітична та історіографічна рамка дослідження спирається на літературу, присвячену традиції репрезентації війни у візуальному мистецтві та її критиці, як то роботи таких дослідників й дослідниць як Laura Brandon, Brian Foss Paul Gough Joanna Bourke, а також Kit Messham-Muir, Uros Čvoro, Monika Łukowska-Appel, Frank Möller та інших. Це дозволяє розглянути моделі, за якими в інших країнах формувалася традиція й образність мистецької репрезентації війни, а також обґрунтувати потребу у нових термінах та поняттях для опису українського контексту. Саме у порівнянні з історично складеними структурами репрезентації, український досвід вимагає термінологічного переосмислення, що врахує локальні відмінності українського досвіду війни, а також буде точним у визначеннях щодо сучасних тенденцій осмислення, аналізу, репрезентації та комунікації українського мистецтва воєнного часу.

В роботі розглянуто запропоновані терміни не як остаточні категорії, а як аналітичні інструменти, що дозволяють аналізувати специфічну суб'єктність митців й суспільства у стані війни.

Ключові слова: *combat art, wartime art, war experienced art, visual wart studies, art thesaurus, cultural diplomacy.*

ВСТУП

Мій інтерес до цієї теми розпочався із розгубленості та термінологічної плутанини в розмовах з іноземними колегами під час формування кураторських проєктів та мого власного дослідження теми мистецтва, що засноване на досвіді російсько-української війни.

З перших місяців повномасштабного вторгнення росії в Україну ми з колегами започаткували Архів мистецтва воєнного стану¹ як спосіб через кураторське спостереження заархівувати процес реагування української культурної спільноти на агресивну війну та колективну трагедію. За формуванням архіву миттєво виникали виставкові проявленості. З березня 2022 року ми разом з командою архіву активно організовували та відкривали великі² й маленькі, масштабні та камерні виставки з мистецтвом, що його створювали українські митці й мисткині як реакцію на війну, агресію, страх, відчай і колективну катастрофу. Венеція, Гамбург, Вашингтон, Берлін, Бостон, Сараєво, Люблін, Кіпр та інші — перелік міст, де ми організовували виставкові проєкти та показували сучасне українське мистецтво іноземцям, а я потрапляла в мовну пастку визначення що ж це за мистецтво і як його ословити зрозумілими термінами для іноземної аудиторії.

Основна термінологічна проблема щодо вибору слів до пояснення українського мистецтва полягала в тому, що мистецькі твори, які ми показували іноземцям до репрезентації трагічного досвіду українців та їх реакції культурного спротиву агресії, було створене переважно цивільними українськими митцями й мисткинями. Для українців вже звично розуміти, що мистецтво тих перших місяців вторгнення, було породжене різними досвідами проживання війни, і саме з середини певного невідчужуваного досвіду створювались конкретні твори. Наприклад, досвід Данііла Немировського про перебування в Маріуполі під час російської облоги у лютому-березні 2022 року (Немировський, 2022) в його перших графічних аркушах після виходу з російської окупації. Або ж відображення досвіду вимушеної евакуації Елізи Мамардашвілі в серії «Цвітіння та біль», що заснована на спостереженні за змінним українським пейзажем з вікна евакуаційного потягу по дорозі зі сходу на захід країни (Лисун, 2023). Такі твори не потребували трактування в українському контексті. Однак, попри підтримку, співчуття та солідарність, викликало багато запитань і термінологічних та контекстуальних уточнень, особливо серед професійної аудиторії.

Мистецтво цивільних художників та художниць ми коментували для іноземців як «мистецтво воєнного часу» (wartime art)³, хоча самі іноземці час від часу вживали в розмові термін «war art» (у дослівному українському перекладі звучить як «воєнне мистецтво», хоча цей термін в Україні побутує на позначення воєнної науки, себто

¹Архів мистецтва воєнного стану — це кураторське спостереження за художнім процесом з початку повномасштабного вторгнення росії в Україну у 2022 році. Співзасновниці архіву Ольга Балашова, Галина Глеба, Тетяна Лисун. Ідея архіву з'явилася в перші дні повномасштабного вторгнення, роботу над збором матеріалів розпочали напочатку березня 2022 року. Мета архіву — фіксація масиву мистецьких творів, що були створені та опубліковані в соціальних мережах художниками й художницями після 24 лютого 2022 року у відповідь на воєнну агресію. Матеріали представлені на цифровій платформі в хронологічному реверсивному порядку для подальшого аналізу, досліджень та осмислення візуальні форми реакції українського суспільства на соціальні, культурні, політичні трагедії у мистецьких творах.

Більше про архів див. Hleba, H. (2023).

² це детальніше розглядає у своїй статті Briukhovetska, O (2023)

³ За аналогією з назвою самого архіву в англomовному прочитанні The Wartime Art Archive

стратегії й тактики ведення бою)⁴. І цей означник спершу звучав влучно та лаконічно, бо є доволі коротким і містким: поєднує дві компоненти, що давали одночасно розуміння як тематики й контексту, так і предмету розмови — себто війни та мистецтва. Лише згодом я зрозуміла принципову різницю дефініцій, що й породжувала багато непорозумінь з іноземною аудиторією та фахівцями: вони апелювали до проблеми пропагандного мистецтва, тоді як ми представляли мистецтво, породжене культурним спротивом до агресії. Це ставало взаємозаперечними та навіть суперечливими характеристиками одного й того ж твору мистецтва та практики українських митців загалом. І точно не допомагало розібратись з труднощами перекладу через дефініції.

Однак серед мистецьких творів були й авторства митців й мисткинь, хто безпосередньо доєдналися до сил оборони України та окрім досвіду цивільного спротиву мали ще й досвід проявлення громадянської позиції через захист країни та військову службу навіть без проходження попередньої строкової служби. Це, наприклад, фотограф Костянтин Поліщук⁵, художники Богдан Бунчак⁶ та Олександр Лень⁷, доброволиця-волонтерка Маргарита Половінко⁸, та багато інших. І цей досвід, оприявнений через художню практику і певний візуальний твір, було найскладніше назвати, термінологічно визначити та емоційно ословити для іноземців на позначення художніх творів, що з'явилися прямо з поля бою, як то фотосерії Костянтина Поліщука. Або ж твори, що з'явилися як відповідь на набутий новий досвід служби у війську, поля бою та й війни загалом у тих митців, що демобілізувалися через складне поранення, як то Богдан Бунчак. Або ж створюють художні твори під час військової відпустки, як Олександр Лень або Євген Коршунов. Терміни на позначення такого типу досвіду множилися: «military art», «war art», «new tranches art», «trauma-focused art» тощо. І жодне з них не було коректним щодо контексту, типу зображення та природи певних образів й конотацій. Відтак я потроху відчувала, що входжу на територію культурної дипломатії та проблеми епістеміологічних визначень, які мають дуже контroversійні колоніальні та/або політичні конотації.

З усвідомленням наявної тематичної прогалини в називанні, а відтак і трактуванні українського мистецтва іноземцям, я впритул зустрілася на конференції *Why Remember?: Reframing Trauma* у Сараєво у 2024 році. Під час доповіді про складний історичний багаж терміну «war art» та колоніальну оптику, що за ним слідує, професор Кіт Мешшам-Мюїр з австралійського Curtin University окреслив саму проблематику значень і епістеміологічних традицій: «war art» як термін не описує і не вміщує досвіду війни, але крізь нього українське мистецтво хибно інтерпретується. Я побачила наявний епістеміологічний розрив: між тим, як цей термін побутує в англomовному середовищі — інституалізований та глибоко вкорінений в колоніальні способи репрезентації війни, — і тим, як про війну говорять, її зображують та через ці образи оприявнюють власну громадянську позицію українські художники й художниці. Стало очевидно, що термін «war art» не вміщує досвіду сучасної війни, бо сам термін має свій колоніальний багаж, а також не є політично нейтральним та універсальним.

⁴ Прямого перекладу терміну «war art» в українській історії й теорії мистецтва наразі не існує, журналісти частіше використовують аналог «військове мистецтво».

⁵ Перше інтерв'ю з фотографом після доєднання до війська див. в (Iakovlenko, 2022b)

⁶ Більше про першу мистецьку роботу художника після демобілізації див. в (Higgins, 2024)

⁷ Більше про виставку-аукціон на «Беззвучно до глухоти» та допомогу армії за участі художника й військового Олександра Леня див. у (Котубей-Герущка, 2023)

⁸ Для цього дослідження Маргарита Половінко погодилася дати коментарі, однак 6 квітня 2025 року, напередодні домовленого запису розмови, під час виконання бойового завдання росіяни вбили художницю та воїнку на позиціях.

Загалом у європейській традиції термін «war art» безпосередньо пов'язаний зі сформованою практикою офіційних воєнних художників та діяльністю певних державних інституцій, що опікуються фіксуванням воєнних дій та участі військ своєї країни не тільки на рівні фотодокументації, але й художньої рефлексії та емоційної інтерпретації зображуваного. Протягом XX століття це практика замовленого державою мистецтва. Відтак термін «war art» переважно стосується колишніх імперських країн: у Великій Британії інституцією, що відповідала за воєнне мистецтво було War Artists' Advisory Committee (WAAC)⁹; в Канаді це Canadian War Records Office¹⁰ під час Першої світової війни та Canadian War Artists Program¹¹; американські програми U.S. Army War Art Unit (створена 1942 року і швидко розформована) та New Deal (1933-1943)¹², що стосувалася більше художньої документації економічної кризи та суспільного життя засобами фотографії, але також заклала базу для фінансування художників, які згодом брали участь у воєнних проєктах.

Такі історичні огляди теми як «British artists and the Second World War: With particular reference to the War Artists' Advisory Committee of the Ministry of Information» (Foss 1991), «Art and war» (Brandon, 2007) та інші формують корпус історіографічного опису практики офіційних мистецьких воєнних кампаній, зокрема у Великій Британії та Канаді. Автори аналізують діяльність державних інституцій та рівень залучень у процеси й формування наративів для створення візуальних архівів війни. В той час як сучасні дослідження, такі як «Back from the front: Art, memory and the aftermath of war» (Gough, 2014), збірник текстів «Art and Conflict» (Crimmin, & Stanton. (Eds.). (2014), «Images of War in Contemporary Art: Terror and conflict in the mass media» (Čvoro & Messham-Muir, 2021) та «The politics of artists in war zones: Art in conflict» (Messham-Muir, Čvoro, & Lukowska-Appel. (Eds.). (2023) критично переосмислюють значення терміну в умовах глобалізованого та медіатизованого світу, та з врахування деколоніальних підходів в аналізі явища і певних колоніальних аспектів репрезентації воєнних кампаній в різних регіонах. Але також критично аналізують тенденцію «універсалізації страждання» — зображувати постраждалу сторону через візуальні кліше, що позбавлені історичної коректності та політичної суб'єктності.

Водночас в українському досвіді репрезентація війни у мистецтві за радянської влади мала дуже заідеологізований характер, суворо регламентувалася владою на різних рівнях, та заледве залишала простір до людиноцентричного зображення досвіду фронту Другої світової війни його очевидцями. Щодо XXI століття, то російсько-українська війна (з 2014) для багатьох митців і мисткинь найперше не тема й зміст творів, а середовище фізичного перебування та виживання, фундаментальна умова обставин життя (Kateryna Iakovlenko, 2023). Свідчення респондентів мого дослідження, зокрема тих, що мають досвід служби та бойових дій, доводять, що досвід війни майже неможливо охопити універсалізуючими категоріями та редукувати до сухої формули гуманізму, пацифізму чи виключно образу болю або ж віктимізації постраждалої сторони (Jérôme Bazin, 2018). Натомість український досвід доводить свою агентність через самозалучення не тільки у позицію спостерігача чи репрезентанта, але також в агентну роль захисника/захисниці, що формує складний і

⁹ Ключова державна структура у Великій Британії, заснована 1939 року під керівництвом Кеннета Кларка для документування війни художниками, що діяла під егідою Міністерства інформації Британії. Співпрацювали на замовлення творів з понад 300 митцям, серед яких Генрі Мур, Джон Пайпер, Стенлі Спенсер.

¹⁰ Canadian War Records Office створений у 1916 році за ініціативою полковника Лорда Бівербрука

¹¹ Canadian War Artists Program діяла під час Другої світової війни, після 1943 року перейшла під контроль Національного архіву Канади

¹² Пізніше частина художників перейшла до Office of War Information або працювала через Life Magazine

доволі новий тим художника з невідчужуваним досвідом екзистенційного досвіду війни.

Дослідницькі питання

Зважаючи на відсутність щодо усталеної термінології та невизначеність терміну «war art» та його недостатню академічну опрацьованість в українському контексті, цією роботою я б найперше хотіла дати відповіді на такі дослідницькі питання:

- Що таке «war art», яка його історична традиція та сучасна конотація в англomовному світі, та чи релевантно воно для опису досвіду українських митців в російсько-українській війні?

Але також у фокусі цього дослідження для мене критичними є переозначення терміну «war art» в контексті російсько-української війни зокрема через досвід українських художниць і художників, що долучилися до сил оборони України або ж набули бойового досвіду. На основі інтерв'ю з митцями й мисткинями, що брали участь у воєнних діях, я спробую окреслити відповіді на такі питання:

- Яким є досвід художників та художниць, що приєдналися до війська, і як він впливає на їхню художню практику, громадянську позицію та погляд на функції, форми та ідеї мистецької практики в час війни?
- Чи потрібен та яким може бути термін на позначення художніх творів, що їх створюють автори/ки з бойовим досвідом або досвідом служби в силах оборони України?

І наостанок, важливим до аналізу та формування агентної позиції є розуміння відповіді на наступне питання:

- Який вплив може мати український досвід створення мистецтва під час російсько-української війни на академічну епістемологію та видозміну трактування мистецтва із зображенням війни у світі.

Це не вичерпний перелік моїх питань до теми, але саме цими запитаннями я обмежуся для дослідження й аналізу в магістерській роботі.

Методологія дослідження

У своєму дослідженні я спираюсь на міждисциплінарну методологію та поєдную елементи усноісторичного дослідження, критичний аналіз візуальної культури, visual war studies та аналіз наративних моделей репрезентації, а також в межах деколоніального критичного аналізу та політики репрезентації війни. Я розглядаю означену тему на перетині критичної візуальної теорії, постколоніальної історії мистецтва, воєнних штудій, перехідного правосуддя та досліджень культурної агентності в умовах війни.

Аналіз дослідження охоплює наукову літературу, публіцистичні тексти й статті, виставкові практики, кураторські тексти, художні твори в яких репрезентується досвід війни через мистецтво. А також створену спеціально для дослідження базу джерел, що налічує 14 напівструктурованих інтерв'ю, загальною тривалістю близько 19 годин запису розмов з митцями й мисткинями, що мають бойовий досвід та долучилися до сил оборони України після 2022 року, або з культурними діячами й діячками, які були активними учасниками культурно-дипломатичної репрезентації України після

повномасштабного вторгнення. Для створення цієї бази джерел я попередньо визначила модель опитування та сформувала базову структуру інтерв'ю та опитувальник-орієнтир до розмов. Враховуючи особливості індивідуального досвіду респондентів й респонденток, опитувальних змінювався щодо необхідного фокусу розмови.

Я сфокусувалась на колі сучасних українських художників й художниць, що мали активну сучасну соціально-критичну або художню практику з 2014 року, або ж на момент 2022 року, протягом останніх трьох років або ж опісля набуття досвіду служби чи фронтової залученості.

Моя позиція в цьому дослідженні усвідомлено позиційована, де я не розмежую академічний аналіз з громадянською залученістю та культурною агентністю. Цей підхід дає мені простір до включення власних спостережень, досвіду, оприявлене критичне ставлення до чинних аналітичних рамок.

Структура роботи

Структурно, ця магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, де я роблю спробу послідовно окреслити проблемні аспекти проблематики використання терміну «*war art*» в його усталеній конотації щодо українського мистецтва часу війни, висновків, додатків та джерел дослідження.

У першому розділі я роблю огляд основної літератури та досліджень за темою, що дає змогу зробити розлогий історичний огляд терміну «*war art*». Також я окреслюю обставини й політичний контекст його формування на початку XX століття під час Першої світової війни, практику побутування та поширення протягом XX століття, зокрема в час Другої світової війни, але також видозміну і появи нових конотацій до терміну в другій половині XX століття, час холодної війни, та зокрема щодо воєнних кампаній в різних частинах світу. Особливу увагу в першому розділі я приділяю західним моделям інституалізації створення мистецтва під час та про війну, акцентую на проблемі концептуальних обмежень терміну щодо воєнних кампаній поза межами країн, де термін активно побутовував у XX столітті. Особливе місце в цьому розділі я приділяю постколоніальній критиці політики візуальності та стратегій репрезентації насильства. І окремо я трактую проблему відсутності подібної термінології в українській історіографії мистецтва та науковому дискурсі, а також окреслюю політичний контекст, що зумовив таку неспроможність та не осмисленість подібного мистецького явища й традиції.

У другому розділі я аналізую український досвід створення мистецтв під час війни з фокусом на ключових хронологічних етапах: 2014—2022 роки як період першої фази російсько-української війни, та періоду 2022—2025 після повномасштабного вторгнення росії в Україну. У фокусі мого аналізу зокрема практика репрезентації мистецтва художників, що беруть участь у бойових діях. Методологічною основою цього розділу є якісні глибинні інтерв'ю з митцями, проведені за усноісторичними підходами та критичний наративний аналіз. Я зосереджую увагу на зміні художньої ідентичності, процесу трансформації уявлень про мистецтво та його функції в часі війни, перегляді ролі митця у воєнний час, та загалом оприявненні війни як засадничого фактора зміни художньої ідентичності, нових наративів і репрезентації війни. Особливу увагу я приділяю категоріям «*war art*» та «*anti war art*», а також запиту на мистецтво, що не буквально зображає війну, натомість стає інструментом пам'яті та спротиву культурному геноциду. В цьому розділі я також формую певний

портрет українських митців/мисткинь з досвідом бойових дій, що не документують реальність війни як спостерігачі, хоч і з над близької дистанції, а безпосередньо живуть війною як подією власного вибору. Це відображує та утверджує їх мистецьку соціально-критичну позицію через проактивну громадянську дію. Цей підхід підважує усталені західні уявлення про спостерігача-репрезентанта, натомість пропонує нові моделі мистецької агентності в умовах війни.

Третій розділ присвячено українському досвіду мистецтва війни в ширшому академічному контексті. Критичному перегляду наявних до вжитку в західній академії термінів як то «*war art*» та «*antiwar art*». Зокрема, окрім іншого, розділ включає пропозицію терміну «*комбатанське мистецтво*» (*combat art*) як аналітичної категорії з увагою до естетико-політичного виміру творів, що вміщують одночасно особисту рефлексію та певну історично-контекстуальну удосвідченість зображуваного через власний досвід війни. Певною мірою митець/мисткиня тут постає суб'єктом, що діє не лише як актор творення образу, але й має проявленість в публічному просторі як свідок та носій певної пам'яті й досвіду. таким чином мистецький жест розглядається і як форма художньої виразності, але і як форма політичного висловлювання.

Варто зазначити також і проблему різного термінологічного апарату, та неможливості якісно артикулювати практики українських митців й мисткинь, а також контекст появи й створення робіт західної аудиторії. Для виявлення наявних смислових непорозумінь й розломів в комунікації практиків індустрії мистецтва, що вже мали в своєму досвіді українські куратори й кураторками в роботі з міжнародною аудиторією до і після 2022 року, я сформувала окремий сценарій опитувальника для інтерв'ю з практиками. В розмові з ними я окреслюю різницю контекстів сприйняття та ризики редукції мистецького образу й висловлювання до певних візуальних кліше. Оприявнюється простір хибної конотації й сенсові дірки в потрактуванні слів на позначення начебто зрозумілих категорій як то окупація, агресія, пацифізм тощо.

У цьому розділі я доводжу важливість українського досвіду для академічного перегляду аналітичного апарату щодо репрезентації війни та зокрема інтерпретаційних підходів, термінологічного апарату та загалом способів репрезентації війни у глобальному контексті. Метою дослідження є проаналізувати чинний термінологічний апарат, а також виявити, описати та запропонувати ті терміни, що зможуть транслювати досвід конкретної війни та залучення мистецької спільноти у воєнні дії.

Цим дослідженням я загалом пропоную проаналізувати українське мистецтво про війну, враховуючи досвіди митців і мисткинь, що долучилися до війська або бойових дій, як певну епістеміологічну провокацію до усталеного уявлення про війну, роль художника в ній та репрезентацію досвіду воєнних дій. А також пропоную нові підходи до опису, аналізу та репрезентації досвідів мистецтва воєнного часу для української та іноземної аудиторії.

Розділ 1. Поняття «war art» у XX-XXI ст.: політичний вплив та колоніальні епістемологічні риси

«Ukrainian War Art Collection» — так називається проєкт на сайті Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, що коротко описаний як «велика медiateка творів мистецтва, пов'язаних з російсько-українською війною. Мета платформи — архівувати та записувати ті мистецькі прояви, які з'явилися в останні кілька місяців, задля їхнього подальшого дослідження»¹³. База проєкту наразі недоступна, і з її наповненням ознайомитись нам не вдасться, однак для окреслення масштабу термінологічного конфузу нам достатньо й самого лише терміну, адже сайт Міністерства культури та стратегічних комунікацій є офіційною державною репрезентацією культурних політик в Україні. Відтак ми вже говоримо про циркулювання терміну у сфері культурних нарацій часу війни України.

Запропоновані й вживані офіційною державною інституцією у сфері культури терміни є нічим іншим як офіційною професійною комунікацією всередині країни та назовні. І саме тут ховаються труднощі перекладу та комунікації українського мистецтва часу і тематики війни для іноземної аудиторії, зокрема професійної спільноти, що вочевидь значно краще розуміють значення термінів та їх конфліктний історичний багаж, ніж українські чиновники й окремі культурні ініціативи.

Це не єдиний проєкт, що названий подібним чином. У соціальній мережі Instagram є публічна сторінка War Art Resistance (ukrainian.war.art)¹⁴, де розміщені плакати про російсько-українську війну. Також є акаунт Ukraine War Art (ua_war_art)¹⁵ як репрезентація сайту-проєкту¹⁶, що вміщує візуальні матеріали та інтерв'ю з українськими ілюстраторами/ками та художниками/цями про війну і досвід створення мистецтва у воєнному контексті й на тему війни. Є також інші форми побутування українського мистецтва про війну в англomовному інтернет-просторі, як то сторінка-виставка Ukraine War Art, що вміщує роботи українських ілюстраторів/ок, та, як зазначають автори, «є частиною масштабної ініціативи з популяризації українського воєнного мистецтва ... [з метою] показати, що відбувається безпосередньо в Україні, а також продемонструвати блискучі роботи, що з'явилися в результаті цих подій»¹⁷. В TikTok є цілий однойменний тематичний розділ Ukraine War Art¹⁸, що описом заохочує «досліджувати потужне мистецтво на воєнну тематику, що відображає конфлікт в Україні», та «відкрити для себе творчість посеред хаосу»¹⁹ і наповнений сумішшю анімованих ілюстрацій, згенерованих ШІ-зображень, танців військових з доданою анімацією, та самопрезентацією митців/мисткинь з тематичними щодо війни творчими практиками. У соціальній мережі Facebook існує навіть питомо українська віртуальна спільнота War Artists Union (WAU)²⁰, що описує себе як «команда українських митців,

¹³ Більш детально можна ознайомитись на сайті Міністерство культури та інформаційної політики України. (n.d.). в розділі *Ukraine War Art Collection*.

¹⁴ Більше детально можна ознайомитись на публічній сторінці Ukrainian War Art. (n.d.). *Instagram profile*.

¹⁵ Більше детально можна ознайомитись на публічній сторінці UA War Art. (n.d.). *Instagram profile*.

¹⁶ Більше детально можна ознайомитись у блозі Ukraine War Art. (n.d.). *Ukraine War Art Blog*.

¹⁷ Тут цитата подана скорочено і в дослівному українському перекладі. Цитату в оригіналі можна знайти на сторінці виставка Swansea Printmakers. (n.d.). *Ukraine war art*

¹⁸ Більш детально інформація доступна за посиланнями TikTok. (n.d.). *#ukrainewarart hashtag page*.

¹⁹ Оригінальний варіант цитати без скорочення: “Explore powerful war-themed art reflecting the Ukraine conflict through stunning canvases and sketches. Discover the creativity amid chaos. Ukraine war art, paintings of soldiers in Ukraine, canvas art related to Ukraine war”

²⁰ Більше про проєкт можна дізнатися на публічній сторінці спільноти War Artists Union. (n.d.). *Facebook page*.

які створюють унікальні предмети мистецтва для інтер'єру з залишків зброї» та проводить виставки й бере участь у подіях, репрезентуючи цей корпус практик як «воєнне мистецтво» від «воєнних митців» в Україні та за її межами.

Загалом, з самоописів проєктів можу припустити, що сучасні українські автори та ініціатори проєктів в самоназвах *war art/artist* керуються використанням категорій війни й мистецтва як лаконічного способу окреслення і теми творів, і контексту створення культурного продукту, що цілком задовольняє потребу в лаконічному терміні до самоозначення. Бігло проаналізувавши наповнення проєктів та використання означення можу зазначити, що терміном *war art* вони мислять спектр мистецьких практик, що вміщує: художні твори із зображенням війни, художні твори про досвід війни, плакати та ілюстрації до зображення війни або антивоєнних закликів і наративів, сучасні мистецькі практики та медіуми, традиційні техніки, декоративно-ужиткові об'єкти з використаних боєприпасів та зброї, мистецтво українських авторів/авторок з цивільним досвідом, мистецтво авторів/ок з військовим досвідом, митців з досвідом вимушеного переселення в межах країни та поза межами країни, та навіть твори іноземних авторів, що зображують українську війну. Таке широке розуміння й трактування терміну, що не має в українській мистецькій традиції, теорії чи епістемології доданого контексту і значення, мені також підтвердили й українські митці/кині та культурні діячки/чі²¹, а також зазначили проблемність цього терміну до використання, попри те, що також не були знайомі з енциклопедичним значення й історією побутування терміну.

Постає проблема, за якої через відсутність в Україні поля досліджень *war studies* та *visual war studies*, а відтак розуміння світового досвіду практик аналізу культурних мистецьких та соціальних процесів часу війни, і як наслідок відсутність усталеної термінології на позначення певних явищ, — українські державні інституції необачно покористуються термінами, що вже мають доволі історично складне та суперечливе значення. Що, своєю чергою, запроваджує і легітимізує через офіційну державну установу та її публічну комунікацію категорію *war art* як терміну на позначення візуальних матеріалів часу/зображення війни.

Однак яке первинне значення та якою є історія й конотація терміну *war art* в англomовному світі (звідки він, врешті, і походить)? Яку рамку трактування й значення накладає цей термін на українське мистецтво часу війни, окрім як жанрову формулу, що начебто зручна для експортного вжитку? Та й чи здатен загалом цей термін, що походить з імперіалістичної традиції зображення війни, означити корпус мистецьких практик репрезентації війни як спротиву та агентності самооборони від агресора?

Цей розділ заснований на аналізі наукового поля *war and representation studies*, історіографії появи, розвитку й трансформації терміну, а також огляді ключових наукових досліджень за темою *war art* й репрезентації війни. Я користуватимусь англomовним означником *war art* тут і надалі за текстом, аби не надавати зайвої термінологічної плутанини до означення. Дослівний переклад *war art* українською звучатиме як «воєнне мистецтво», що українською вже має чітке енциклопедичне означення та конотацію як «теорія і практика підготовки й ведення воєнних дій на геотерії та навколоремному просторі; застосування відповідних сил, засобів і ресурсів для підтримання достатнього рівня воєнної безпеки країни. Складається із 3-х частин: стратегічного, оперативного і тактичного мистецтв, ін. назви — стратегія,

²¹ В розмовах з Євгеном Коршуновим, Олександром Ленем, Іваном Світличним, а також Лізаветою Герман та Борисом Філоненко. Деталі в Додатках

велика тактика, тактика»²². Себто насамперед, як зазначає словникове означення²³, це частина воєнної науки, що включає певні теоретичні й практичні питання стратегування, підготовки й ведення збройної боротьби. Мистецтво як частина терміну тут є певним термінологічним омажем до культової праці «Мистецтво війни»²⁴ Сунь-Цзи про тактику і стратегію ведення воєнних дій.

Таким чином, я маю на меті описати історичні витоки й трансформації терміну *war art*, а також критично осмислити побутування терміну щодо українського контексту та оприявнити обмеження нинішньої аналітичної рамки щодо досвіду України.

1.1. Становлення терміну *war art* у європейських, північноамериканських та австралійських історичних традиціях. Огляд літератури

Протягом XX–XXI століть репрезентація війни стала буквальним втіленням політичних жестів, перетворилася у форму стратегічного контролю за суспільним уявленням про війну та способом конструювання історичних, національних й державних наративів. Мистецтво доволі часто поставало як спосіб та інструмент не стільки осмислення досвіду війни, як свідомого режисерування візуального й емоційного уявлення про це.

Особливе й одне з ключових місць в інструменталізації зображення війни через мистецтво стала практика офіційно командированих митців/кинь на фронт для створення художніх творів, що не поодинокі мали певну ідеологічно-пропагандну мету й наратив. Поняття *war art* сформувалося як результат державних програм під час світових воєн минулого століття, однак доволі активно використовується в академічному та особливо в публічному дискурсі щодо мистецтва, яке фіксує війну, й досі. Варто зазначити, що країни з наявною традицією офіційного мистецтва репрезентації війни, у XXI столітті або продовжують підтримувати чинні програми, або реновують попередні. Наприклад The Australian War Memorial описують програми Official War Art Scheme так: «[...]програма офіційного *war art* була започаткована під час Першої світової війни й ґрунтувалася на подібних ініціативах Великої Британії та Канади. Її відновлювали під час Другої світової війни, а також у періоди війни в Кореї та у В'єтнамі. У 1999 році програму поновили з призначенням художників для зображення миротворчих операцій у Східному Тиморі (Тимор-Лешті). Відтоді в межах програми митців направляли до Афганістану, інших регіонів Близького Сходу та на Соломонові Острови»²⁵ (подано у перекладі).

Поняття *war art* в англomовній академічній традиції та європейському, північноамериканському та австралійському історичних контекстах, доволі тісно пов'язане з інституційною, себто замовленою державою практикою роботи митців для візуалізації збройних конфліктів. На сайті The Australian War Memorial програма Official War Art Scheme описана як (подано у перекладі) «[...]одна з найтриваліших і найбільших програм державного замовлення мистецтва в Австралії. Ця програма [...] відіграє важливу роль у формуванні національного бачення воєнної історії країни»²⁶. Тому важливо розуміти саму специфіку такої практики, адже її структура і зміст мають наочний колоніальний та ідеологічний багаж минулого, які обрамлюють та впливають

²² Детальний опис енциклопедичного визначення див. тут (Воєнне мистецтво, С. П. Корінний, 2006)

²³ Там же.

²⁴ Стародавній китайський трактат, автором якого вважають генерала й військового стратега Сунь Цзи, що жив в VI—V ст. до н. е.

²⁵ Більше інформації можна знайти на сайті Australian War Memorial. *Official War Art*.

²⁶ Там же.

на сучасне розуміння війни, а також суб'єктів та образів репрезентації в контексті воєнних дій чи воєнного досвіду. А також бути уважними до конотацій й походження історичного терміну, адже термін «[...] «офіційний воєнний художник» (*official war artist*) застосовується до митців, яких спеціально залучали або через сам *The Australian War Memorial*, або через Секцію військової історії армії Австралії (чи її попередники)»²⁷.

Цей термін певною мірою зароджується з самої імперіалістичної традиції. У Великій Британії, США, Канаді, Австралії такі практики засновувалися як частини державних програм, як то War Artists Advisory Committee у Великій Британії, або Canadian War Artists Program у Канаді, чи навіть New Deal у США. New Deal мала більш розширений функціонал документування соціальних процесів загалом, куди компонент репрезентації воєн був одним із багатьох інших, однак з часом саме такі організовані програми засновували більш тяглу підтримку митців, що репрезентували війну.

Сам же термін *war art* першопочатково виникає з потреби структурування способів політичної пропаганди, і поступово стає явищем на перетині візуальної культури, інституційної пам'яті та культурних політик. Під час WWI²⁸ образи війни стають важливими елементами до формування національних уявлень про героїзм, а також національну єдність й жертвовність (Winter, 1995). Одна зі знакових дослідниць *war art* Лора Брандон зазначає, що у європейському та американському мистецтві практики офіційних *war artist* були не тільки варіацією документування воєнного досвіду, а заледве не ключовим візуальним інструментом формування державної нарації (Brandon, 2007). Впродовж WWII²⁹ такий підхід до інструменталізації мистецтва в репрезентації війни тільки поглибився: додалася також потреба формування уявлення про ворога та його етичні й моральні підстави до участі у війні. Однак також додалася й робота із контекстом цивільних — оприявнення або змальовування фактів цивільного спротиву, образів відваги та жертвовності. Певною мірою, зображене у творах набувало рис героїчної іконографії, що формували через візуальні образи державну ідеологію під час війни.

Корпус літератури у цьому дослідженні охоплює три ключові тематичні напрями: історію та концептуалізацію терміну та традиції в англomовній традиції; постколоніальну критику репрезентації війни у візуальній культурі; сучасні підходи до мистецтва як форми свідчення, спротиву й політичної дії. Перший напрям стосується історичних і теоретичних розвідок про воєнне мистецтво як державну та естетичну категорію. Окрему увагу приділено аналізу впливу Холодної війни та миротворчих доктрин на появу антивоєнного мистецтва в публічному просторі. Другий напрям зосереджений на критиці колоніальних та уніфікованих підходів до репрезентації війни. Що оприявнює проблеми асиметричного погляду та експлуатації травми, а також естетизації смерті, пропаганди жертвовного подвигу та функціональне сприйняття художника/ці як інструменту державної нарації. Третій напрям пов'язаний із сучасними підходами до мистецтва як способу етичної артикуляції досвіду та агентності учасника-свідка.

²⁷ Там же.

²⁸ World War I як Перша світова війна. Тут і надалі по тексту

²⁹ World War II як Друга світова війна. Тут і надалі по тексту

Справедливо зазначити, що термін *war art* має певні термінологічні різночитання в англомовних дослідженнях. Це часто пов'язане за періодом написання дослідження та його безпосереднім історичним фокусом. Багато текстів написаних до 2000-х років використовують термін *war art*, звертаючись до практики, згрубша, — замовленого державою мистецтва на тему війни. Серед таких авторів Браян Фосс³⁰, Поль Гоф³¹ та інші. Натомість в дослідженнях останніх десятиліть помітні зміни та критичний зсув, де *war art* частіше аналізується через гендерну критику, деколоніальні теорії та проблему позиційності й агентності.

Однак звертаючись саме до історіографії питання, варто віддати належне тим, хто ґрунтовно описав традицію *war art* як офіційну державну практику зображення війни, як то канадський історик мистецтв Браян Фосс у праці *British Artists and the Second World War. With Particular Reference to the War Artists' Advisory Committee of the Ministry of Information* (1991)³². До цього дослідження важливо звертатися як до однієї з найповніших історіографій самого терміну, але що важливіше — детальної реконструкції того, як мистецтво було інструменталізовано для потреб війни й формування певної візуальної пропаганди. У своїй праці автор детально оглядає процеси державного патронажу зображення війни та включення різних емоційних режимів впливу на аудиторію (як внутрішню, так і зовнішню), що окрім як уможливлювало роботу митців, але й задавало певні ідеологічні обмеження.

Фосс цією працею пропонує повноцінну історіографічну реконструкцію War Artists' Advisory Committee (WAAC)³³ як інституції з певною політикою контролю інформації, з оглядом і переліком залучених митців, з аналізом відбору та навіть оглядом умов роботи й політично-ідеологічною спрямованістю мистецького продукту. Автор пише зокрема про період WWII, та все ж аналізує зміну підходів у порівнянні з WWI. Він також пропонує детальний огляд основних механізмів легітимації образу війни, та які стандарти репрезентацій та обмеження мали митці в роботі. Окремим фокусом уваги дослідника є також вплив війни й традиції *war art* як державного замовлення на саме мистецьке середовище, де, на думку автора, мистецтво мало на меті бути не тільки «тонким інструментом воєнної пропаганди, але й сприяти розвитку народного смаку» (Foss, 1991. p.19). Фосс трактує це як спробу формування популярної культури та закріплення наративу війни візуальними образами. Але також окремо оглядає тогочасну функцію митця у суспільстві: від автономного митця/кині до своєрідного агента/ки формування народного смаку через створення іконічних образів національної боротьби.

Через досвід WWI, історіографію терміну розлого і детально описав британський дослідник Поль Гоф у праці *A Terrible Beauty: British Artists in the First World War* (2010)³⁴. З різницею у 20 років щодо праці Фосса, Гоф у своєму дослідженні розглядає історію становлення явища і терміну *war art* у WWI у Британії як процес формування культурної політики воєнного зображення. Він врахував до аналізу вже не тільки тих

³⁰ Foss, B. F. (1991)

³¹ Gough, P. (Ed.). (2014)

³² Foss, B. F. (1991)

³³ War Artists' Advisory Committee — це офіційна державна структура під егідою Міністерства інформації, створена у Великій Британії в 1939 році. Ця інституція відіграла ключову роль у формуванні поняття *war art* у британській традиції. Функціонувала для координації та залучення художників/ць до документування подій WWII. Очолював організацію художник Кеннет Кларк. На меті було одночасно і створення візуального архіву війни, і вироблення образу нації в умовах конфлікту. Комітет забезпечував художників замовленнями, оплатою та дозволами для доступу до військових об'єктів.

³⁴ Gough, P. (2010)

художників/ць, хто працювали з державним замовленням, формуючи візуальний канон війни, але й митців-учасників бойових дій. Він же, на противагу Браяну Фоссу, дає доволі широку контекстуалізацію цьому терміну і явища, загалом через жанрові, політичні, суспільні та навіть емоційні зміни суспільства.

Цю ж термінологічну рамку використовує у своєму дослідженні *Art and War (2007)*³⁵ канадська історикиня мистецтва Лора Брандон. Її дослідження є одним із ключових і найбільш ґрунтовних щодо візуального мистецтва й практик у полі *war art studies*. Важливим щодо історіографії питання є багаторічний досвід роботи кураторкою в Канадському музеї війни, — одній з основоположних й передових інституцій з відповідною тематичною колекцією. Авторка однією із перших дослідниць описала тему через широке історичне охоплення репрезентації війни протягом тисячоліть, від Месопотамії й до війни в Іраку. Також її працю характеризує і міжжанровий аналіз мистецтва в медіумах живопису, графіки, інсталяції, меморіальної скульптури, фотографії тощо. Однією з основних тез Брандон є наголошування на тому, що *war art* треба мислити не через жанрово-тематичне спрямування, а саме як культурну практику, що виходить за межі виключно формального класифікування, адже воно найперше віддзеркалює соціальні та політичні механізми в конструюванні реакцій на війну. Брандон пропонує бачити *war art* не як варіації батального жанру, а наполягає на ширшому тлумаченні, де це мистецтво, що створене під впливом війни, а відтак може і стає одночасно і пропагандою, і свідченням, і архівом, і критикою, і каноном, і меморіалом, і навіть протестом.

З 1970-х, під впливом багатьох антивоєнних рухів та розвитком критичної та деколоніальної теорії, видозмінюється поле досліджень *war and representation studies*, а поняття *war art* починають піддавати структурному аналізу та переосмисленню. Митцями й дослідниками посилюється критика природи *war art* і мистецтва з образами війни як такі, що не лише репрезентують воєнні конфлікти, але слугують інструментом нормалізації насильства.

У 1990-х набуває обігу термін перехідного правосуддя, хоча етичні питання пост-конфліктної пам'яті досліджувалися й обговорювалися й раніше, ще з Нюрнбернського трибуналу. Однак в цей час формується ширше розуміння процесів та засадничих форм перехідного правосуддя вже не лише як частини юридичних процесів миробудування, але й в ролі культурної компоненти як важливої частини процесу примирення. Мистецтво в юридичній та миробудівній риторичі починає відігравати роль свідчення, способу збереження пам'яті та символічному визнанні травми, часто навіть випереджаючи послідовні механізми відновлення правди та надання репарацій (Teitel, 2000, p. 1).

Суспільні процеси політизації художніх практик, зростання руху активістського та акціоністського мистецтва, формуванням теорії зображення загалом, що ґрунтувалось на постструктуралізмі, — впливають на зростання академічної уваги й до репрезентації війни не як способу фіксувати події, а найперше як складного та ідеологічно-пропагандного інструменту підтримання національних наративів. Академічне поле *war and representation studies* певною мірою ділиться на тих, хто працює з дослідженням історіографії самого явища мистецтва про війну першої половини та середини ХХ століття. Але також зростає інтерес до мистецької реакції на усвідомлення впливу ідеологічної репрезентації війни на суспільні настрої. Так, *antiwar*

³⁵ Brandon (2007)

art отримує нову інтерпретацію та починає побутувати та поширюватись радше як парасольковий термін в сучасному активістському мистецтві на позначення антивоєнної нарації через мистецтво.

Ключові практики *antiwar art* у той час зосереджувалися не на репрезентації війни та каноні цих образів, а радше на політично-проактивній полеміці щодо самої доцільності війни. Дослідниця Мелані МакАлістер в *Epic Encounters: Culture, Media, and U.S. Interests in the Middle East since 1945, Updated Edition, with a Post-9/11 Chapter (2005)*³⁶ звертає увагу саме на взаємовпливи культурного продукту та воєнної експансії США, та яку роль грають художні образи як інструменти формування національного наративу. Власне, *antiwar art* таким чином постає не як жанр, а як політична позиція із запитом на переосмислення природи війни та критики візуального зображення конфліктів.

У ті ж 1980-ті *antiwar art* — особливо в США та Франції — частково втрачають свій радикальний активістський потенціал через процеси інституалізації. *Antiwar art* радше використовують для оприявлення демократичного плюралізму, аніж з метою глибшого перегляду політики війни своїх країн. Приміром Жоанна Бурке у статті *Cruel Visions: Reflections on Artists and Atrocities (2020)*³⁷ зазначає, що навіть найрадикальніші антивоєнні твори радше функціонували як «візуальні докази демократій», бо ж позбавлені емпатії та розуміння самої природи війни, зокрема в її не конвенційних формах (Bourke, 2020, p. 5–6).

І вже згодом, ближче 2000-х років, формуються критичні підходи у дослідженні *war art* в рамці деколоніальної критики. Відтак щодо критичного погляду на явища і практики *war art*, а також щодо постколоніального переосмислення необхідно звертатися до праць дослідників останніх двох десятиліть. Зокрема це праці Кіта Мешшам-Мюїра, Уроша Чворо та Моніки Луковської-Апель³⁸. Також до статей і досліджень Жоанни Бурке³⁹, Сює Малверна⁴⁰, Френка Мюллера⁴¹ та інших

У своїй першій праці *Images of War in Contemporary Art: Terror and Conflict in the Mass Media (2021)*⁴² Чворо та Мешем-Мюїр наголошували на тому, що сучасні твори з репрезентацією війни в сучасному медійному контексті дедалі частіше опиняються в білій плямі «втомі від візуального» та втрати сенсів через повторюваність образів та часом занадто відчутний розрив між конкретним досвідом та ілюструючим це образом. Цим дослідженням автори наголошувати на осмисленні проблеми інструменталізації образів війни та конфліктів в медіа.

Натомість колективна монографія *The Politics of Artists in War Zones: Art in Conflict (2024)*⁴³, укладена Мешшам-Мюїром, Чворо та Монікою Луковською-Аппель, дає простір до критичного осмислення усталеної традиції репрезентації війни. Загалом активно постає необхідність переозначення, аналізу та осмисленого включення в корпус творів про війну за коректного термінологічного визначення досвіду самих

³⁶McAlister, M. 2005

³⁷Bourke, 2020

³⁸Messham-Muir, K., Čvoro, U., & Łukowska-Appel, M. (Eds.). (2023)

³⁹Bourke, J. 2023

⁴⁰Malvern 2004

⁴¹Möller, F. 2017

⁴²Čvoro, U., & Messham-Muir, K. (2021)

⁴³Messham-Muir, K., Čvoro, U., & Łukowska-Appel, M. (Eds.). (2023)

митців-комбатантів. Це одне з найновіших досліджень теми, зокрема монографія дає змогу розглянути феномен актуалізованого в сучасному *war art* через призму пам'яті, особистих свідчень, нео-колоніалізму та зокрема художньої позиції й агентності в умовах воєнного конфлікту. І хоча український контекст не проявляється в дослідженні, попри те, що воєнні дії в Україні йдуть з 2014 року, і на момент виходу книги у 2024 році вже 2 роки тривало повномасштабне вторгнення росії в Україну, концептуальні рамки все ж дозволяють розглянути корпус сучасного українського мистецтва, що створене під час війни, як частину глобального явища переозначення агентності художнього свідчення в умовах війни.

Окремо від аналізу терміну та історіографії *war art*, але першими щодо оприявлення досвіду війни в постфронтних роботах художників та художниць з бойовим досвідом, варто зазначити збірник *Back from the Front: Art, Memory and the Aftermath of War (2014)* під редакцією Поля Гофа⁴⁴, що став каталогом-підсумком однойменного виставкового проєкту, що пройшов у Брістолі у 2014 році⁴⁵. У фокусі видання — досвід сучасних митців/кинь, які осмислювали пам'ять про війну та її наслідки у XX столітті, та вплив на особисте і колективне осмислення досвіду війни учасників воєнних кампаній вже XXI століття. Сам виставковий проєкт охоплював мистецькі відповіді митців/кинь на досвід перебування на фронті або поруч у воєнних кампаніях Іраку, Афганістану, на Балканах. Але також і сучасні прочитання історії, пам'яті та вже класичних образів WWI та WWII. Найважливішими тезами, що пропонує цей каталог, є позиціювання художника-учасника війни як прямого агента політичного і поняттєвого висловлювання про пережитий досвід та історичну подію. Важливо, що процес інтелектуального переозначення ролі й позиції автора/авторки як очевидця-учасника воєнної образності, розпочинається саме з виставкового проєкту, а вже за ним виникнули теоретичні обґрунтування.

У цьому ж контексті зростає і критика колоніального способу воєнної репрезентації. Зокрема Франк Мюллер наголошує, що сьогодні ми спостерігаємо ситуацію дистанції та споглядання зі сторони за сценою воєнних дій учасникам програм *war art* (Möller, F. 2017). Він зазначає, що західні художники, комісовані до зон ведення бойових дій зі своїх мирних країн, зображують війну зовні та з певної «позиції влади». А відтак культурний продукт, що вони створюють, значною мірою є морально відокремленим та дистанційованим від реального досвіду учасників, свідків та постраждалих війни. Подібна дистанція від досвіду подає зображення травми⁴⁶ як репрезентацію факту, без змоги бодай оприявити її перебіг та наслідки, не мовлячи вже про глибинне розуміння обставин та специфіки досвіду постраждалих.

Таким чином західна модель офіційного художника, що зображує війну, інституалізувалася протягом 100 років як тягла і перевірена практика репрезентації війни, та зберігає й досі елементи колоніального погляду на події. Себто іззовні контексту, як спостерігач/ка, а відтак з позиції влади, що часто транслює на воєнний контекст конкретного регіону або країни та його учасників так званий *western gaze*, себто дуже специфічний спосіб як сприйняття, так і подальшої репрезентації досвіду інших, що формується крізь призму західноцентричного культурного, естетичного й політичного досвідів⁴⁷. Такі способи репрезентації сьогодні мають значну тенденцію до знеособлення або ж естетизації чужого травматичного досвіду, що перетворює чужу

⁴⁴ Gough, Paul (ed.), 2014.

⁴⁵ Більше про проєкт можна на сайті проєкту *Back from the Front*, 2014

⁴⁶ Більше про травму і посттравматичне зростання див. Tedeschi, Moore, Falke, Goldberg, 2023

⁴⁷ В розмові з Кітом Мешшам-Мюїром. див. Додатки 11

історію виживання або ж смерті на візуальний ресурс для культурного або ж політичного вжитку.

Однак серед тем, які проблематизуються в полі досліджень *war and representation studies* трапляється і критика естетизації насилля, використання образу жертви задля «універсалізації болю». У корпусі досліджень, що мають у фокусі тези Сюзан Зонтаг з її знаменитого есею *Спостереження за болем інших*⁴⁸, де авторка описує, як зображення війни та страждання впливають на глядача через форми її репрезентації. В корпусі цієї теми цікавою є недавня стаття-роздум Жерома Базена *War, Art and Ideology: Can Art Help Us Understand Bellicosity?*(2018)⁴⁹, де автор загалом пропонує доволі критичний підхід до аналізу образів війни. Він досліджує для себе питання, чи може мистецтво про війну не тільки фіксувати перебіг і наслідки воєн, але пояснювати самі витоки війни, їх ідеологічні базиси. І хоча автор критикує «універсальність болю» у зображенні війни через естетику жертви, що часто в ході тривалих війн стає предметом «споживання» чужого болю⁵⁰. Однак він не розглядає насилля у війнах через структури колоніального насильства чи неокolonіальної агресії та імперської ревізійної експансії як одного із чинників і війни, і її похідної образності в сучасності. Поза увагою автора, відтак, залишається позиційність самого художника, та загалом постколоніальна рамка сучасних воєн. Хоч він і аналізує важливі актуальні компоненти теорії сучасного мистецтва та аналізу медіуму через матеріальні тактики репрезентації ідеї, чим вказує та мультимодальну природу пам'ятання у ХХІ столітті навіть за умови жанрових обмежень образністю та естетикою війни.

Найсвіжішою зі статей про позицію художника в час війни, є дослідження Сільвіу Ангел і Александра Збукеа⁵¹, які як додане кейс-стаді розглянули проявленість мистецтва, митців та їх агентності під час російсько-української війни, яку автори розглядають у хронології від 2022 року, називаючи «вторгненням в Україну» або «Російська агресія». Академічну цінність та обмеження цієї статті також варто розглядати критично. Однією з важливих думок авторів є наголошування на впливі митців як публічних акторів (подано в перекладі) — «митці — це важливий голос суспільства, навіть важливіший за пропаганду» (Anghel & Zbucnea, 2023. р. 31). Це можна розглядати загалом для аналізу символічного капіталу митця в суспільстві. Однак в дослідженні майже відсутні згадки про мистецтво з 2014 року, що спрощує уявлення про агентність митців, зводячи її тільки до реакції на події 2022 року, а це ігнорує вкорінені мистецькі практики, які мали місце і в оприявненні війни в мистецтві, і її документуванні, і навіть за фактом долучення до війська. Також текст орієнтується тільки на західну оптику та бере до уваги лише митців в еміграції, що не обмежує статтю в проявленні локального контексту через інформаційне поле, але також замовчує саму роль митців/кинь, що діють з позиції солдата/свідка/учасника воєнних дій.

У ХХІ столітті практика програм *war art* та підходів до репрезентації війни видозмінюється. Там, де традиція комісування митців до зон воєнних дій для створення мистецьких творів, — зокрема Велика Британія, Канада та Австралія, — вона зберігається й донині через сталість інституцій, що курують процеси художнього документування війни та військових операцій. Доволі звичним є й те, що попри широкий вибір технічних засобів та підходів до репрезентації, самі структури та логіка цих програм відтворюють патерн минулого століття через героїчні наративи та

⁴⁸ Зонтаг, С. 2003/2023

⁴⁹ Bazin, 2018

⁵⁰ Наслідуючи думки Сюзан Зонтаг, «Спостереження за болем інших». Див. Зонтаг, С. 2003/2023

⁵¹ Anghel & Zbucnea. 2023

перевагу фігуративним способам репрезентацій, а також певній естетизації війни та служби у зосередженні на національному військовому наративі. Це не є журналістикою, і бодай спробою реально відображення сцени бойових дій та контекстів, що на неї впливають. Натомість це певне продовження практики офіційного «замовлення» на зображення війни, що підтримує історичні й сформовані ще за доби експансіонізму імперій рамки репрезентації.

1.2. Термін *war art* у XX ст. в Україні як відсутня термінологічна категорія та поле дослідження.

На відміну від західноєвропейських, північноамериканських та австралійських традицій, де практика офіційно комісованих на фронт митців й термін *war art* стали повноправною категорією досліджень репрезентації війни, а також частиною культурної політики чи підходів до документування воєнних подій протягом усього XX століття, в українському академічному, музейному полі не існує такої сталої термінології. Та й загалом відсутнє поле досліджень візуальної репрезентації війни або *war studies*. Культурні процеси в Україні у XX столітті були зумовлені колоніальними чинниками, з політичними та ідеологічним регулюванням, — це майже цілком період перебування в складі СРСР. Мистецька практика у цей час, особливо на теми політичної та соціальної ваги, підлягала суворій централізованій цензурі та ідеологічному контролю.

Візуальний канон війни в СРСР, зокрема в другій половині XX століття, формувався через образ подій WWII. Однак не в загальноприйнятій епістемології й термінах, натомість через сконструйовану та ідеологічну версію вже радянської історіографії задля внутрішньої пропаганди, — конструкту «великої отчественной войны»⁵² (тут і надалі в українській транслітерації російської мови). Цей ідеологічно вивірений конструкт радянський керівний апарат імплементував як частину внутрішньої політики СРСР не тільки в аспекті політичного дискурсу та як певне начебто спільне й піднесене історичне минуле, але і як шаблон репрезентації й політик пам'яті, і меморіалізації, і репрезентації війни через контроль за ідеологічною релевантністю образів та підходів до зображення. Репрезентація досвіду війни через цей ідеологічний конструкт та його канон була способом витворення певної ідентичності «радянського народу», що натомість маргіналізувало регіональні аспекти травматичного досвіду різних народів у складі СРСР.

Самі зображення слугували не для осмислення подій, а радше для героїзації, що уникає й аспектів тілесної та ментальної деструкції, і факту поразок, і згадок про неконвенційні свідчення як були підставами для звинувачення радянської армії у скоєнні воєнних злочинів, — загалом все, що могло затьмарювати тріумфальні наративи.

⁵² Термін також побутував українською мовою як Велика Вітчизняна війна. Загалом це історичний конструкт «великой отечественной войны» штучно сформовано Радянським Союзом від дати нападу німецьких військ на території тодішнього Радянського Союзу: 22 червня 1941 року — 8 травня 1945 року (Днем Перемоги офіційно вважається 9 травня). Розбіжність цих політик пам'яті пов'язана з конструюванням Радянським Союзом власної версії історії, що веде відлік війни не від загальноєвропейського й академічного означень початку Другої світової війни, а від моменту нападу Німеччини на Радянський Союз. До уваги щодо хронології в радянському конструкті замовчувані й не взяті двосторонні європейські агресії та окупації: аншлюс Австрії Німеччиною та напад на Судетську область у 1928 році, напад німецьких військ на Польщу у 1939 році, війна між Радянським союзом і Фінляндією за Карельський перешийок у 1938-1939 роках, анексія Балтійських країн Радянським союзом у 1929 році тощо.

У час, коли Велика Британія створила War Artists' Advisory Committee (WAAC, 1939–1945), США започаткували U.S. Army War Art Program (1942) та пізніше — програму New Deal, а Канада — Canadian War Records Office (1916) і пізніше Canadian War Artists Program, у СРСР образ війни ставав інструментом побудови державної міфології, при цьому не маючи статусу окремого напрямку або ж дослідницької галузі. Поки західні художники, що бодай могли фіксувати фронтову реальність з позиції свідка у межах офіційного замовлення, радянські автори, звертаючись до образів і теми війни, змушені були слідувати суворим принципам методу соціалістичного реалізму та в межах чіткого наративу «великої перемоги», де майже не було місця рефлексії або критичності.

Оскільки українська культура протягом більш ніж 75 років з моменту завершення WWII (навіть попри відновлення незалежності України у 1991 році) перебувала в ареалі радянської та згодом російської культури й традиції, відтак і увесь академічний радянський (а згодом і російський) тезаурус став частиною української академічної традиції. Це й пояснює, чому протягом усієї другої половини XX століття в Україні не сформувалося теоретичної традиції та поля досліджень репрезентації війни.

Втім, значна частина культурних, мовленнєвих, візуальних, символічних та навіть меморіальних моделей вже сучасної української культури виростають з того ж радянського конструкта ідеологічного й деперсоналізованого героїзму, образів навіть не стільки репрезентації, як пропаганди війни. І сучасна українська академія запозичила та допоки не переозначила епістемологічний апарат героїки й образності «великої отечественной».

Сама логіка функціонування мистецтва у СРСР не допускала автономії та позиційності художника як суб'єкта досвіду війни, а не як інструменту до репрезентації. Українські митці, що брали участь у війнах XX століття та мали неконвенційне ідеологічному уявленню про репрезентацію війни й свого досвіду в ній, переважно залишалися в ситуації культурного виключення. Вояки Української повстанської армії та корпус візуальних матеріалів митців УПА й загалом був демонізований та зведений до ототожнення з бандитами та ворогами народу. Безперечно, що досвід та художні практики ні одних, ні інших лише зрідка стає частиною поля досліджень західної академії в темах репрезентації війни.

Відновлення незалежності України у 1991 році на тлі загальної нестабільності 1990-х років стало часом й більшої дестабілізації сектору академічних досліджень, культурної дерегуляції. Візуальні рефлексії, спроби осмислення радянської спадщини та Чорнобильської катастрофи на певний час витіснили тему воєнної нарації. Відчуття демократизації суспільства повпливало на небажання позаяк думати й аналізувати набридлі за часи пізнього СРСР візуальні й смислові конструкти, яким була «великая отечественная» та мистецтво про неї⁵³.

Можна вважати, що певною мірою запроваджені на державному рівні процеси декомунізації з 2014 року посприяли форсуванню критичного аналізу корпусу творів війни (Lozhkina, 2022). До прикладу виставка в Національному художньому музеї України, — *«Герої. Спроба інвентаризації» (2014–2015)*⁵⁴, де в окремому залі були представлені твори ідеологічного фрейму «великой отечественной». Співкураторка

⁵³ Більше про це тут: Березнюк, 2020.

⁵⁴ Див. більше DW. 2014, December 19

проєкту Оксана Баршинова коментувала ідею та завдання проєкту як *«декомунізацію громадської думки. Тому що існує безліч непроговорених тем, пов'язаних із радянськими часами, мистецтвом того періоду, що продовжують на нас впливати»* (Олійник, 2014). Іншим проєктом перегляду фондів і колекцій українських музеїв — виставка *«Ексгумація. Соцреалізм з колекції ОХМ»* (2019) в Одеському національному художньому музеї (кураторка Анна Алієва)⁵⁵. Ця виставка вже не тільки проявила масштаби ідеологічного впливу на мистецтво і візуальну культуру радянської доби, але й значно критичніше проявила сам механізм репрезентації (Дорошенко, 2019). Образність війни у виставці також постала через корпус творів в колекції не як колективна чи індивідуальна трагедія, а як ідеологічний культ. Фронт, солдати, матері — як сценографія до культу перемоги.

І все ж цей ревізійністський поворот опісля 2014 року й досі не породив окреме поле дослідження та аналізу репрезентації війни в українському мистецтві, та розгляду українського мистецтва в контексті глобальних академічних традицій та підходів до аналізу (Lozhkina, 2022). Власне, взявши до роботи вже наявні очевидні образи та лексику про війну зразка «великой отечественной», українське академічне поле мистецтвознавчих досліджень певною мірою зазедве не досі перебуває в пастці «евристики доступності» того тезаурусу щодо образів війни та способів її репрезентації, яку канonom сформувала й утвердила радянська академічна наука.

⁵⁵ Більше про виставку на сайті музею: Одеський художній музей. 2019

Розділ 2. Війна ХХІ століття. Український досвід війни, візуальності та агентності

З початком ХХІ століття тема війни в мистецтві докорінно трансформується. Нові воєнні контексти, як то війни тяглі війни в Афганістані, терористичні атаки у світі, та антитерористичні операції в Іраку, війна в Грузії, Сирії та Україні, та багато інших локальних і глобальних військових конфліктів оприявнюють зміни в самих структурах війни. Інформаційні війни та кібер-атаки, гібридні окупації, спостереження за війною онлайн, психологічні методи дестабілізації суспільства противника, інструменталізація постправди, безпілотні та дронів системи як нападу, так і оборони, — усе це дедалі активніше змінює уявлення про те, які образи репрезентують сучасну війну. Іконографія символів та образів війни докорінно змінюється, і максимальної публічності, віральності та навіть довіри враз набувають ті, що створені не державою, а самими очевидцями або учасниками війни. Митці за таких обставин загалом перебирають на себе значні повноваження

На ці зміни реагує і поле досліджень visual war studies та репрезентації війни, де формується критична полеміка вже не тільки щодо аналізу зображення війни, а радше щодо самого способу погляду на подію або процес війни, онтологічного визначення хто і на кого дивиться у репрезентації війни. Та що важливіше, якою є владна диспозиція в цей момент між автором зображення та учасниками певних подій, коли це медіум фотографії? Або що впливає на мистецьку лінзу інтерпретації реальності через художню форму, коли її створюють візуальні митець/киня?

Такі дослідниці/ки як Сюзан Зонтаг, Аріелла Азулай, Шон Уїлсон або ж Поль Хог загалом радикально поставили під сумнів ідею начебто нейтрального погляду в моменті репрезентації воєнних конфліктів або форм насильства. Важливим до розуміння й аналізу постає питання глядацької позиції — ззовні чи зсередини — та як загалом це може впливати на те, якими інструментами війна репрезентуватиметься назагал, як саме вона фігуруватиме в мистецьких інтерпретаціях, згодом — популярній культурі, надалі — в суспільних наративах, й наостанок — в колективній та історичній пам'яті.

У аналітичній статті *Між війною і рейвом. Українське мистецтво після революції 2013 року (2020)* українська дослідниця та історикиня мистецтва Аліса Ложкіна зокрема описує і процеси візуального та інституційного переосмислення війни в практиках українських художників й художниць (Lozhkina, 2020). Своєю точкою відліку вона бере навіть не факт початку російської гібридної агресії в лютому 2014 року та повзучої окупації Донеччини й Луганщини навесні 2014 року, — а з осені 2013 року та Революції Гідності. Авторка наголошує, що протягом років від моменту початку російсько-української війни мистецькі практики пройшли трансформацію від перших реакцій на травматичні події до форм архівування пам'яті й фіксування, документування травми втрати у спільноти зі східних регіонів країни. Авторка наводить у приклад мистецькі практики Миколи Рідного, Жанни Кадирової, Нікіти Кадана, групи *DE NE DE* та інших митців й мисткинь, що не стільки намагалися зображати війну буквально, а радше ловили її в реальності тоді вже тривалої війни, та оприявнювали це в культурному просторі. Текст, що охоплює та аналізує репрезентацію війни в мистецтві після 2014 року, датовано 2020 роком. Себто стаття включає аналіз 6 років російсько-української війни фази АТО/ООС, та за два роки до повномасштабного вторгнення росії в Україну.

З 2022 року в Україні ми фіксуємо хвилюподібну реакцію мистецтвом на колективний досвід повномасштабної війни. З огляду на повномасштабне вторгнення, на відміну від першої фази війни, де тема війни через витіснення з публічного й культурного наративу мала риси obsesivного дослідження, аналізу та спроб акцентувати факт невидимість війни в суспільстві, з 2022-го року відбулися значні зміни. Масштабний та всеохопний сплеск художніх практик, що одночасно нашаровують різноманітні мотиви появи й створення: і реакцію, і агентність, і травму, і відчуття загроженості, і проявлену самоідентичність, і артикуляцію опору.

Науковиця та культурна критикиня Оксана Брюховецька, аналізує цей феномен на прикладі виставкового проєкту «Ти як? Виставка і дискусія»⁵⁶, що засновувався на Архіві мистецтва воєнного стану. Вона пояснює масштабуючу кількість мистецьких практик на тему війни після 2022 року реакцією суспільства на радикальну зміну життєвих обставин. Себто війна, що руйнує усталені життєві структури й мистецькі ієрархії, перетворює творчість на Інстинктивну реакцію — форму і самозбереження через висловлювання, і агентності й опору через публічність. Певним чином, пояснює авторка, мистецтво витворюється в такій кількості з досвіду травматичного співбуття у бомбосховищах, в евакуації, в окупації, в реаліях щоденного терору. Авторка цитує Гілада Гіршбергера, який стверджував, що мистецтво за травматичних подій допомагає конструювати колективний спогад про спільний досвід, а відтак і створювати колективну ідентичність в умовах екстремального досвіду.

Брюховецька також зазначає, що саме відчуття суб'єктності стало потужним двигуном до мистецького самовираження, бо колективний характер досвіду перевів на певний час мистецькі практики з площини мистецької репрезентації у форму прямої комунікації та агентності свідків й очевидців. В часі повномасштабного вторгнення зруйнувались або суттєво змінились наявні ієрархії в мистецтві, і митці з периферії мистецьких дискурсів, заледве не вперше відчули себе в центрі історії: *«Художники реагували негайно, не чекаючи на кураторів, галереї чи гранти. Вони публікували, друкували, малювали просто на руїнах. [...] Митці більше не є відстороненими спостерігачами»* (Briukhovetska, 2023). Їх мистецькі висловлювання постали як дія та візуальна форма присутності, фіксації себе в моменті історії, але також фіксації пам'яті про подію, за артикулювання якої вони враз відчули відповідальність.

У той час як суспільства країн з тривалим миром й без досвіду прямих воєнних зіткнень здебільшого бачать війну в образах і проблематиці гуманітарної катастрофи та питань безпекових викликів, вимушеної міграції та наслідкового іншування, українське суспільство та митці/кині стають вже не тільки частиною обставин війни та цього колективного досвіду, але й усвідомлюють себе агентними до зміни свого життя під потреби воєнного часу — долучається до війська.

У есе *Мій світ тримається на стовпах: про митців і культуру на війні (2024)* дослідниця українського мистецтва та культурна критикиня Катерина Яковленко розмірковує над місцем мистецтва під час повномасштабної війни та публічних наративах. Їй зокрема дуже персоналізовано роздумує про роль митця/кині в часи соціальних катастроф, зосереджуючи увагу на трьох типах реакції українських митців: тих, хто долучився до опору в силах оборони, збройних силах України або волонтерських угрупованнях; хто залишився в тилу і поєднує мистецьку практику з волонтерством та збором коштів на потреби війська; та тих, що опинилися в еміграції

⁵⁶ З проєктом можна ознайомитися на сайті Ukrainian Museum of Contemporary Art. (n.d.). *How are you?*

та поєднують культурно проактивну агентність й необхідність адаптовуватися в новому місті, країні, іншому ціннісному світі (Яковленко, 2024).

Складною до артикуляції є проблема, що тоне в критиці війни та через антимілітарне мистецтво в очах і сприйнятті західного глядача, — це потреба українських художниць й художників не тільки в мистецькій агентності, але й в громадянській позиції, рішенні, дії, акті «захисного націоналізму» (Yurchuk, 2014), що постає як єдиноможлива форма виживання і впливу на процеси в країні, де йде оборонна війна. І що своєю чергою через ряд причин — таких як маргіналізація націоналізму через досвід нацизму часів WWII та Балканських воєн у 1990-ті, а також під активним впливом інформаційної пропаганди та очорнення росіянами націоналістичних рухів всередині України — стає критичним аргументом щодо десолідаризації з Україною європейських та північноатлантичних країн.

Дослідниця колоніалізму та культури Маріам Найєм вже в травні 2022 пише публіцистичну статтю, опонуючи ототожненням українського націоналізму з пропагандними образами, які нав'язує світовій спільноті про Україну росія. Вона обґрунтовує: *«Захисний націоналізм характеризує такі об'єднані спільною пам'яттю утворення, які відчують небезпеку для свого існування — чи то внаслідок своєї нечисленності (як-от литовці, грузини, чеченці), чи то через загрозу з боку їхніх експансіоністських сусідів. Думки тих спільнот, для яких характерний такий вид націоналізму, звернені радше всередину, ніж назовні [...]»* (Найєм, 2022). Схожим чином, проте з більшою емоційністю, про це в інтерв'ю для цього дослідження говорив художник і ветеран Богдан Бунчак: *«Не хочеться виправдовуватись перед якимись, я перепрошую, західними й не тільки західними партнерами, і східними, і не тільки східними, а всякими негодзями, по поводу того, що маємо захисний, я дуже перепрошую, свій націоналізм»*⁵⁷.

Українсько-шведська дослідниця й науковиця Юлія Юрчук у праці *Reordering of meaningful worlds: Memory of the Organization Nationalists and the Ukrainian Insurgent Army in post-Soviet Ukraine (2014)*, описуючи широкий політичний й хронологічний контекст історії України, наголошує, що поняття *націоналізму* після 2014 року щодо України необхідно деконструувати. Авторка зазначає, що помайданий націоналізм в Україні радше функціонує як захисний, бо загалом виникає з потреби зберегти ідентичність, а не задля утвердження домінування (Yurchuk, 2014). з метою окреслити той тип національної свідомості, що рефреймить колективне самоусвідомлення в умовах екзистенційної загрози. Вона доводить, що такий тим національної свідомості виникає з потреби зберігати культуру, мову та простір спільності, а не задля експансії чи примусу.

Її теза захисного націоналізму загалом виступає опонуванням західному уявленню про націоналізм як шовіністичного й агресивного політичного явища. Юрчук відмежовує український досвід від вельми стереотипного розуміння націоналізму як агресивного та виключного щодо інших явища суспільної свідомості. Звертаючись до цього в аспектах мистецтва, що репрезентує досвід переживання війни ще з 2014 року, ця ідея дає мені аналітичну опору до розширення такого трактування й на сферу мистецтва і репрезентації війни, та дозволяє стверджувати, що мистецтво за таких обставин не пропагує ідею однієї нації чи її вищості, натомість захищає ідентичність, що загрожена імперіалістичною та неоколоніальною війною росії проти України з метою завоювання та підкорення.

⁵⁷ більше див. Додатки №1. Інтерв'ю з Богданом Бунчаком

Критику асиметричного західного погляду на насильство озвучує і дослідниця Арієлла Азулай у своїй книзі *Potential history: Unlearning imperialism* (2019), де описує як західна критична традиція не роздумуючи ототожнює зображення війни з імперськими або колоніальними жестами, і виключає погляд на це як на оборонну форму боротьби (Azoulay, 2019, p.6). Що впливає на сприйняття мистецтва від позиції постраждалих й учасників війни як репродукування насильства, а не як фіксацію факту зовнішньої агресії та осмислення свого досвіду боротьби з нею.

Втім, попри активне зростання як мистецьких реакцій на війну в Україні, так і критичних досліджень про форми мистецької агентності та образи війни в культурі, в українському гуманітарному дискурсі досі немає якісного осмислення механізмів й процесів, за якими відбувається візуальна репрезентація війни, зокрема в аспектах пострадянської пам'яті про героїчне й драматичне у воєнній естетиці й тематиці.

Українське гуманітарне поле досліджень, і як наслідок дипломатичні способи артикуляції досвідів для іноземної аудиторії, й досі функціонують в умовах дефіциту спільної та певною мірою уніфікованої зі світовою академічною спільнотою термінологічної мови. Посеред аналітичних текстів, статей чи кураторських стейтментів є термінологічна розмитість та певна фрагментарність. Вона не завжди й не виключно пов'язана саме зі специфічними академічними термінами або ж знаннями. Часто це навіть різнорозуміння та різнопрочитання слів, здавалося б, загального вжитку й розуміння — як то «травма», «свідчення» та навіть «окупація».

Зокрема, Борис Філоненко в інтерв'ю для цього дослідження зазначає⁵⁸ своє подивування в різночитанні й сприйнятті значення слова «окупація» українцями й французами. Різниця полягає в культурному досвіді, крізь який трактується означення. І там, де факт та перспектива збільшення території окупації жахає українців через досвід російської окупації, французи розуміють окупацію за досвідом та історичною пам'яттю своїх дідів під час WWII, що суттєво відрізняється самою природою агресії. Росіяни щодо українців ведуть геноцидну війну на знищення і повне підкорення, в той час, як окупація німцями Франції не мала на меті знищення ідентичності французів психологічно, морально, культурно та фізично.

Відтак сприйняття, що засноване на окремих культурних та історичних досвідах спільнот різних країн світу, а також відсутність уніфікованого використання навіть академічних термінів на позначення процесів і явищ, і загалом доволі банальні, але проблеми перекладу навіть чинних термінів мовами різних народів, призводять до використання слів взаємосуперечливо та хибно. За таких обставин, і спроби художниками/цями фіксувати й осмислювати війну можуть навіть не потрапляти у поле етичного сприйняття або ж глибокої аналітики зовнішньої аудиторії, зостаючись у сприйнятті спостерігача емоційними реакціями. Насамкінець, їх можуть піддати західному критичному спрощенню та «споживанню» в межах доступного й стереотипного розуміння природи чужих воєн.

Це дедалі активніше стає формою культурних небезпек для України та її комунікації як війни, так і мистецтва репрезентації розмаїтих досвідів війни від учасників, свідків та постраждалих. Без критичного осмислення, або ж адаптації термінів до українського контексту, ми ризикуємо не лише втрати глибину сприйняття й розуміння відмінності мистецтва українських цивільних й митців від практики й досвіду war art в західній епістемології, або ж навіть втратити довіру до власної здатності інтерпретувати, називати та артикулювати свої культурні практики коректно.

⁵⁸ Див. Додаток №14. Інтерв'ю з Борисом Філоненко

2.1. Художник/ця у війську. Трансформація ідентичності та вплив набутого досвіду на художню практику.

«Фізично я зараз не маю змоги бути присутньою в художньому світі. Внаслідок специфіки моєї роботи навіть на безфізичну присутність у мене дуже мало часу і сил. Втім мені дуже важливо розуміти й відчувати, що в мене все ще є місце в цивільному житті, в житті, з яким я себе ототожнюю. Для мене це велика можливість – мати цей острівцець, де я існую як одиниця, мисткиня»⁵⁹.

Пам'яті Маргарити Половінко (1994-2025)

Ранньою весною, поки я активно записувала розмови з митцями й мисткинями щодо їх досвіду війни й мистецтва для цієї роботи, на фронті під час бойового чергування загинула мисткиня Маргарита Половінко. Її думок, голосу, ідей та мистецької практики нам відтепер назавжди бракуватиме.

У своєму тексті-епітафії в пам'ять про Маргариту Половінко, критик й дослідник Дмитро Чепурний писав про неї як представницю й певне уособлення цілого покоління, як ще не втрачене, але вже zagrożене (подано у перекладі з польської): *«Моє покоління культурних людей зараз переживає трансформацію, спричинену втратами. [...] Маргарита продовжувала малювати, навіть коли добровільно евакуювала поранених з передової між виїздами в Миколаєві та Херсоні. Її роботи почали відображати не лише колективний жах новин, а й особисті спогади, портрети товаришів, смерть, виживання. Вона вступила до лав української армії. Її побратими згадують її як хоробру, чесну та рішучу — людину, яка «зробила свою частину роботи, і навіть більше».* Заглядаючи із сьогодення в майбутнє, та у роздумах про відбудову, Чепурний наголошував, що будь-яке майбутнє, будь-яке повернення в міста, за які так відважно борються українські війська сьогодні, буде ініційовано саме військовими й партизанами. Тими, хто відвойовує ці землі. Він озвучив цю думку до того, як і сам став військовослужбовцем в лавах ЗСУ (Czepurnyj, 2024). Певною мірою цей текст актуалізував і його вже в новій професійній та суспільній ролі. Так, українська спільнота щодня і все більшим складом приростає до українського війська.

Одним із центральних викликів осмислення війни прямо з поля бою та в контексті митців-учасників/мисткинь-учасниць війни, є питання трансформації художньої ідентичності, яка відбувається не внаслідок естетичного чи іншого вибору, а під впливом обставин непереборної дії — екзистенційного виклику, рішення долучитись до війська і загалом досвіду фронтової війни.

Зміна ролі та ідентичності митця/мисткині в умовах оборонної війни й захисту власною країною є питанням не тільки лише соціального чи політичного значення, але й онтологічного виміру. Розмовляючи з українськими митцями, для мене підтвердилось припущення, що митець/киня на полі бою та на службі у війську завжди одночасно є і бійцем/бійчиною при виконанні службових задач, але і тим/тою, хто бачить, фіксує, мислить війну навіть тоді, коли обставини не сприяють створенню мистецьких висловлювань⁶⁰. Зі слів респондентів й респонденток, у цьому глобально і полягає

⁵⁹ Більше про художницю та її роботи можна дізнатися на сторінці проєкту Secondary Archive. (2024). Marharyta Polovinko

⁶⁰ З розмов з Богданом Бунчаком, Віталієм Протосенею, Іваном Світличним

ключова відмінність між мистецтвом *про війну*, мистецтвом *у війні* та таким, що з'являється з *досвіду війни* — обставин життя, які не є ані жанром, ані темою.

Ця частина мого дослідження безпосередньо заснована на розмовах з митцями й мисткинями, що долучилися до війська на різних етапах російсько-української війни. Я обрала поговорити із митцями й мисткинями з дуже різним досвідом, різного віку, інтересами та практикою в мистецтві, поглядами на службу, та навіть формою долученості у військо — це Богдан Бунчак, Анастасія Шевченко, Костянтин Поліщук, Іван Світличний, Дмитро Купріян, Віталій Протосеня, Євген Коршунов, Олександр Лень, Денис Недолуженко. Це безумовно не вичерпний список тих, хто в цій війні вже набув нового досвіду та чий голос важливий для дослідження, адже до Сил оборони щодня доєднується більше й більше представників й представниць культурного сектору. Думки окремих митців-військових, з ким я не встигла підготувати розмову в рамках поточного дослідження, я включила через інтерв'ю з інших медіа, як от Юрка Вовкогона (Кріцька, 2023) (Шутка, 2023). Про досвід Любомира Тимківа наразі вдалося дізнатися зі згадок колег, Бориса Філоненка⁶¹, Катерини Яковленко⁶², Лізавети Герман⁶³ та Богдана Бунчака⁶⁴. І все ж основну увагу в інтерв'юванні я зосередила на вербалізації досвідів митців на фронті, що включає не лише безпосереднє переживання війни, а насамперед рефлексію над зміною художньої ідентичності, громадянської позиції, а також можливою трансформацією розуміння мистецтва в особистому і професійному вимірі.

Респондентів в дослідженні я розділила на три групи:

- митці та мисткині з досвідом служби у Збройних силах України, добровольчих формуваннях, територіальній обороні, які були залучені до бойових або тиллових завдань. Для дослідження я зробила вибірку респондентів з соціально-критичним спрямуванням мистецької практики. Однак різноманітними мистецькими медіумами, матеріалами, підходами (живопис, графіка, текст, концептуальні практики, звукові та аудіальні інсталяції, абстрактна скульптура, перформанс та вокал, мультидисциплінарні підходи, фотографія тощо) та охоплює різні регіони й періоди участі у війні (після 2014 року, після 2022 року);
- культурні діячки/чі, кураторки/и, критики/ні, що після повномасштабного вторгнення активно працювали над представленням українського мистецтва в міжнародному контексті: організовували виставки, брали участь у конференціях, готували освітні програми, публічні акції, дипломатичні події тощо;
- іноземні куратори, дослідники й академіки, що своїй практиці або дослідженню працюють з темою репрезентації війни в Україні, та шукають способи до ословлення досвідів через візуальну культуру.

Мій первинний перелік учасників/учасниць до інтерв'ювання налічував 22 митців й мисткинь, 9 кураторів й культурних діячок, та 3 іноземних дослідників. Вдалося записати 9 митців, 3 культурних діячів, та 2 іноземних дослідників.

Найскладнішим був процес комунікації з митцями-учасниками війни через різний ступінь залучення респондентів у службу та певні складні періоди перебігу бойових

⁶¹ Див. Додаток №14. Інтерв'ю з Борисом Філоненком, від 7 грудня 2024 року

⁶² Яковленко, 2024b

⁶³ Див. виставку на сайті Open Archive. (2024). *Якби лише мухи вміли говорити* [Виставка]

⁶⁴ Див. Додаток до диплома № 1. Інтерв'ю з Богданом Бунчаком, від 30 грудня 2024 року.

дій. Троє⁶⁵ з них відмовилися від розмови через ряд обмежень щодо публічних інтерв'ю за місцем служби. Один респондент вказав причиною відмови небажання говорити й думати про мистецтво за таких обставин. Ще один респондент погодився, однак перебіг служби та його періодичні поранення не залишали простору для розмов про мистецтво. З іншим й загалом не вдалося налагодити контакт через небажання автора згадувати досвіди війни та ототожнюватись у практиці з воєнною тематикою й образністю. І втратою стала Маргарита Половинко, котра охоче погодилася до участі в дослідженні, однак прямо напередодні інтерв'ю, яке ми з нею запланували на найближчу ротацію, загинула в бою при виконанні бойової задачі.

Розмови з учасниками й учасницями дослідження я проводила у форматі напівструктурованих розмов за адаптованими опитувальниками та змогою рухатися за логікою думки респондентів і респонденток. Записи розмов були транскрибовані та поредаговані з дотриманням етичних принципів усної історії — добровільна згода, право на анонімність за запитом, граматичне корегування транскриптів без зміни сенсів, право змінити або відкликати окремі фрагменти або увесь текст свідчень.

У сучасному англomовному академічному дискурсі, що присвячений мистецтву в зонах бойових дій або умовах війни, увага дослідників зосереджена на західному досвіді. Сучасний контекст України оглядають радше як опосередковане художнє реагування на війну (Anghel, Zbucnea. 2023). І все ж, ці дослідження цінні для аналізу розгляду й аналізу загальних механізмів формування нарації про війну у мистецтві. І західні академічні дослідження лише зрідка охоплюють контекст та проблематику випадків, в яких митець не лише фіксує війну, а є у ній безпосередньо залучений та не працює з репрезентацією як з оплачуваною роботою, вони потрібні для окреслення структур, які частково ми можемо імплементувати в полі досліджень досвіду українських митців-військових.

Розглянемо ті критичні позиції й підходи, які наразі існують в полі досліджень та осмислень мистецтва в англomовній академії.

Цікавою до огляду є стаття *The Obscure Dimensions of Conflict: Three Contemporary War Artists Speak (2015)*⁶⁶, де автори Чарльз Грін, Лінделл Браун та Джон Каттапан описують позицію художника в сучасній війні як *war artists*, засновуючи роздуми на власному досвіді залученості в роботу з Австралійським воєнним меморіалом. Автори зазначають зміни позиціювання та ролі митця на фронті в сучасному світі, зокрема зміщення акценту від героїзованого зображення сцени бойових дій до певного критичного погляду на осмислення повсякдення війни. Так, автори порушують також і питання політичної відповідальності художника у воєнному конфлікті, підкреслюючи складну позицію «вбудованого»⁶⁷ митця, що створює для митця напругу між доступом і залежністю. «Що насправді може побачити художник у зоні конфлікту без вбудованого статусу? Майже нічого», — роздумовують автори, і визнають, що без офіційного та формального вбудовування у військову структуру, художник не має змоги отримати реальний доступ до зони бойових дій⁶⁸

⁶⁵ Я навмисно не вказую імена художників, запрошених до інтерв'ювання, задля збереження анонімності, та змога за нагоди згодом повернутися до розмов з митцями.

⁶⁶ Green, Brown, Cattapan, 2015.

⁶⁷ «Вбудований» (embedded) художник. Автори звертаються до терміну, що запозичений з журналістики на позначення репортера, що супроводжує військовий підрозділ, перебуваючи в умовах обмеженої автономії, внутрішньої цензури армії, та нагляду.

⁶⁸ Green, Brown, Cattapan, 2015, p. 163

Але також стверджують, що лише «естетика відсутності» як уникнення прямого зображення героїки та бойових дій, дає змогу вивести глядачів з патетичних наративів через «пейзажі очікування», «панорами тиші». Стаття загалом актуалізує тему досвіду і свідчення, однак основна проблематика окреслена на прикладі практики комісованих «вбудованого» митців.

Грунтовнішим та критичним щодо концепцій *war art* й позиції художника/ці як учасника/ці бойових дій, а також таким, що окреслює досвід та факт присутності митця/кині на війні (або в зоні ведення бойових дій), є збірник статей та інтерв'ю *The Politics of Artists in War Zones: Art in Conflict* (2023). Це дослідження надає певну модель для аналізу подвійної ролі митця-учасника/мисткині-учасниці бойових дій і як солдата/ки, і як свідка/кині (Messham-Muir, Čvoro, & Łukowska-Appel, 2023). З текстів різних авторів цього збірника, я сформулювала кілька ключових питань до розгляду, через увагу до яких я спробую проаналізувати досвід українських митців та мисткинь на війні:

- **Художник/ця у війні, питання агентності.** Екзистенційне рішення доєднання до війська та подальша трансформація ідентичності від митця/кині до військового/вої через призму *embodiment* (втілення), а також морально-етична й громадянська агентність.
- **Конфлікт ролей.** Спротив між обов'язком громадянина, — а звідси й рішення стати на оборону своєї країни, — та свободою, автономією та незалежністю як митця/ні.
- **Трансформація практики або художньої ідентичності.** Де досвід може формувати нову позицію художника як того, хто не лише зображував війну через уявлення й певну традицію образності, але й самотійно досвідчив і певною мірою має змогу звертатися до невідчужуваного досвіду, спогадів, часом навіть травм. А також обмеження військової діяльності (дисципліна, позиція і військові задачі), що напряду впливають на змогу/або ні до створення мистецьких творів чи реакцій на досвід.
- **Внутрішня і зовнішня цензура: між інструменталізацією і травмою.** Обставини, де є інституційний тиск як з боку військових структур через систему нерозголошення, але найперше тиск відповідальності за сказане, що може бути інструменталізоване пропагандою ворога. Однак автори дослідження пишуть про «перешкоду», яка потенційно може стати матеріалом для майбутнього дослідження. А тим часом карбується у форматі спогадів, нотаток, щоденників, та листувань з рідними.
- **Розуміння актуальності мистецтва сьогодні.** Які виклики для мистецтва, його репрезентативності війни для внутрішньої й зовнішньої аудиторії митці бачать сьогодні. Чи змінились функції та задачі мистецтва? Чи актуальними є поточні форми репрезентації українського досвіду війни?

Ключовим у специфіці відмінності досвідів між «вбудованими» (*embedded*) у традицію *war art* митців (Green, Brown, Cattapan, 2015), та досвіду українських авторів і авторок, є те, що перші йшли до війська, щоб мати змогу побачити реальність війни й відобразити її без глорифікації. Вони керувалися мотивом авторського естетичного вибору говорити на тему війни найменш інвазивним способом. Натомість українські митці у переважній більшості керувалися не мистецьким інтересом, а екзистенційною необхідністю та питанням виживання себе особисто і держави загалом. І хоча жоден з опитаних респондентів і респонденток не мав військового досвіду до моменту

залучення у війська, для усіх це було планованим рішенням⁶⁹. У більшості опитаних — як добровільне свідоме рішення і самостійний похід у військкомат, у частини — прихід у військкомат через отримання повістки.

Приміром, художник Богдан Бунчак апелював до глибокої кризи й відчуття власної недостатності в час війни: *«У мене самого було відчуття, що щось не так. Ніщо не задовольняє, не знаю, що з собою робити. [...] Але ще важливіше, звісно, — поговорити не лише про прагматичні речі, а саме про віру. Віру, яка працює як совість. А совість мучить. Напружуєшся постійно, погано спиш, усе тривожить, поки не приймеш справді важливе рішення, аби щось нарешті зробити. А що зробити, Богданчику? Довіритись Богу? Лежиш у ліжку, ридаєш по ночах і думаєш: «Господи, що робити? Що мені робити?»*

А Бог ніби каже:

— Богданчику, а знаєш куди треба? Йдеш в армію, — каже мені.

А я такий:

— Вау... ну, давай»⁷⁰.

Далі в розмові Бунчак часто апелював до трикомпонентної природи рішення приєднатись до війська у 2023 році: громадянська позиція та необхідність бути в ній агентним; віра в Бога, що її автор описує як совість; та відповідальність за свої дії та вчинки перед спільнотою.

Момент свого рішення про приєднання до війська доволі схожим чином, але на 9 років раніше (доєдналася до війська у 2014), описує співачка та перформерка Анастасія Шевченко: *«Для мене участь у бойових діях у 2014 була логічним продовженням Майдану. Мені тоді було 20 років [...] Майдан напад, ну, грубо кажучи, напад держави на мене, тобто напад на студентів, я відчула як напад особисто на мене [...] Ну, і напад Росії на Україну для мене був очевидним нападом конкретно на мене. Тобто на моє майно, країну, на мою власність»⁷¹. Для неї досвід фронту і війни став формотворчим досвідом для особистості, й вплинув на її подальшу суспільну позицію та культурну агентність через музичні маніфести до суспільства (Яковленко, 2019).*

Таке осмислене долучення до війська ще на етапі 2014 року, що геть не всією спільнотою зчитувався як момент екзистенційної небезпеки та потреби колективної консолідації, наче утілює собою не лише певне громадянське рішення, але й набуває рис перформативного жесту. Осмислення трансформаційності набутого досвіду, прийнятого рішення, складних наслідків прийшло, за словами Шевченко, тільки згодом.

Художник Олександр Лень описував, що для нього в моменті відчувалося що, *«мистецтво, [...] коли це все відбувається, [...] не несе ніякої активної користі [...]. Що може допомогти війську тут і зараз? [...] Відповідаючи собі на це питання, відразу виникають рішення. Або можна фінансово допомагати. [...] Ну і друге, треба щось далі робити. Військкомат через відсутність досвіду мене не брав. [...] І через тиждень, тобто деь вже першого березня, я почув, що є ТРО»⁷². Інші митці також описували момент усвідомлення, що мистецька практика тимчасово втратила для них сенс або*

⁶⁹ Жоден і жодна із респондентів не заявили про процес «бусифікації» щодо їх долучення до війська (практика примусового затримання військовозобов'язаних до ТЦК та СП з метою мобілізації (часто мікроавтобусами — «бусами»). З 2023 року термін використовують на позначення прояву адміністративного насильства, що часто трактується як незаконне, принизливе або дискредитуюче процедури мобілізації).

⁷⁰ Додаток до диплома № 1. Текст інтерв'ю з Богданом Бунчаком, від 30 грудня 2024 року.

⁷¹ Додаток до диплома № 2. Текст інтерв'ю з Анастасією Шевченко, від 22 травня 2025 року.

⁷² Додаток до диплома № 5. Текст інтерв'ю з Олександром Ленем, від 25 квітня 2025 року

суспільну користь, — не як відмову від мистецтва, натомість як усвідомлення невідкладного пріоритету оборони близьких⁷³.

Загалом, справедливо бачити таке рішення митців і мисткинь про приєднання до війська як певну тяглість художньої агентності, навіть, коли автори не відразу помічають спорідненість. В цьому може виявлятися певна тяглість, що утілює культурний спротив фізичною присутністю там, де ти потрібен/потрібна суспільству саме в часі війни. І може свідчити про те, що для цих митців війна з самого початку не була об'єктом споглядання чи мистецького інтересу, натомість для більшості стала простором глибокої видозміни. Часом незворотної.

Набуття досвіду воєнних дій, та загалом служби у війську, на певний час цілком змінює спосіб, у який митець/киня мислять себе. На прохання сказати, як саме респонденти себе зараз самоідентифікують, майже всі вони найперше означували себе військовими родами діяльності — медицина евака, оператор БПЛА тощо. Окрім як Іван Світличний, хто на момент запису інтерв'ю інтенційно не був військовослужбовцем в лавах Сил оборони, тому описав себе як *«художника, що займається волонтерством, піратською діяльністю на фронті»*⁷⁴.

Війна докорінно змінює спосіб, у який митець мислить себе — вже не через власну художню практику та коло інтересів, а як людину в новій реальності. Особистість, що раніше формувалася через культурну ідентичність, відтак переглядає себе у світлі нових структур — дисциплінарних, ієрархічних і закритих. Армія, відтак, постає як *інституційна режимність*⁷⁵: регламентує час, тіло, поведінку та суб'єктність загалом. Вочевидь, армійський устрій потребує підпорядкування і прагне до дисциплінарного стирання індивідуальності, імпровізаційності та загалом самовираження, — усе те, що насамперед характеризує мистецьку ідентичність.

*«Я ніколи не служив в армії. Я наче уявляв, наскільки це може бути важко, але це ж тільки уявлення. І якщо чогось не знаєш, тобі дуже страшно від уявлення, бо це щось невідоме для тебе. Тому й були такі моменти в мене, коли йдеш в невідомість і змінюєшся кардинально. По суті, усе своє життя переналаштуєш: армія – це взагалі інший світ»*⁷⁶, — описував свій досвід Віталій Протосеня. Його практику до повномасштабного вторгнення неможливо характеризувати як соціально-критичну, він також не працював з суспільною-політичною тематикою. Радше тяжів до ословлення абстрактних понять через форму у просторі, дуже згрубша — його мистецькі роботи можна було б схарактеризувати як абстрактні скульптури. Тим паче йому не притаманний протест як мистецький акт. Втім, певною мірою саме ця конфліктність між автономією мистецтва з її абстрактним мисленням, та режимною дисципліною армії, спричиняє ту внутрішню зміну, в якій усі респонденти пріоритизують актуальні задачі — *«зараз основна моя робота – це знищувати ворога, це прямі мої задачі (якби це не звучало), — на щось інше, на мистецтво часу просто немає»*⁷⁷.

Однак доволі часто, мистецька ідентичність оприявнюється і через методи опозиційності системам: через критику, автономію, що вкорінена в сумніві до авторитетів, до ієрархії влади й контролю в дисциплінарних структурах. Залучення в жорстко структуровані й гомогенні системи, якими є армія та війна, може сприйматися як втрата суб'єктності. Іван Світличний пояснює своє свідоме не бажання входити в

⁷³ В розмовах з Іваном Світличним, Віталієм Протосенєю, Костянтином Поліщуком, Денисом Недолуженком

⁷⁴ Додаток до диплома №7. Текст інтерв'ю з Іваном Світличним

⁷⁵ у розумінні Мішеля Фуко. Див. Foucault, 1995

⁷⁶ Додаток до диплома №6. Текст інтерв'ю з Віталієм Протосенєю

⁷⁷ Там же.

армійські структури, при цьому активно долучатися до фронту через волонтерську діяльність, так: *«Ми постійно їздимо на фронт невеликими групами людей та працюємо з бойовими підрозділами напряду. [...] Чому не мобілізуєш? Тому що надивився на армію. Мій склад розуму, мабуть, не витримає, і я, скоріш за все, когось “вальну” зі своїх в чергових “затягах”. Воювати — так, служити — ні. Служити для мене занадто складно, я вибрав легкий шлях, їздити піратом і воювати. Просто воювати. Звісно, всі ці “плюшки” для військових мене ніколи не цікавили, і їх ми не отримуємо. Але зате вільно ганяємо і воюємо»⁷⁸.*

Позиція Світличного частково близька й Анастасії Шевченко. В розмові вона ділиться, що нині свідомо не оформлюється як військовозобов'язана, хоча бере активну й безпосередню участь у війні протягом 2022-2024 років як медик евакуації на волонтерських засадах. Згадуючи свій досвід 2014 року, де була можливість укласти контракт резервістки, який можна було розірвати, після скасування таких контрактів вже не обрала б доєднуватись до армії через офіційне зобов'язання і за станом здоров'я після «першої своєї війни» (2014-2016), і через небажання віддавати свою автономію. Це, за словами Шевченко, пов'язане з розумінням незворотності такого кроку: *«це назавжди»⁷⁹.*

Що ж до художньої практики, то війна, — а зокрема умови фронту чи навіть умови служби, — не тільки ускладнюють процеси створення мистецтва, витіснені новими пріоритетами специфіки діяльності, але й змінює природу художньої практики. За коментарями респондентів й респонденток, практика якщо й зберігається, то фрагментарна, радше подібна на щоденники як способи рефлексування через техніки малювання або фотографії. Незавершені, мінливі у своїй формі та ідеї скетчі, нотатки, замальовки, або навіть збирання артефактів побуту чи людських типажів з оточення, — вже зберігають певний жест мистецького свідчення.

Приміром Євген Коршунов створює галерею портретів своїх побратимів з авторськими нотатками-спостереженнями про характери й типажі сучасних українських військових, поза стереотипами та лакованістю рекламних образів «молодих, спортивних та сексуальних українських вояк»⁸⁰. Цю серію малюнків він представив як номінант премії молодих українських художників PinchukArtPrize — інсталяція *«Пил зцілює»* (2025)⁸¹. Відтворення в експозиційному просторі боксу, що непримітний й не атрактивний зовні, однак зсередини наповнений відтворює «затишок» бліндажа, унаочнює війну через єдино доступний спосіб — наближення глядача в простір власного досвіду. Сама інсталяція для участі в Премії молодих митців нашаровує елементи тотальної інсталяції з дуже суб'єктивною та індивідуалізованою хронікою свідка — щоденниковими нотатками-скетчами з історіями побратимів художника.

Як стверджують Ферно та Прічард у дослідженні *Contested Objects: Curating Soldier Art* (2015), багато того, що подібне на мистецтво і створювалось солдатами на фронтах, *«не були створено як мистецтво per se»* (Furneaux, Prichard, 2015). Автори говорять про солдатів загалом, а не конкретно про фахових митців, що долучились до війська. І все ж саме такі об'єкти, що з'явилися із самого варева війни, слугують *«матеріальними слідами емоційної та тілесної взаємодії з війною»* (Furneaux, Prichard, 2015, р. 448). Виготовлення об'єктів з доступних матеріалів, в умовах, що не можливо

⁷⁸ Додаток до диплома №7. Текст інтерв'ю з Іваном Світличним

⁷⁹ Додаток до диплома №2. Текст інтерв'ю з Анастасією Шевченко, від 22 травня 2025 року.

⁸⁰ Додаток до диплома №4. Текст інтерв'ю з Євгеном Коршуновим

⁸¹ Більше про інсталяцію Коршунова див. PinchukArtCentre, 2025

помислити як простір для створення мистецтва, — це процес вміщення в фото/скетчі/уламки/фрагменти/уніформу відбитки власних спогадів та досвідів. Загалом, такі об'єкти створюються для себе, їм не потрібен ні глядач, ні репрезентація, ні премія для валідації.

Про це пише і Катерина Яковленко, оглядаючи архіви художника й ветерана АТО Любомира Тимківа: *«Я тримаю картонну коробку з різноманітними папірцями, з маленькими емоційними рисунками та колажами — одним із найкритичніших творів українського сучасного візуального мистецтва останнього десятиліття у контексті війни, на мій погляд. Я тримаю у руках коробку з армійськими малюнками, зробленими під час 2014-2015 на Донбасі, і відчуваю, що тримаю у руках смерть»*.

Вони моторошні, страшні та руйнівні. Я ніколи не відчувала стільки болю від твору мистецтва. Любомир Тимків створив їх на передовій із простих матеріалів, що були під рукою: ящиків від патронів і зброї, сигаретних пачок, паперу. Відрізаючи від пачок сигарет текст "Куріння вбиває", художник створював колажі з повторюваним "убиває, убиває, убиває". І мене це, мабуть, вражає найбільше, бо це "убиває" я відчуваю своєю шкірою. Йдеться про те, що люди, які опинились на фронті, у більшості не обирали шлях військового — їхній вибір був зроблений за них — країною, що напала. І замість того, щоб, скажімо, готувати виставки, вони чистять берці, лежать в окопах, штурмують міста, і — вбивають тих, хто прийшов вбивати їхні родини».

Цей межовий досвід війни аналізує через поняття *precarious subjectivity* (в дослівному перекладі «негарантованої суб'єктності»), критикиня Джудіт Батлер в книзі *Frames of War* (2009), та застосовує для опису станів, коли тіло (в потрактуванні Батлер як суб'єкт, особистість) вимушене підкорюватись зовнішнім насильницьким умовам (Judith Butler, 2009). За таких обставин зокрема Тимків, Шевченко, Вовкогон, а з 2022 року й усі інші митці й мисткині, про яких йде мова, — опиняються всередині ситуації, де відмова від діяльності й кар'єри митця в час викликів виживання, — є способом громадянського жесту, але й акту збереження своєї політичної суб'єктності.

У фронтових умовах практикування мистецтва, таке як малювання, фотографування, розглядання або навіть думання, — стають граничним, стиснутим в моменті й обставинах, виявом суб'єктності художника на війні. І все ж, попри те, що більшість моїх респондентів заявляла про або недоречність, або неможливість, або невчасність створення мистецтва в бліндажі чи окопі, частина все ж пригадує бодай спостереження за рухом сонця крізь листя, як Богдан Бунчак, або як Коршунов чи фотограф Костянтин Поліщук — про потребу свідчити себе і людей в моменті й просторі через замальовування побуту.

Тоді як практики малювання, інсталяційних чи технологічних-аудіальних ідей в мистецтві потребують як простору, так і додаткових атрибутів, фотографія є найдоступнішим медіумом до фіксування та свідчення досвідів. Однак є різниця між поглядом на фронт стороннього спостерігача через підходи в документуванні воєнної екзотики самого фронту — все ж, до найближчої лінії поля бою доступ має виключне коло митців й документалістів. Та інтегрованість у військо, — чого власне й прагнуть офіційні представники традиції *war art* (Green, Brown, Cattapan, 2015), — як безпосереднього проживання й фіксації реальності батальних буднів зсередини. Для фотографів Костянтина Поліщука та Дмитра Купріяна інтегрованість у військо заради доступу до тематичного матеріалу не були самоціллю. Вони, як й інші митці в моїй вибірці, долучились до війська з усвідомлення необхідності захисту себе і родини.

Поліщук без досвіду військової підготовки, Купріян — як чинний офіцер. Однак фронтова фотографія в армійському побуті цих авторів з'являється як наслідок служби, а не її першопричина.

Певним чином, для кожного з них практикування фотографії у війську — це способи фіксації зрізу суспільства, що є частиною сучасної армії. Рефлексії щоденної втоми, рутини війни, що стає образами й побутовими спостереженнями за собою й побратимами. Купріян вже на позиції прес-офіцера має, окрім офіційних задач в документуванні війська, простір до формування фотографічного горизонту подій. Інколи буквально, створюючи серії з панорамними триптихами сцен поля бою, бойових груп, жанрових сцен тощо. У його випадку фотографія не є суто репрезентацією подій або людей, це послідовна візуальна мова, втілена через структуровану серійність, монотонність, що й відтворює логіку військової рутини⁸². Поліщук не потребує фотографії як медіуму по роду діяльності й служби, однак вказує, що для нього фотографічна практика під час служби працює як форма зв'язку зі своїм цивільним життям і певне «відволікання» від рутини військової справи⁸³.

Кожен з авторів збирають власні фотоархіви із процесу й досвіду служби, однак у кожного з них це стає різним візуальним продуктом: Купріян засобами фотографування має змогу виявляти непомічене — побратимів, що вважають себе неважливими для фотографування, *«а потім у них про це не лишається згадки»*. Хоча як пресофіцер критично ставиться до інституціоналізованого погляду на війну, що часто є постановкою та *«героефікацією»*⁸⁴: *«Я офіцер. Я можу своїм солдатам сказати: “Стоїть струнко і позуй мене.” А зараз я взагалі пресофіцер... можу в наказовому порядку сказати. Ну, це я вважаю не етично. [...] Люди вже наперед знають, що зараз приїде преса, їм треба виглядати красиво... бронік, каска, на фоні техніки... А потім відходять, курять, видихають, і все. І от тоді я можу їх зняти так, як я хочу»*.

Натомість Поліщук описує фотографування як певну психоемоційну підтримку собі, що конвертується в емпатичні, часом романтичні та доволі інтимні спостереження з середини війни. Поза стереотипом образу війни, він документує доволі уразливі спільноти, якими зараз є військо: *«Я точно себе усвідомив не кореспондентом, а одним з солдатів, який просто за можливості може використовувати фотоапарат... Хтось ззовні, коли приїжджає фотографувати нас, він не може виловити те, що можу зробити я з середини. [...] Іноді я себе асоціюю себе з фотографкою, яка знімала в парках трансвеститів... Вона фіксувала спільноту зі середини»*⁸⁵⁸⁶.

Фотографія, у їхньому досвіді, функціонує доволі по-різному, бо з різної диспозиції влади. Але навіть поза роботою пресофіцера Купріяна, в авторському архіві обох фотографія стає засобом етичного жесту удосвідчення життів своїх побратимів під час війни, і щодо себе як не тільки спостерігача, але й учасника війни. Таким чином, авторські серії митців постають як особистісний і часом недовершений спосіб свідчення, бо є формою проживання реальності, що все ще створена згідно з внутрішнім відчуттям етики фронтового кадру і фільмування.

⁸² Додаток до диплома № 3. Текст інтерв'ю з Дмитром Купріяном

⁸³ Додаток до диплома № 9. Текст інтерв'ю з Костянтином Поліщуком

⁸⁴ Додаток до диплома № 3. Текст інтерв'ю з Дмитром Купріяном

⁸⁵ Автор апелює до практики американської фотографки Нен Голдін, яка у 1970–1980ті роки документувала трансгендерних людей і драг-сцену Бостона. Її серія *The Other Side (Інший бік)* зосереджена на маргіналізованих спільнотах, зокрема ЛГБТК+ середовищі, проте зображена як форма емпатичного свідчення зсередини, а не як погляд з позиції зовнішнього спостерігача.

⁸⁶ Додаток до диплома № 9. Текст інтерв'ю з Костянтином Поліщуком

Втім, в окремих випадках досвід війни може не лише активізувати етичне свідчення, але й загалом мати потенцію змінювати логіку художньої практики митця/мисткині. В цьому сенсі цікаво розглянути приклад Дениса Недолуженко, чия практика змінила тематичний фокус, але зберегла стиль та естетику. Митець, порівнюючи свою практику до приєднання у військо й опісля, зазначає, що служба дала йому поштовх до розвитку художнього мислення. Приміром, до виставки в павільйоні Фронтмени в межах фестивалю «Книжкова країна» на ВДНГ (Київ, 24-27 квітня 2025), Недолуженко представив серію гротескних та шаржових малюнків на агітаційній радянській літературі «Моторола 1917»⁸⁷: *«Під час служби я випадково натрапив на радянську агітаційну літературу старих підручників у кабінеті допризовної підготовки. Тоді й народилася ідея: я уявив себе учнем того часу, якого змушують вивчати “героїв” імперії, і як маленький акт спротиву почав розмальовувати ці портрети, деконструюючи міф. Так з’явилася серія, де кожна робота стала формою протесту і фіксацією нашого часу боротьби»*⁸⁸. Художник зазначає, що долучення у військо наразі не особливо зменшило його мистецьку продуктивність, особливо тому, що остання набула рис хуліганських інтервенцій в радянський міф через графіку і шаржі. Те, що автор відмічає як зміни — він значно менше, ніж раніше, працює з політичними й саркастичними темами й образами в контексті української влади, публічних осіб, чиновників, структури, армії, бо розуміє реалії війни, в яких це є і протиправною діяльністю, і морально шкідливою для суспільства.

Якщо мислити продовження мистецької практики Недолуженка як мистецький жест, то навіть з певною формою обмежень і самоцензури, він через шаржування оприявнює своє глибоко індивідуалізоване ставлення до факту війни та до ворога як образи та мистецькі форми. Втім, навіть не оприявнена мистецька практика в час війни, може утримувати спогади й ставати внутрішнім процесом осмислення моменту, в якому митець є носієм іншої професійної ідентичності. Іноді сам факт нездатності створювати мистецтво за межових обставин і станів війни — вже є процесом рефлексії досвіду, за словами Світличного, Протосені та Бунчака. Це ж дозволяє залишатися в контакті з пережитим і формувати якщо не архів артефактів та мистецьких висловлювань, то архів спогадів і досвіду.

Іншим є набутий досвід війни, що за певних обставин проходить процес повернення й реінтеграції в цивільному суспільстві. Митець/мисткиня можуть надавати значно меншого значення ословленню або оформленню своїх станів через мистецтво, аніж дати оприявнитися іншому типу рефлексії — внутрішній роботі пам'яті, що перевизначає й переоцінює етичні координати себе у суспільстві й життя під час війни.

Приміром, цікаво щодо втрати мистецької суб'єктності на користь суб'єктності громадянської цікаво роздумовує Юрко Вовкогон⁸⁹. Він зазначає, що цей досвід на дистанції від поля бою дає ще один вимір цієї зміни — чутливість, що посилюється в умовах травматичного переживання. Він говорить про це саме в категоріях пам'яті, але зокрема і вдячності. Цим відчуттям вони доволі подібні з Богданом Бунчаком (що в

⁸⁷ Опис запозичено з програми події «Серія графічних робіт Моторола 1917 виконана на аркушах з совітською агітацією. Аркуші знайдені автором в кабінеті ДПЮ (допризовна підготовка юнаків) закинутого сільськогосподарського училища, де, в якийсь момент часу, було розгорнуте місце розташування підрозділу і автор проживав разом з іншими військовослужбовцями. Карикатурна графічна манера і нецензурна лексика робіт несе на меті спробу передати вир душевних переживань ученика цього ПТУ, якого змушують вчить біографії цих совітських героїв, знати як вони виглядають та інше». Див. Book Arsenal. (n.d.). *Program*

⁸⁸ Див. Ukrainian Academy of Printing. 2024

⁸⁹ Юрко Вовкогон — культурний менеджер, художник. У 2014–2015 роках був у складі Добровольчого українського корпусу, 2022–2023 — у Збройних силах України. 30 червня 2022 року отримав важке поранення під час оборони Лисичанська.

інтерв'ю детально перераховує людей, обставини, інституції, та Бога, яким вдячний), обидва були демобілізовані з війська через поранення. *«Шлях, яким ти можеш робити себе кращим — це якраз і є шлях вдячності, а пам'ять є різновидом вдячності. Це розуміння приходить з досвідом: те, що в тебе є — це не тільки твоя заслуга»,* — каже Вовкогон. Вдячність, за його словами, може допомогти не завмерти в досвіді болю, натомість *«відчувати речі тендітніше»* (Шутка, 2023).

Про те, що травматичні події (зокрема мова йде про досвід військових) можуть породжувати не лише внутрішню кризу і порожнечу, завмирання і відкати в спогади, але також й оновлення, пишуть психологи Річард Тедескі та Лоренс Калгун щодо запропонованої ними концепції посттравматичного зростання (post-traumatic growth). Тедескі й Калгун бачать цю можливість через процеси переоцінки життєвих орієнтирів, виявлення і формування нових сенсів в цивільному житті через набутий досвід бойових дій й фронту, також у поглибленні міжособистісних зв'язків та утвердженні власної суб'єктної позиції (Tedeschi et al., 2023).

У цьому контексті мистецькі практики опісля фронтового досвіду, можуть ставати не тільки репрезентацією негативного досвіду війни, болі, втрати, екзистенційної кризи, суспільного розриву та навіть рефлексіями ПТСР. Тедескі й Калгун зазначають, що в динаміці й розвитку мистецькі практики таких людей можуть трансформуватися в радикальнішу за чутливістю форму суб'єктності, що здатна до жорсткої критики й правдорубства, але й культурного жесту як свідчення невідчужуваного досвіду війни з середини (Tedeschi et al., 2023).

Загалом, у свідченнях митців і мисткинь простежується різна динаміка: і певна видозміна творчого підходу (включно з призупиненням, втишенням або навіть мовчанням); в інших — процеси трансформації ідентичності, що впливає і на практику; і навіть зміни в осмисленні власної ролі як носія досвіду. Це певним чином також зумовлено обмеженістю можливостей, які можна розглядати як осмислення «перерваної» агентності у працях Джудіт Батлер⁹⁰. Себто це умови, за яких художник позбавлений контролю на своїм тілом, життям, часом та вибором. Митці/мисткині як військовослужбовці тут постають водночас і як митці, і як свідки подій, але також є заручниками воєнної необхідності, котру ніколи б самостійно не обрали за інших обставин, окрім як екзистенційної загрози. Але свідомо й осмислено приймають це рішення як необхідність. Вони перебувають у лімбі між своєю культурно-мистецькою ідентичністю, та тим, що поглинається реальністю війни та військовими зобов'язаннями, де мистецтво часто вже не пріоритетом та актуальною самоідентифікацією.

На відміну від позиції митця як зовнішнього спостерігача, українські митці й мисткині свідомо приймають рішення йти в епіцентр зовсім не мистецької чи художньої дії, а бойових дій, про які більшість з опитаних знали хіба що з книжок і фільмів. Вже під час служби вони також не мислять свої роботи війною як темою для репрезентації, бо війна в роботах митців, що доєдналися до фронту як медики, пілоти БПЛА, найперше є середовищем існування, де митець/мисткиня продовжує жити в нових професійних повноваженнях, але з наявною художньою перцепцією реальності. І навіть за змоги створення мистецтва, це не замовлення на певний ідеологічний образ чи художній концепт, бо ніхто з них не служать в українській армії професійно як митеці. Як виключення можна вважати офіцерське звання та посаду Дмитра Купріяна як

⁹⁰ Див. Butler, 2009

пресофіцера, втім і його практика поєднала як офіційні задачі репрезентації війська та війни, так і авторські інтереси до роботи з малопроявленими аспектами війська.

Їхній досвід загалом складно термінологічно окреслити, бо ні в традицію *war art*, ні в інші мілітарні практики й тезауруси мистецтва їх досвід війни ХХІ століття органічно не вкладається. Митці в цих обставинах не коментатори й навіть не спостерігачі, відтак й той культурний продукт, що виникає — не про війну як таку, її образ, критику чи осмислення її природи. Їхні твори *від досвіду* та *з війни* про все те, що якимось чином говорить про окрему людину та її ідентичність в новій реальності. Відтак поміж іншого, в цих практиках також присутні й процеси зміни самої функції мистецтва, де яскраво проступає потреба в ритуальних, терапевтичних, навіть тактичних практиках мистецтва.

Власне, подібний підхід не лише відрізняється від західних моделей дистанційного документування або зображування⁹¹, але й уводить український досвід як приклад мистецтва, що поєднує мистецьку політичну агентність через громадянську ідентичність та участь у війні, а також спроби поєднувати не мистецькі роди задач на фронті з практиками рефлексування і художнього свідчення досвідів. Ці, відмінні від усталених в західній академії, форми мистецьких практик, дають підстави розглядати українське мистецтво часу війни в динаміці світових досліджень мистецької агентності у *war and representations* та *visual war studies*

2.2. Кейс-стаді виставкового проєкту «Це лише виставка» (2023, куратор Вальдемар Татарчук, Галерея Лабіринт, Люблін, Польща).

Як говорити про війну без естетизації або акцентування жертви? Як говорити про досвід, який переживає хтось інший, і ти є тільки медіатором між досвідами глядача і митця? Як говорити про мистецтво, погляд, світоглядні зміни митців, що набули досвіду війни? Як говорити від імені та про ветеранів, комбатантів, постраждалих від насилля, та всіх, чий досвід вже не є нормативним і з ним неможливо експозиційно ототожнити тих, хто його не має?

Критика *western gaze* в підходах до осмислення сучасного досвіду українців у війні та її репрезентації, є однією із найскладніших до ословлення в публічному просторі: часом через брак сцени для українців та їх досвіду, часом через практики не включення досвіду голосу українців в теми що їх стосуються, часом через «складність» українців, що так агресивно реагують на спроби іноземців будувати публічні культурні мости між нами й росіянами. Дуже незручно говорити за іншого, коли цей інший вже свідомий своєї агентності й не бере на себе чужі проєкції сприйняття й інтерпретації. Найважче говорити про досвід інших, не користуючись шаблонним сприйняттям й штампами репрезентації.

Тим ціннішими для України та аналізу мистецтва часу війни є приклади зворотної перспективи, де погляд іноземного куратора є більш новаторським і прогресивним

⁹¹ див. концепт *embodied testimony* *Back from the Front: Contemporary Curatorial Perspectives on War*, eds. L. Field, C. Fisher, 2012, с. 89

щодо репрезентації персоналізованих досвідів війни в Україні та, що важче, — роботи зі складними суспільними явищами й соціальними темами.

Кураторський виставковий проєкт Вальдемара Татарчука «Це лише виставка»⁹², що відбувся в галереї Лабіринт у Любліні (Польща) у 2023-2024 роках, став одним із найпрогресивніших та інклюзивних способів говорити про досвід вже не просто сучасної війни та війни в Україні зокрема, а насамперед про досвіди митців і мисткинь, які доєдналися до сил оборони, проявили громадянську позицію та стали частиною процесу українського спротиву та оборони. Власне, від теми та ідеї фронту як екзистенційного простору з його можливостями й обмеженнями, Татарчук сформував свій виставковий проєкт.

Проєкт Татарчук присвятив українським митцям і мисткиням, що служать у Силах оборони України, вони ж стали центром виставки та доволі складної розмови куратора з польським глядачем. Татарчук запросив глядачів в проєкт, де нічого не обіцяв показати: *«Це лише виставка. Для українських митців і мисткинь, що служать у війську, це не найважливіша подія. У них геть інші пріоритети. Російська війна змінила ієрархію цінностей — обмежила (це відвертий евфемізм) можливості займатися професійною діяльністю, брати участь у мистецькому житті, вона змінила їхні життя. Звісно, війна змінила життя не лише митців й мисткинь, а й усіх людей, які живуть в Україні, і всіх, убитих російськими військовими. Проте саме ця зміна, викликана війною, як у лінзі фокусує життя українських митців-воїнів і мисткинь-воїнок. Тому ці люди є головними героями та героїнями цієї виставки й саме вони формують її зміст»*⁹³. На цей акт відвертості вже з перших днів показу проєкту у польській пресі відповідали так, що це *«можливо найважливіший проєкт, який зараз можна побачити в Польщі»* (Шабловський, 2023), адже своїм порожнім простором *«залишає багато місця для питань. На кшталт того, в Адорнівському дусі — чи можливе мистецтво в часі війни, і на яких умовах? [...] Або це таке: як пам'ятати про бої в Україні, про ту лінію, яку починаємо забувати, хоча вона ж нікуди не зникає, а навпаки стає щораз виразнішою, бо чимдужче насичується кров'ю? І ще: де перебуваємо ми, будучи в Любліні, в Польщі загалом?»*. У цьому експозиційному рішенні вгадується критика класичної західної традиції мистецтва з репрезентацією війни, що прагне до героїзації та/або глядацької дистанції⁹⁴, а також, не менш важливо, до «повноти» наративу про конфлікт, до думки двох сторін, до вичерпаності теми, зокрема через запит на підгодовування візуального «споживацтва» (Azoulay, 2019).

Виставка відбулася у трьох частинах, кожна з яких доповнювала й нашаровувала елементи експозиції попередньої. У першій фазі глядачів зустрічав порожній простір і як вимушена реальність⁹⁵, і як концептуальний жест відмови від репрезентації. Експозиція своєю порожнечею нагадувала місто в сутінках та без людей. *«Повного списку учасників й учасниць ми не дізнаємося до відкриття виставки, а можливо й протягом певного часу після нього»*⁹⁶, — попереджав глядачів в першому кураторському тексті Татарчук. Простір наповнювали декорації подальшого майбутнього наповнення експозиції, що були подібні до стін будівель у просторі міст,

⁹² Див. більше Labirynt. (2023)

⁹³ Див. більше Labirynt. (2023)

⁹⁴ Див. більше Sontag, 2003; Mitchell, 2005

⁹⁵ Логістичні, блекаутні та інші суміжні негаразди суттєво вплинули на змогу доставити твори в Люблін та буди в швидкій комунікації з куратором проєкту, — зі слів Вальдемара Татарчука в інтерв'ю для дослідження. Див. Додаток до диплома №10. Текст інтерв'ю з Вальдемаром Татарчуком

⁹⁶ Див. більше Labirynt. (2023)

котрі оточувала проєкція ясного блакитного неба. Проєкція неба час від часу гасла й занурювала глядачів в порожнечу і тривожну німоту. Простір функціонував без доданих засобів до освітлення творів в експозиції аж до самого завершення проєкту, що було утіленням темряви блекаутів і життя на пограниччі досвідів в Україні. У такому кураторському рішенні відчутна критика репрезентації війни як культурного контенту, натомість підкреслює й документує відсутність й непевність як складову досвіду українців (Яковленко, 2024с).

Друга частина виставки⁹⁷ представляла роботи майже загалом митців з досвідом служби й бойових дій різного часу приєднання до російсько-української війни: Богдана Бунчака, Павла Ковача (молодшого), Олександра Леня, Дениса Панкратова, Софії Помогайбо, Макса Роботова (спільно з Лесею Хоменко), об'єднання _mediaklub (Макс Роботов, Іван Світличний, Дмитро Тентюк, Дарія Майєр), Богдана Сокура, Любомира Тимківа, Юрка Вовкогона. Тут простір експозиційного темного міста наповнився творами різних років створення, не тільки з моменту початку служби митців чи ж від 2022 року. Куратор описує цей хід так: *«Це виставка про війну, хоча більшість творів безпосередньо її не стосується. Це виставка про людей, що живуть у реальності війни»*. Незмінною в цій експозиційній режисурі залишалася проєкція неба, та геометричні тіні від виставкових споруд неначе тіні від будинків в місті.

У третій частині наратив набуває вже не тільки наповненості творами, але політичної та суспільної критики «мирозасадничості на будь-яких умовах»⁹⁸. *«Чергова виставка мистецтва, яка не змінить ситуації на фронті. Не змінить і ставлення вільного світу до війни в Україні. Може лише бентежити, дати відчуття хоч відсотка непевності, в якій живуть мільйони українців та українок»*, — каже про неї куратор, та зміщує фокус й акценти третьої частини експозиції, ускладнюючи його долученням європейських митців/кинь до показу. Таким чином він перетворює експозицію у відповідь на західну «збентеженість і стурбованість»⁹⁹ подіями в Україні. Проєкція ясного «європейського» неба тут стає тлом для робіт іноземних авторів й авторок (переважно поляків), які долучилися до завершальної частини проєкту. А «безпечно» небо раз у раз занурювало вже не тільки українців, але і європейців у темряву страху і непевності щодо майбутнього в тотальній інсталяції цього спільного візуально-експозиційного досвіду.

Конфронтація, або ж умовний кордон, з'являється в третій частині проєкту як невелика металева огорожа по периметру простору між творами українців, чії роботи розміщені в центрі зали на «будинкоподібних» конструкціях, та європейськими митцями на тлі ясного «мирного» неба на стінах експозиційного простору. Ця умовність огорожі, як ілюзії захисту, але присутності розподілу між досвідами й сприйняттями власної убезпеченості, робить унікальну для мистецтва річ: конструює в закритому просторі тотальної інсталяції реальність такою, як вона є, тоді як «безпечно мирне життя» і політики залученості поза експозиційним простором — вже є ілюзіями.

Я часто думаю про проблему нав'язування провини за «мирне» життя, яка може виникати або сприйматись європейцями як свідома (або несвідомо) реакція на

⁹⁷ Labirynt. (2024, 31 січня). *Це лише виставка: друге відкриття*. labirynt.com

⁹⁸ Теза «мир за будь-яких умов» у контексті російсько-української війни часто критикується як така, що ігнорує питання справедливості, відповідальності агресора та загрозу повторення насильства під виглядом компромісу

⁹⁹ Риторика «стурбованості» в європейському дискурсі часто слугує прикриттям політичної нерішучості, що межує з моральною капітуляцією перед агресією. В українському суспільстві вона сприймається не лише критично, а й як привід для іронії над слабкістю та бездіяльністю європейських лідерів.

методичне занурення в контекст війни в Україні. Втім, це може виникати і як внаслідок «плавання» на поверхні інформаційних потоків з епізодичними зануреннями в інформацію про кожну наступну терористичну атаку на міста, геноцидні дії щодо цивільних, показові страти військових, катування військовополонених, — в усе те, що ми намагаємось активно комунікувати назовні, демонструючи це як докази нелюдських дій російської армії та суспільства щодо українства. Таким чином ми начебто опонуємо російській пропаганді, що активно орієнтована саме на іноземного глядача з метою підризу довіри до України та зменшення підтримки. Натомість цей як тяглий в часі процес, що нашаровує шок від кожної наступної події та фотографій звідти, можливо викликає не стільки «втому від війни»¹⁰⁰, як неприємне і складне відчуття провини за свою безпеку напроти вагу геноцидної загрози українцям?

Особливість цієї виставки, що вона не формує відчуття нав'язаної провини, натомість запрошує до відповідальності. Сам куратор в інтерв'ю до мого дослідження зазначав¹⁰¹, що його розуміння можливих небезпек для Польщі, для Європи загалом, веде його до необхідності осмислювати досвід своїх друзів — українських митців у війську, бо це доволі ймовірна версія майбутнього і для Європи також за умов недостатньої підтримки України в обороні від росії.

В кураторському підході до формування цього проекту загалом вгадується критика класичної західної традиції *war art*, яке приводить до глядацького дистанціювання більше, ніж до розуміння й сприйняття чужого досвіду. І хоча сам автор в інтерв'ю зі мною зазначав, що незнайомий з терміном *war art* як частини теорії й історії мистецтва, — все ж мав різні думки щодо можливого потрактування цього значення¹⁰². Втім, через свій кураторський досвід та глибоке розуміння контексту не тільки війни, а саме українського мистецтва й суспільства, зумів порушити певну усталеність в репрезентації війни, засновуючи свої підходи на етиці репрезентації й відповідальності. А також агентності того хто говорить, і про що він має моральне-етичне повноваження говорити.

Загалом, важливим в розумінні цієї виставки є у сам факт проявлення агентності та голосу митців, що долучені до війська, оскільки окремі з них перебували безпосередньо на фронті на бойових посадах. Більшість із них фізично не були присутніми на відкриттях, і це підкреслювало загалом проблему відкладеного на потім мистецького життя. Та все ж усі вони попри фізичну відсутність в просторі виставки, представлені й мали голос своїми практиками. Така форма участі порушує доволі класичний західний запит на перебування в присутності художника, що можливо задовольнити, коли це офіційний військовий художник, однак складно втілити, коли про досвід війни говорять митці з безпосереднього фронту подій. Натомість Татарчук уводить в простір виставки сприйняття ситуацію, за якої вибір захисту країни по суті протиставлений важливості художньої ідентичності в конкретному моменті історії. І можливість висловлюватися навіть за таких обставин — це радше привілей, а не частина усталеної культури репрезентації війни у світі, та особливо щодо практик комісованих у військовий контекст інших країн митців.

Цей проект Татарчука формує нові способи до репрезентації досвідів війни, що прямо підважує загалом як традицію та образність *war art*, так і колоніальний та

¹⁰⁰ «Втома від війни» в європейському контексті часто слугує виправданням байдужості до страждань українців, маскуючи небажання діяти під виглядом емоційного виснаження або звички до жахів.

¹⁰¹ Див. Додаток до диплома №10. Текст інтерв'ю з Вальдемаром Татарчуком

¹⁰² Там же.

експлуатаційний погляд на образність, події війни як це побутувало й навіть було академічно покритиковано в практиках комісованих в зони бойових дій митців. Куратор порушує логіку оповіді про воєнну агресію, і представляє не «образи війни», а симптоми та документи розриву між мистецтвом, реальністю й суспільствами. В саму основу він закладає повагу до досвіду українських військових й цивільних, ненасильницький та не експлуатаційний погляд й аналіз, що назагал стає втіленням концепції мінливості й «незавершеності», оприявлення життя у війні як процесу, в якому неможливо прогнозувати результат. Певно що такий підхід у формуванні експозиційної й кураторської нарації, став однією із найбільш влучних метафор не тільки до створення виставок про війну під час війни, не тільки про позицію митців й мисткинь у війську, чие життя та свобода дій та рухів їм більше не належить, а про війну як нову реальність вже назагал.

3. Українське мистецтво часу російсько-української війни. Визначення понять та їх інтерпретації. Обґрунтування термінів

У цьому розділі я маю на меті не тільки узагальнити свої попередні спостереження та припущення, але й зробити спробу помислити певну теоретичну структуру задля уточнення знань та розуміння про українське мистецтво в ширший науковий культурний обіг через специфікацію термінів до його описування та називання. В попередніх розділах я розглянула історіографію й практику одного з поширених термінів на позначення мистецтва, що зображує тему й образи війни, аспекти досвіду українських митців, що доєдналися до війська, також візуального свідчення як складника етичної репрезентації досвіду, і питань агентності в зображенні війни.

Українська дослідниця й культурна журналістка Катерина Яковленко, що з 2014 року осмислює досвід окупації Луганщини та Донеччини, фантомні болі за втраченим домом, та візуальність й мистецтво в час війни як спосіб говорити про досвіди. В одній зі своїх недавніх статей статі *Why Do Images Fade Away?* (2024), порушує загалом питання візуального виснаження війни та неможливості донести й передати через візуальність досвід війни до західної аудиторії, яка звикла до формату споживання зображень. Яковленко пише (подано в перекладі): «Зображення війни в Україні широко циркулюють [назагал], однак їхня емоційна й політична сила, здається, згасає. Ми маємо запитати себе: що відбувається з цими зображеннями, коли вони подорожують, і які рамки дозволяють їм говорити або змушують мовчати?» (Iakovlenko, 2024a). Ці роздуми авторки, засновані на досвідченні війни, перегукуються загалом з концептами Сюзен Зонтаг та інших дослідників в критиці візуальності війни саме через простір до споживання трагедій інших.

Українці в реальності війни, де інформація циркулює в режимі «після правди», посеред інформаційних операцій та впливів пропаганди росіян на медіа та суспільні думки суспільств інших країн шляхом поширення фейків та історичних викривлень, опиняються перед вибором: говорити про свої досвіди мистецтвом з метою бодай так доносити персональні історії переживання війни, хай навіть ці досвіди, як і будь-який інший контент, споживають й рутинізують на щоденній основі? Чи прийняти реальність сучасної війни, в якій геть не відсутність зображення війни, а сама втрата чутливості глядача до чужих досвідів болю, і є найбільш критичною позицією щодо практик репрезентації війни. Адже якщо образ не зустрічає сприйняття і не входить в поле співпереживання й емпатії,— сам він втрачає потенцію до етичного звернення, зникає його первинна потреба, хоч і залишаються форми, канони, іконографія, і матеріал для аналізу й досліджень.

Ці ж думки раніше теоретизувала і Джудіт Батлер у книзі *Frames of War. When is life grievable?* (2009), де наголошувала, що геть «не всі життя оплакувані однаково» в реальності війни (Butler, 2009). Розвиваючи цю думку, виходить що в умовах де мистецтво слугує репрезентантом досвіду та свідчення, ця думка напряду стосується сприйняття мистецтва поза межами контексту й обставин його трагічної появи. Відтак зображення, що не вписуються в пацифістський фрейм, є «нечутними» для глядача за межами України та поза контекстом війни.

Безумовно, в обставинах повномасштабної війни в Україні, відображення війни в мистецтві набуває нових сенсів. Прискіпливість до слів виростає з політичного

контексту. В умовах дипломатичних маніпуляцій та гри слів, де «примушування до миру» є агресивними кампаніями репресій та упокорення, а найбільш «миролюбива» країна, що прагне миру на своїх імперсько-експансивних умовах і є головним агресором. Реальність інформаційних маніпуляцій, в якій слова підміняються у значеннях, а пацифістське мистецтво з «голубами миру» створюють люди, що закликають скласти зброю і не оборонятися агресії. Усе це стає тлом до дуже скептичного розуміння понять, які назагал мають начебто спільне потрактування. Якщо поняття *war art* стало зрозумілішим у своїй конотації, то чим тоді в реаліях російсько-української війни є *antiwar art* (пацифістське мистецтво)?

Катерина Яковленко в есеї від 2023 року про мир як привілей пише: *«Чи є пацифістське мистецтво в Україні й де воно ховається? Такі теми я, без перебільшення, бачу майже в кожній роботі та на кожній виставці. На тих малюнках, де люди зображені з відірваними кінцівками; у тих роботах, де палаючі будинки та міські пейзажі виглядають як діра. В українському мистецтві зараз дуже багато хрестів, і це не означає, що ці роботи вихваляють православну чи католицьку традиції. Хрести – це портрети людей, які ще вчора були серед нас»* (Яковленко, 2024b). Дослідниця апелює до того корпусу мистецтва, що безупинно з'являється в Україні як результат болю, відчаю, страху. Але також надії на тишу і спокій, які можливо уособлюють мир. А може і ні.

Я розпитала своїх респондентів, художників і художниць з досвідом фронту, а також колег кураторів та дослідників про терміни й поняття на позначення воєнних образів, тематики, практик репрезентації. А також про їх розуміння та інтерпретацію в українському контексті. Щодо терміну *war art* майже більшість озвучила недовіру до широкої рамки потрактування, що наче вміщує всі досвіди, але і нічий одночасно¹⁰³. І ніхто з респондентів не був знайомий з історією та рядом значенням й складних інтерпретацій терміну, окрім Вальдемара Татарчука, що хоч і не був знайомий з терміном й конотацією, однак підкреслив його ймовірний зв'язок з формами пропагандного мистецтва та замовних художніх творів на глорифікацію чи то війни, чи то певного війська¹⁰⁴.

Сучасне українське мистецтво з досвідами й образами війни сьогодні створюють як цивільні, так і військові, а також переселенці й ті, хто залишився проживати у своїх містах. Природа різноманітності цих досвідів доводить, що образність, ідей, конструкти та підходи є різними, хоч і засновані обставиною дійсної війни. Відтак, війна стає темою, але не є тим критерієм, що дозволяє узагальнити це різноманіття. Найбільш нюансовану й точну думку сформулював Борис Філоненко: *«Переважає більшість речей, які можуть не виглядати як створені в воєнний час (якщо вони створені тут і в цьому контексті) — щось говорять нам про стосунки цих практик з війною. Відповідно, мабуть, можна функціонально скористатися терміном *war art*, й відокремити воєнне і невоєнне, але так ми одразу потрапимо в таку широку сіру зону, в якій виявиться, що багато практик не потрапляють в цю дуальну опозицію»*. Філоненко наче підсумовує факт складності сучасного українського мистецького поля та політичної ситуації, де війна визначає контекст створення, а не через форму чи тему роботи це оприявнюється. Відтак і спроби жорстко відмежувати «воєнне» від «невоєнного», чи користуватися широкими рамковими термінами як *war art* виявляється аналітично хибною й обмежуюче.

¹⁰³ За розмовами з кураторами Лізаветтою Герман, Борисом Філоненко, Вальдемаром Татарчуком, митцями Іваном Світличним, Костянтином Поліщуком, Анастасією Шевченко, Віталієм Протосенею

¹⁰⁴ Див. Додаток до диплома №10. Текст інтерв'ю з Вальдемаром Татарчуком

Якщо тема війни не є критерієм до узагальнювального терміну на позначення українського різноманіття голосів про війну, то цим критерієм в контексті України є досвід війни. Не війна загалом, а саме її індивідуальне проживання, множинність й різноманітність цих проживань. В цьому тексті я постійно звертаюся в характеристиці до принципового моменту суб'єктності й точності визначення: хто говорить, про що, і на якому досвіді він засновує своє художнє висловлювання. І саме це найчастіше первинно стає точкою непорозуміння в артикуляції українського мистецтва або мистецтва про Україну в час війни за кордоном. Поміж іншого, це часто проблема агентності наратора і чому він або вона беруть на себе повноваження говорити за іншого в системі своєї звичної образності й зводячи контекст війни в Україні до образу універсальної війни в її естетиці руїни та деструкції. Такі підходи, наприкінці, є складовою частиною практик *war art*, комісованих митців та художників як спостерігачів.

Потреба в терміні на позначення українського мистецтва як одночасно і форми, і дії, і свідчення, і проживання, і самотерапії через індивідуалізованість може бути апелюванням до удосвідченості війни. Відтак терміном, на позначення відмінності набутого особисто досвіду, хоч і в різних ролях, від досвіду глядача-митця зовні, може буде означник «*мистецтво воєнного досвіду*» (*war experienced art*).

Цей термін в розмові вжив Вальдемар Татарчук, і на диво точно обійняв словом загалом мистецькі практики саме тих, хто особисто пережив війну, або ширше — мистецтва, що відображає персональний досвід війни через безпосереднє залучення чи свідчення.

Відтак, якщо розглядати цей термін як новотвір з потенціалом окремої аналітичної категорії в сучасному дискурсі про мистецтво, створене у воєнний час або під впливом війни, то:

«*Мистецтво воєнного досвіду*» (*war experienced art*) — може бути терміном на позначення мистецтва, що виникає безпосередньо з авторського досвіду війни у різних її проявах: тілесному, психологічному, географічному, щоденному тощо. Це не жанр і не політична позиція, а спосіб мистецького свідчення, що вкорінений в особистому баченні та проживанні війни. Важливо зазначити, що подібний термін наголошує саме на досвіді як джерелі художньої мови — не на ідеології, темі, жанрі, або стилі, методі тощо. А зокрема на переживанні війни як внутрішньому, тілесному, психологічному, щоденному фундаменті мистецьких ідей та практик.

Перевагою такого терміну до вжитку є те, що він уникає дихотомії *war/anti-war art*, що є політично маніпулятивною та складною в мистецьких трактуваннях. Певним чином *War experienced art* (*мистецтво воєнного досвіду*) не комунікує навмисно ні глорифікацію війни, ні пацифізм, натомість акцентує саме авторському (читай людський) досвід. Це термін комплексно вміщує й окреслює і практики учасників/учасниць у бойових діях, і тих, хто перебувають під ракетним терором; і людей з досвідами втрати дому чи близьких внаслідок війни, житті в окупації або перебування на фронті, волонтерському, цивільному чи будь-якому іншому досвіді життя у війні. А також надає простір для артикуляції множинності досвідів війни — цивільних, військових, прямих або ж опосередкованих досвідів.

Інше сприйняття в українського культурного середовища мав термін *antiwar art*. У багатьох респондентів й респонденток він викликав конфуз і посмішку, у деякого роздратування, але доволі консолідовану відповідь — воно не можливе в Україні сьогодні так, як його прагнуть бачити іззовні.

Первинне значення терміну *antiwar art* і природа його появи виявилася знайомою багатьом респондентам/кам, однак так підміна понять, хибне трактування причинно-наслідкових зв'язків щодо російсько-української війни, відтак нав'язування через мистецькі практики наративів капітуляції України — докорінно змінює сприйняття цього значення і викликає критику щодо контексту України у митців та спільноти. Приміром, Іван Світличний стверджує, що антивоєнне мистецтво можливо в сучасних реаліях російсько-української війни тільки в центрі Москви на Красній площі від російського митця чи мисткині на засудження дій своєї влади¹⁰⁵. На думку автора, тільки це є втіленням ідей антивоєнних мистецьких акцій, дій вчинків як прояву мистецького активізму. Ксенія Малих зазначила, що це політично неоднозначне явище й було ним з самого початку вторгнення, бо в контексті *antiwar art* в Європі завжди з'являються російські ліберали, а відтак постає ключове питання: «*antiwar art — це тити за ceasefire (припинення вогню) чи все ж проти Росії?*»¹⁰⁶. Подібно свою думку сформулював і Вальдемар Татарчук, додавши, що в його практиці саме Люблін був місцем антивоєнного мистецтва, бо в концтаборі Майданека багато років поспіль відбувалося трієналле антивоєнного мистецтва, що і формувало естетику та підходи до антивоєнної нарації у візуальній культурі в Польщі. Що ж стосується російсько-української війни, то можемо говорити серйозно лише про антиросійське антивоєнне мистецтво¹⁰⁷.

Вочевидь, в сучасному українському контексті термін *antiwar art* втрачає ту гуманістичну ідею та активістську позицію, з якої починався. Та набуває дуже чітко означеної політичної конотації, де суть ідеї в спротиві російській агресії, а не війні як абстрактному явищу без називання агресорів і постраждалих. Це, відтак, суттєво змінює етику, простір і сприйняття подібних практик, які миттєво зчитуються як політично шкідливі та недоречні в умовах поточної війни.

Говорячи про «мирне» мистецтво, Яковленко зазначає, що найкращий його приклад бачила на крайній виставці художника Дениса Панкратова (за участі Ларіона Лозового)¹⁰⁸ перед тим, як він пішов на фронт. У своїй львівській квартирі-галереї він підняв тему дозволеності під час війни та доволі іронічно розповів про те, як це бути чоловіком у часи, коли панує військова маскулінність. «*Хоч за словами Панкратова, виставка про поетизацію тилу, а не фронт. Стільки свободи й прагнення до справедливості я дійсно більше ніде не бачила. Але цієї виставки немає у перший вкладці Google, тому навряд про неї прочитають іноземні куратори*», — цими словами дослідниця ілюструє один із ключових зламів у сприйнятті «мирного» або «антивоєнного» мистецтва в Україні (Яковленко, 2024b). В контексті України воно більше не є абстрактним паціфізмом чи заклик до «миру у всьому світі». Натомість це форма усвідомлення та осмислення меж власної свободи й вразливості, певної справедливості у тиловому досвіді, що не закриває очі й не заперечує війну, але співіснує з нею як з новою реальністю.

Втім, серед розмаїття досвідів, а з ними й мистецьких практик у відповідь на російсько-українську війну, вирізняється окремий корпус творів, які створили безпосередні учасники бойових дій. Це художниці й художники, що не лише рефлексували досвіди війни з позиції свідка, але й зайняли більш агентну позицію — долучилися до війська у складі Сил оборони, добровольчих батальйонів, або пройшли досвід служби й вже перебувають у статусі демобілізованих. Саме цей сегмент

¹⁰⁵Додаток до диплома №7. Текст інтерв'ю з Іваном Світличним

¹⁰⁶Додаток до диплома №12. Текст інтерв'ю з Ксенією Малих

¹⁰⁷Див. Додаток до диплома №10. Текст інтерв'ю з Вальдемаром Татарчуком

¹⁰⁸Див. більше в акаунті Instagram — mizhkimnatnyi_prostir, «Я РАДІЮ ЯКЩО Я МОЖУ»

мистецького поля потребує більш точної термінології, але наявні категорії, як то *official war artist, embedded artist*, — не зовсім відповідають специфіці українського контексту, де участь у війні для митця часто є етичним рішенням, екзистенційною потребою, а не делегованою місією. Навіть *veteran art* не є достатньо коректним означенням, бо окреслює досвід саме демобілізованих військових, і не виключає практики створення мистецтва під час війни служби.

Серед можливих варіантів виникає пропозиція, що певним чином наслідую логіку терміну *combatant literature* (комбатанська література), що вже має широкий вжиток в українській академії та в публічному інформаційному просторі. Дослідниця Марина Рябченко так описує цей термін в літературознавчій традиції: «Поняття “воєнна проза” досить широке, зазвичай об’єднує різноманітні твори, що описують баталії та дотичні події. Доцільно виокремити комбатантську прозу (фр. *combattant* – воїн, боєць), різновид воєнної, автори якої – це винятково учасники бойових дій (воюють нині або ж перебувають у військовому резерві після демобілізації). Цим наративам властива автобіографічність, фактологічна достовірність, вони можуть містити елементи документального чи мемуарного письма. Такі твори належать до різних прозових жанрів (як художніх, так і документальних), але обов’язково висвітлюють особистий воєнний досвід» (Рябченко, 2019). Як і з поняттям воєнного мистецтва, воєнна проза видається занадто широким терміном на позначення усього корпусу мистецтва чи літератури про війну.

Звуження терміну до суб’єктності досвіду в мистецтві, дає змогу формувати більш нюансований підхід розгляду й аналізу. Відтак в українському контексті та вжитку цей термін може мати таке формулювання — **«комбатанське мистецтво» (або коротко — «комбатарт»)**, в англomовній транскрипції це *combat art*.

Варто зазначити, що англomовна поняттєва категорія вже існує у корпусі відповідних досліджень. Зокрема в статті *Combat Art: An Avant-Garde Approach to Developing Critical Thinkers* (2011), майор Ерік Кеш проаналізував практики створення мистецтва в морській піхоті США (Cash, 2022). Автор як чинний офіцер Корпусу морської піхоти США, що має досвід у бойовому мистецтві як аналітик та художник, здебільшого у своїй статті фокусується на терапевтичному потенціалі мистецтва для солдатів і ветеранів. В дослідженні за цим терміном він пропонує аналізувати механізми психологічного відновлення для солдатів загалом, шляхом практикування мистецтва.

Втім, така конотація терміну не є унормованою. І в українському контексті цей термін може фіксувати саму художню присутність у війні як форму естетичної та тілесної залученості. Та позначати корпус мистецьких практик українських митців що доєдналися до Сил оборони без чіткого розрізнення між перебуванням у дії та художнім осмисленням цієї дії, що відображає набутий досвід залучення у збройну боротьбу через мистецьку документацію, фіксацію рефлексію або художній жест.

Відтак можна зафіксувати, що конотацією терміну **«комбатанське мистецтво» або коротко — «комбатарт» (в англomовній транскрипції це *combat art*)** позначає корпус мистецьких практик, де художник чи художниця є учасником бойових дій, і має агентність говорити з середини війни як набутого досвіду, однак це означення не зводиться до фіксованої теми або жанру.

Потреба такого нюансування терміном виникає не задля винесення за дужки інших форми мистецтва, або іншої природи появи певних ідей та образів, натомість задля аналітичного розмежування типів суб’єктності наратора, де поєднання художньої

мови з певним дуже специфічним досвідом дозволяє аналізувати це як нову художню роль у політичній дії.

Обґрунтування такого типу агентності митця/мисткині як воїна/воїнки та потреби переозначення норми критикиня Джудіт Батлер у *Frames of War* (2009) наголошує ідею *resignification* (дослівно *переозначення*) як здатності суб'єкта переозначувати норми, що формують його становище, або ж зміщення смислів в оновлених умовах. У ширшому трактуванні Батлер звертається до практик етичного присвоєння дій і процесів. І у цьому сенсі вибір українських митців доєднуватися до війська є не виключно обставинами примусу, але й зокрема свідомою формою громадянської відповідальності й присутності. Певним чином, комбатанське мистецтво, відтак є не термінологічним гетто, а жестом, що поєднує вибір, свідчення, досвід і його репрезентацію, там, де це потребує нюансованого уточнення.

Зрештою, сам запропонований термін комбатанського мистецтва можна розглядати не як сталу категорію, а радше як методологічну пропозицію. Комбатанське мистецтво може запропонувати певну оптику для осмислення сучасних українського мистецтва як репліки на персональний досвід війни, що сказана зсередини реальності фронтової війни. Як рамка для майбутніх досліджень, термін дасть змогу бачити практики митців з певним досвідом не через жанрові класифікації або психологічно-емоційні конотації, а як частину культурного процесу у суспільстві, де вже значна частина художньої спільноти стала частиною колективного досвіду.

Загалом в сучасному досвіді артикуляції новітніх процесів, певних явищ або феноменів, або навпаки в потребі нюансування й уточнення значень слів, постає необхідність перегляду усталених термінів, що походять з академічного дискурсу і можуть не вміщувати досвідів сучасної війни, та контексту російсько-української війни зокрема.

Певно що, такі поняття як *war art* чи *antiwar art*, некоректно або ж недостатньо репрезентують складність, множинність і глибину досвідів, що стали основою українського мистецтва часів війни. І хоча ми радше й активніше трактувала термін «воєнного часу» (*wartime*) в розумінні після 2022 року, все ж справедливо було б уточнити, що поняття воєнного часу охоплює часову рамку російсько-української війни від 2014 року. Відтак з метою хронологічно визначення мистецтва, що створене в цей період й до завершення російсько-української війни, певно що можна схарактеризувати як «мистецтво воєнного часу» (*wartime art*). Втім, цей термін вже доволі активно побутує в українському публічному та науковому дискурсах, відтак я не вбачаю потреби в його трактуванні в цій праці. Втім переконана, що завданням може і має бути активне поширення коректних для нас означень на позначення нашого досвіду для академічної спільноти та до публічного вжитку в культурно-дипломатичній та політичній комунікації.

Що ж до терміну *antiwar art*, зокрема, то його ключова проблема конотації для нас у неврахуванні політичної специфіки російсько-української війни. Відтак термін стає не точним й навіть токсичним у своїй абстрактності, бо наче облишає логіку спротиву, самозахисту, коли постраждала сторона веде оборонну війну.

Натомість пропозиція таких понять як, приміром, *мистецтво воєнного досвіду* (*war experienced art*), відкриває можливості надавання голосу й агентності саме тим, хто формує мистецьку практику та робить художні висловлювання зсередини власного досвіду війни. Подібне розширення й уточнення поняттєвий апарату є не лінгвістичною

вправою чи термінологічною екзотикою, а частиною суб'єктності українського мистецтва в глобальному дискурсі через врахування локального досвіду, контекстів та політик залученості.

У цій термінологічній парадигмі *комбатанське мистецтво* постає як аналітична категорія, що дозволяє осмислювати та називати художні практики не лише за тематикою, а передусім за формою суб'єктної залученості митця у війну та є підсиленням художньої агентності автора чи авторки. Через осмислення та впровадження терміну, ми можемо розмежувати зовнішнє й спостерігальне зображення війни та досвідів проживання війни, від того, що виникає зсередини самого процесу воєнних дій, і слугуватиме інструментом до артикуляції присутності воєнного досвіду в культурі.

В реаліях воєнної дійсності, що фактично триває в Україні вже 11 рік, мистецтво одночасно стає і способом фіксації досвідів через художнє висловлювання, і формою громадянської участі, і навіть жестом опору. Відтак і державна культурна політика потребує більш чутливого ставлення до суспільних потреб та зокрема мови, яка їх означає й репрезентує як у внутрішньому використанні, так і для культурно-дипломатичних потреб комунікації. Доцільно уникати означень й сталих термінів, що можуть спотворювати сенс української позиції не тільки культурологічно, але й політично. Зокрема не критичне використання поняття антивоєнного мистецтва (*antiwar art*) в ситуаціях, де наратив слугує прикриттям шкідливих для України вимог. Або ж *war art* задля узагальненого позначення мистецтва, що створене під час російсько-української війни та є частиною досвідів спротиву суспільства агресії, що в хибному вжитку може набувати некоректних конотацій з мистецтвом, як створене комісованими в воєнні зони митцями та має певний державний ідеологічний наратив.

Натомість варто впроваджувати означення, що можуть точніше передати українську реальність, як то *wartime art* — як хронологічну рамку, *war experienced art* — як акцент на різноманітті досвідів суспільства і митців в ньому, та *combat art* — як форму залученого свідчення. І певно що важливо розвивати та поглиблювати саме поле досліджень *war studies* та конкретно *visual war studies*, задля розуміння тяглості практик та місця українського мистецтва в глобальному досвіді візуальності у війні.

ВИСНОВКИ

Протягом останніх трьох років, ми у різних варіаціях спостерігали як західна публіка здебільшого усталено бачить війну в образах і термінах гуманітарної катастрофи, безпекових викликів, та навіть дуже специфічно має певні уявлення й очікування щодо того, як репрезентується постраждала сторона у конфлікті, та якою є образотворчість сторони агресора.

В розмовах, що передували цьому дослідженню, під час конференції *Why Remember?: Reframing Trauma* у Сараєво у 2024 році, професор Кіт Мешшам-Мюїр прокомунікував думку, яка певним чином артикулює для мене потребу в уточненні й нюансуванні термінів на позначення українського мистецтва. Він зазначав, що найбільше його в українському мистецтві цього часу вражає те, як митці, що зображує війну, не естетизують насильство, але й не артикулюють та не експлуатують свою віктимність в обставинах зовнішньої агресії. Він наводив приклад загальних вражень від робіт, де спостерігав дуже багато справедливої злості на агресора у відповідь на несправедливість щодо себе, образи «люті через кривду», — називав це в розмові Мешшам-Мюїр. Та порівнював з тим, як хтось вривається у твій дім і починає шкодити твоїй родині, де однією із проактивних реакцій є злість та потреба в самозахисті. Саме втілення образів суб'єктності та агентності самозахисту в українському мистецтві є відмінним від звичних форм і традицій *visual war studies*. І саме це, на думку дослідника, формує серйозний етичний виклик для зовнішнього глядача з усталеним традиційним сприйняттям диспозицій влади та ролей в образності війни.

Розпочинаючи це дослідження, я мала за мету окреслити й проаналізувати сучасні форми та практики українського мистецтва, що виникають у відповідь на повномасштабну агресію росії проти України з лютого 2022 року. Я також бачила смислові провали в термінологічному апараті на позначення багатьох явищ і процесів в українському мистецтві й суспільстві з 2014 року. Зокрема на позначення різноманітності досвідів війни та агентності митців. Я окреслила своїм завданням проаналізувати англomовне поле досліджень про образність та агентність в умовах війни або соціальних конфліктів, що значною мірою відсутнє в українській академії та культурологічному дискурсі — *visual war studies, artist in conflicts*.

Складнощі складало й те, що українська культурна спільнота в публічній комунікації та самоназві вживає англomовні терміни, значення яких моє доволі контраверсійні й критичні компоненти. Ба більше, навіть державні культурні установи, як то Міністерство культури й стратегічних комунікацій легітимізує ці терміни в українському публічному дискурсі. Складність термінологія, відсутність системного розуміння англomовних відповідників, дослівне й часом хибне використання перекладних зразків на позначення явищ в українському суспільстві, й загалом труднощі добору слів й понять для опису українського мистецтва часу війни оприявнили проблему різних термінологічних апаратів й відсутності спільної мови до ословлення українських досвідів війни з іноземною професійною та широкою аудиторією.

У процесі роботи з міжнародними виставковими проєктами для мене поставало питання, як ми можемо означувати мистецькі практики, створені в умовах війни та ті,

що поєднують функції й свідчення, і особистого висловлювання, і етичного жесту і навіть елементів самотерапії? Цим дослідженням я прагнула продемонструвати, що мовна невизначеність може ширшого аналітичного й дипломатичного виклику — потреби в осмисленні категорій і понять в умовах нової реальності світової війни.

Я проводила своє дослідження, формуючи спеціальну базу джерел для роботи з найактуальнішими свідченнями: це 14 інтерв'ю з українськими мистцями й мисткинями, що доєдналися до війська на різних етапах російсько-української війни, також з українськими культурними діячами й кураторами, що репрезентували українське мистецтво за кордоном з 2014 року, а також з іноземними кураторами й дослідниками, що працюють з вивченням теми й образності війни в мистецтві та працюють зокрема з українськими досвідами. Окремою частиною мого дослідження стало опрацювання й аналіз матеріалів виставкових українських проєктів про мистецтво воєнного часу, окремі з них стали частиною дослідження як кейс-стаді до вивчення і запозичення підходів й практик.

У ході дослідження я проаналізувала терміни, що традиційно використовуються в англomовному академічному полі для опису мистецтва, що має відношення до війни або репрезентує війну чи її образність, такі як *war art*, *antiwar art*, *veteran art*, *war artist*. Виявила, що ці терміни несповна окреслюють український досвід, а часом навіть можуть спотворювати його хибними конотаціями, та суперечать політичному й етичному змісту. Зокрема категорія *antiwar art* викликає неоднозначну реакцію у респондентів та респонденток дослідження, що піддається скепсису й критиці не загалом як концепція, але як компонентна політичної спекуляції в умовах російсько-української війни

До аналітичних висновків в ході дослідження можна віднести:

- Складність оприявлення фронтової суб'єктності в мистецтві через термінологічну непристосованість. Присутність митців/кинь на війни не у ролі комісованих художників з офіційним замовленням на створення репрезентації мистецтва, а як учасників бойових дій, — не оприявленою в усталеному академічному апараті.
- Пропозиція нових термінів. В дослідженні обґрунтовані терміни *war experienced art* (мистецтво воєнного досвіду), *combat art* (комбатантське мистецтво), та *wartime art* (мистецтво воєнного часу), що точніше відображають походження, суб'єктність й етику українського мистецтва, створеного під час війни.

- *War experienced art* / *мистецтво воєнного досвіду* — як категорія, що охоплює мистецтво, створене зсередини досвіду війни, незалежно від статусу митця (цивільного чи військового).

- *Wartime art* / *мистецтво воєнного часу* — як хронологічна категорія. На визначення періоду появи мистецтва, але не як жанрова категорія.

- *Combat art* / *комбатантське мистецтво* — практика художників і художниць, що мають досвід участі в бойових діях, долученості до сил оборони в державних військових структурах або добровольчих об'єднаннях.

- Очевидна потреба в формуванні наукового поля досліджень й дискурсу для аналізу, опису й уточнення та погодження термінів на позначення актуальних мистецьких процесів. А також потенційне формулювання ряду рекомендацій до державних структур щодо культурних політик та стратегій культурної комунікації. Відтак з актуальних рекомендацій можна запропонувати уникати або критично трактувати терміну *antiwar art*, що може нести елементи політичної спекуляції з боку ворога через культурні наративи у схиланні до капітуляційних настроїв і наративів. Та зробити запит на розробку методичних рекомендацій для культурно-дипломатичної комунікації щодо коректного й етичного представлення мистецтва війни з урахуванням суб'єктності митців на фронті та наявного досвіду війни.

З огляду на розвиток і перспективу подальших досліджень, цією роботою я б хотіла акцентувати на потребі розвитку окремого академічного поля *visual war studies*, що дало б змогу аналізувати й розглядати практику створення мистецтва у війні в динаміці, та фіксувати системні зміни, що відбуваються у суспільстві згідно зі змінами актуального типу війни. У перспективі, важливо було б історіографічне осмислення та аналіз корпусу творів, що складають образи війни в історії українського мистецтва протягом XX століття, та у попередні епохи. Також необхідно провести географічно ширший опис, аналіз та порівняння мистецьких практик, образів, диспозиції влади, системи пропагандного цензурування в країнах Східної Європи, що як і Україна зазнавали протягом XX століття воєн та окупації. Розвиток поля досліджень візуальної репрезентації війни дасть змогу досліджувати місце українського мистецтва в глобальному мистецькому полі, та його тенденції розвитку й можливого впливу на осмислення образності війни в ширшому публічному й академічному дискурсах.

Azoulay, A. A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. Verso Books.

Agostinho, D., Gade, S., Thylstrup, N. B., & Veel, K. (Eds.). (2020). *WArchives: Archival imaginaries, war, and contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.

Anghel, S., & Zbucnea, A. (2023). *Artists at War*. Europolity: Continuity and Change in European Governance, 17(2), 73–96. <https://doi.org/10.5709/ce.2023.17.2.4>

Ball, K. (Ed.). (2007). *Traumatising theory: The cultural politics of affect in and beyond psychoanalysis*. New York: Other Press.

Bazin, J. (2018). *War, art and ideology: Can art help us understand bellicosity?* *Critique d'art*, 50, 43–53. <https://doi.org/10.4000/critiquedart.29316>

Becker, A. (2004). Art, material life and disaster: Civilian and military prisoners of war. In N. J. Saunders (Ed.), *Matters of conflict: Material culture, memory and the First World War* (pp. 26–34). London: Routledge.

Bennett, J. (2012). *Practical aesthetics: Events, affects and art after 9/11*. London: I.B. Tauris.

Beidler, P. D. (2016). *Beautiful war: Studies in a dreadful fascination*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Butler, Judith. 2009. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London and New York: Verso, 193 pp. ISBN-13: 978-1-84467-333-9

Bjering, J., Engberg-Pedersen, A., Gade, S., & Toft, C. S. (Eds.). (2024). *War and aesthetics: Art, technology, and the futures of warfare*. Cambridge, MA: MIT Press.

Brandon, L. (2007). *Art and war*. London: I.B. Tauris.

Brandon, L. (2015). Cause and affect: War art and emotion. *Canadian Military History*, 21(1).

Briukhovetska, O. (2023, December 11). *How Are You? Ukrainian Art During Wartime*. BLOK Magazine. <https://blokmagazine.com/how-are-you-ukrainian-art-during-wartime/>

Bourke, J. (2023). *Cruel visions: Reflections on artists and atrocities*. *PARSE Journal*, (17). <https://doi.org/10.70733/72er1wbfiom>

Butler, S., & Bleiker, R. (2017). Embodied witnessing: Indigenous performance art as political dissent. In K. Lindroos & F. Möller (Eds.), *Art as a political witness* (pp. 99–116). Opladen: Verlag Barbara Budrich. <https://doi.org/10.3224/84740580>

Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books. (Original work published 1975)

Chen, B. (2023). Ethical representations: Abstracting war and violence in modern art. *HR2011 Global Modernisms*.

Chipato, F. (2024). The aesthetics of peace: Complexity, speculation, and unknowing in creative peacebuilding research. *Journal of Intervention and Statebuilding*, 18(3), 225–243. <https://doi.org/10.1080/17502977.2024.2327922>

Cornish, P. (2004). ‘Sacred relics’: Objects in the Imperial War Museum 1917–39. In N. J. Saunders (Ed.), *Matters of conflict: Material culture, memory and the First World War* (pp. 35–50). London: Routledge.

Cvoro, U., & Messham-Muir, K. (2021). *Images of war in contemporary art: Terror and conflict in the mass media*. London: Bloomsbury Publishing.

DW. (2014, December 19). *Інвентаризація героїв через мистецтво*. DW – Deutsche Welle. <https://www.dw.com/uk/інвентаризація-героїв-через-мистецтво/a-18139875>

- Furneaux, H., & Prichard, S. (2015). Contested objects: Curating soldier art. *Museum & Society*, 13(4), 447–461. <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/1172>
- Fog, A. (2017). *Warlike and peaceful societies: The interaction of genes and culture*. Cambridge: Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0128>
- Foss, B. F. (1991). *British artists and the Second World War: With particular reference to the War Artists' Advisory Committee of the Ministry of Information* (Doctoral dissertation, University College London).
- Franklin, J. (2004). Thanks for the memory: War memorials, spectatorship and the trajectories of commemoration 1919–2001. In N. J. Saunders (Ed.), *Matters of conflict* (pp. 134–148). London: Routledge.
- Fransoni, A. (2023). War, image, art: From vision to judgement. *Aisthesis*, 16(1), 111–123. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/18124/19483>
- Czepurnyj, D. (2024, May 30). *Margherita Połowinko rysowała nawet na wojnie. Zginęła z bronią w ręku*. Krytyka Polityczna. <https://krytykapolityczna.pl/swiat/margherita-polowinko-rysowala-nawet-na-wojnie-zginela-z-bronia-w-reku/>
- Crimmin, M., & Stanton, E. (Eds.). (2014). *Art and Conflict*. London: Royal College of Art. ISBN: 978-1-910642-01-6.
- Gibbon, J., & Sylvester, C. (2021). Thinking like an artist-researcher about war. In G. Iglesias Rogers (Ed.), *Art of war and peace: Toward a cultural history of modern warfare*. London: Bloomsbury Academic.
- Gough, Paul (ed.). (2014) *Back from the Front: Art, Memory and the Aftermath of War*. Bristol: Bristol Cultural Development Partnership,. ISBN: 978-0-9550742-5-7.
- Griffiths, M., & Redwood, H. (2024). Late modern war and the geos. *International Political Sociology*, 18(2). <https://academic.oup.com/ips/article/18/2/olae011/7644469>
- Green, C., Brown, L., & Cattapan, J. (2015). *The obscure dimensions of conflict: Three contemporary war artists speak*. *Journal of War & Culture Studies*, 8(2), 158–174. <https://doi.org/10.1179/1752627215Z.000000000069>
- Yuliya Yurchuk. *Reordering of meaningful worlds: Memory of the Organization of Ukrainian Nationalists and the Ukrainian Insurgent Army in post-Soviet Ukraine*. – Stockholm: Acta, 2014. – 295 p.
- Hartlein, R. J. (2013). *Images of pain: An interdisciplinary exploration of the use of images to portray atrocities in photography and in applied and socially engaged theatre* [Master's thesis, University of Vienna].
- Hleba, H. (2023a, November 1). *Chronology of war and art: The unveiling of the Wartime Art Archive*. *Artslooker*. <https://artslooker.com/chronology-of-war-and-art-the-unveiling-of-the-wartime-art-archive/>
- Hleba, H. (2023b, October 9). *The place of 'Russian Romanticism' and Ukrainian art: A conversation with Roman Khimey and Yarema Malashchuk*. Documenting Ukraine Blog, Institut für die Wissenschaften vom Menschen (IWM). <https://www.iwm.at/documenting-ukraine/blog/the-place-of-russian-romanticism-and-ukrainian-art-a-conversation-with-roman-khimey-and-yarema>
- Higgins, C. (2024, August 12). *How do Ukrainians survive the traumatic guilt of war? For many, the answer is art*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/article/2024/aug/12/ukraine-guilt-war-art-relationships-death>
- Hunchuck, S. H. (2008). Review of *Art and War* by Laura Brandon. *Material Culture Review*, 67(Spring), 83–88. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/18124/19483>
- Hunter, M. A., & Cohen, C. E. (2019). Arts and peacebuilding. In *Oxford research encyclopedia of education*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264093.013.1005>
- Iakovlenko, K. (2022a). *Eyewitness the Russian War in Ukraine: The Matter of Loss and Arts*. *Sociologica*, 16(2), 227–234. <https://doi.org/10.6092/issn.1971-8853/15272Academia+1sociologica.unibo.it+1>

- Iakovlenko, K. (2022b, December 9). *Images at war: Interview with Ukrainian photographer Kostiantyn Polishchuk*. e-flux Notes. <https://www.e-flux.com/notes/508561/images-at-war-interview-with-ukrainian-photographer-kostiantyn-polishchuk>
- Iakovlenko, K. (2023). Throwing a shadow: The work of art in times of the production of war. e-flux Notes. <https://www.e-flux.com/notes/621058/throwing-a-shadow-the-work-of-art-in-times-of-the-production-of-war>
- Iakovlenko, K. (2024, March 4). *A voice from underground*. London Ukrainian Review, Issue 1. <https://www.londonukrainianreview.org/posts/a-voice-from-underground>
- Iakovlenko, K. (2024a, March 4). *Why do images fade away?* e-flux Notes. <https://www.e-flux.com/notes/670985/why-do-images-fade-away>
- Iakovlenko, K. (2025, February 21). *On curating exhibitions during the war*. e-flux Notes. <https://www.e-flux.com/notes/656501/on-curating-exhibitions-during-the-war>
- Iglesias Rogers, G. (Ed.). (2021). *Art of war and peace: Toward a cultural history of modern warfare*. London: Bloomsbury Academic.
- Kerby, M., Baguley, M., & McDonald, J. (Eds.). (2019). *The Palgrave handbook of artistic and cultural responses to war since 1914*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Kobialka, D. (2019). Trench art between memory and oblivion: A report from Poland (and Syria). *Journal of Conflict Archaeology*, 14(2). <https://doi.org/10.1080/15740773.2019.1654915>
- Lozhkina, A. (2020, January 7). *Між війною і рейвом. Українське мистецтво після революції 2013 року*. BLOK Magazine. Retrieved from [URL](#)
- Lozhkina, A. (2022). *The art of Ukraine*. Thames & Hudson.
- Lindroos, K., & Möller, F. (2017). Witnessing in contemporary art and politics. In K. Lindroos & F. Möller (Eds.), *Art as a political witness* (pp. 33–56). Opladen: Verlag Barbara Budrich. <https://doi.org/10.3224/84740580>
- Maurer, J. (2020). Counter-archives and the logic of drone surveillance. In D. Agostinho et al. (Eds.), *WArchives: Archival imaginaries, war, and contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.
- Malvern, S. (2004). *Modern art, Britain, and the Great War: Witnessing, testimony and remembrance*. Yale University Press.
- Möller, F. (2017). *Colonial Wars and Aesthetic Reworking: The Artist as Moral Witness*. *Arts and International Affairs*, 2(1), 13–43.
- Cash, E. (2022, 6 грудня). *Combat Art: An Avant-Garde Approach to Developing Critical Thinkers. Expeditions with MCUP*. Marine Corps University Press. <https://doi.org/10.36304/ExpwMCUP.2022.14>
- Messham-Muir, K., Cvoru, U., & Lukowska-Appel, M. (Eds.). (2023). *The politics of artists in war zones: Art in conflict*. London: Bloomsbury Visual Arts.
- Palu, L. (2017). Image control in the age of terror. In K. Lindroos & F. Möller (Eds.), *Art as a political witness* (pp. 57–64). Opladen: Verlag Barbara Budrich. <https://doi.org/10.3224/84740580>
- Popescu, I. (2018). Aesthetics of peace: The role of art in conflict transformation. In M. Boulding (Ed.), *The aesthetics of peace* (pp. XX–XX). Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-77231-8_9
- Redwood, H. (2021). *The archival politics of international courts*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108900725>
- Redwood, H., Morina, E., & Rexha, J. (2024). Towards emancipatory statebuilding in Kosovo? Spatial and aesthetic community building after war. *Journal of Intervention and Statebuilding*. <https://doi.org/10.1080/17502977.2023.2291918>

Redwood, H., Fairey, T., & Hasić, J. (2022). Hybrid peacebuilding in Bosnia and Herzegovina: Participatory arts and youth activism as vehicles of social change. *Journal of Peacebuilding & Development*. <https://doi.org/10.1177/15423166211066775>

Reznick, J. S. (2004). Prostheses and propaganda: Materiality and the human body in the Great War. In N. J. Saunders (Ed.), *Matters of conflict* (pp. 51–61). London: Routledge.

Tedeschi, R. G., Moore, B. A., Falke, K., & Goldberg, J. (2023). Трансформовані травмою: Історії про посттравматичне зростання (О. Krasiuk, Trans.). Kyiv: Propala Hramota. (Original work published in English)

Furneaux, H., & Prichard, S. (2015). Contested Objects: Curating Soldier Art. *Museum & Society*, 13(4), 447–461.

Saunders, N. J. (2000). Bodies of metal, shells of memory: 'Trench art', and the Great War recycled. *Journal of Material Culture*, 5(1), 43–67. <https://doi.org/10.1177/135918350000500103>

Williams, J. (2020). Contemporary interventions and conflict: The possibilities of 'critical historical consciousness' as a mode of heritage production. In N. Cass, G. Park, & A. Powell (Eds.), *Contemporary art in heritage spaces* (pp. 98–115). London: Routledge.

Zinn, H. (2003). *Artists in times of war*. New York: Seven Stories Press.

Zeilinger, M. (2018, May 16). *Visualising the drone war: Art as embodied resistance*. E-International Relations. <https://www.e-ir.info/2018/05/16/visualising-the-drone-war-art-as-embodied-resistance/>

Бавикіна, В., & Горбацький, М. (2021, 19 травня). *Фотографія як активізм: про практику художника Марка Невілла*. Support Your Art. <https://supportyourart.com/stories/fotografiya-yak-aktyvizm-pro-praktyku-hudozhnyka-marka-nevilla/>

Балашова, О. (2022, 19 липня). Війна у мистецтві й мистецтво у час війни: Розмова з Ольгою Балашовою. Антиквар. <https://antikvar.ua/vijna-u-mystetstvi-j-mystetstvo-u-chas-vijny-rozmova-z-olgoyu-balashovoyu/>

Балашова, О., Глеба, Г., Лисун, Т., & Клячко, В. (2023). Архів мистецтва воєнного стану. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/371279996_Arhiv_mistectva_voennogo_stanu

Березнюк, Т. (2020, березень 16). *До проблеми наративності, або спроба заговорити про болюче явище соцреалізму в експозиції*. Support Your Art.

Глеба, Г. (2024, вересень 12). «Війна — це 50 відтінків зелено-коричневого»: Науковець, фотограф і пацифіст Костянтин Поліщук — про те, чому пішов на фронт. NV. <https://life.nv.ua/ukr/lyudi/viyana-v-ukrajini-filosof-i-fotograf-pro-sluzhbu-v-zsu-maybutnyu-ukrajinu-svitoglyad-ta-identifikaciyu-50450068.html>

Дорошенко, К. (2019, березень 14). *Екзгумація соцреалізму. З музею — в мавзолей*. LB.ua. https://lb.ua/culture/2019/03/14/421976_eksgumatsiya_sotsrealizma.html

Зонтаг, С. (2003/2023). *Спостереження за болем інших [Regarding the Pain of Others]* [переклад Я. Стріха]. Kyiv: ist publishing. (Оригінал опубліковано 2003 року англійською мовою Farrar, Straus and Giroux)

Знак, А. (2022). Музи не мовчать: сила мистецтва під час війни. *Філософська думка*, 3, 122–123. [https://zuap.org/exclusive/muzy-ne-movchat-syla-mystectva-pid-chas-viyny:contentReference\[oaicite:2\]{index=2}](https://zuap.org/exclusive/muzy-ne-movchat-syla-mystectva-pid-chas-viyny:contentReference[oaicite:2]{index=2})

Кріцька, В. (2023, September 14). Повернутися з фронту й реабілітувати мистецтвом. Юрко Вовкогон. Ukraïner. <https://www.ukrainer.net/reabilituvaty-mystetstvom/>

Корнейчук, Л. (2023, листопад 7). «Це і є кров»: художниця Маргарита Половінко про біль на папері, Кривий Ріг і автоматичне малювання. Суспільне Культура. <https://suspilne.media/culture/610415-ce-i-e-krov-hudoznica-margarita-polovinko-pro-bil-na-paperi-krivij-rig-i-avtomatichne-maluvanna/>

Котляр, О. (інтерв'юер), & Балашова, О. (респондентка). (2022, 19 липня). *Війна у мистецтві й мистецтво у час війни: Розмова з Ольгою Балашовою*. Antikvar. <https://antikvar.ua/vijna-u-mystetstvi-j-mystetstvo-u-chas-vijny-rozmova-z-olgoyu-balashovoyu/>

Котубей-Геруцька, О. (2023, 18 липня). *Самотність та відновлення: куратори про благодійний аукціон і виставку "беззвучно до глухоти" та допомогу армії*. Суспільне Культура. <https://suspilne.media/culture/528797-samotnist-ta-vidnovlenna-kuratori-pro-blagodijnij-aukcion-i-vistavku-bez-zvucno-do-gluhoti-ta-dopomogu-armii/>

Лисун, Т. (2023, 14 листопада). *Яким ми бачимо пейзаж після 24 лютого? Мистецтвознавиця Тетяна Лисун про українське сучасне мистецтво*. Суспільне Культура. <https://suspilne.media/culture/616705-akim-mi-bacimo-pejzaz-pisla-24-lutogo-mistectvoznavica-tetana-lisun-pro-ukrainske-sucasne-mistectvo/>

Назар, Я. (2016, 22 лютого). *Війна і мистецтво: Як художники бачать конфлікт на сході України*. BBC News Україна. https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/02/160222_war_art_lviv_hk

Найєм, М. (2022, Маю 9). *Про націоналізм. Свідомі*. Retrieved June 9, 2025, from https://svidomi.in.ua/page/09_05_2022_070433

Немировський, Д. (2022, 24 лютого). *«Вторжение в Украину. Прямая трансляция» — щоденник Данііла Немировського з окупованого Маріуполя*. Support Your Art. <https://supportyourart.com/columns/shhodennyk-daniyila-nemyrovskogo-z-okupovanogo-mariupolya/>

Олійник, Є. (2014, December 19). *Інвентаризація героїв: Художник створює цифрову базу образів із зони бойових дій*. Radio Svoboda. <https://www.radiosvoboda.org/a/26750086.html>

Пушонкова, О. А., & П'янзін, С. Д. (2023). *Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проекту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»)*. *Культурологічний альманах*, (3), 304–311. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.43>

Рябченко, М. (2019). *Комбатантська проза в сучасній українській літературі: Жанрові та художні особливості*. *Слово і Час*, (6), 46–55. https://www.researchgate.net/publication/333944681_Combatant_Prose_in_Modern_Ukrainian_Literature_Genre_and_Stylistic_Features

Стоян, С. (2023). *Тема війни в образотворчому мистецтві: специфіка історико-культурних трансформацій. Українські культурологічні студії*, 1(12), 14–20. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).03:contentReference\[oaicite:1\]{index=1}](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).03:contentReference[oaicite:1]{index=1})

Тормахова, А. М. (2022). *Мистецькі практики під час війни: Український вимір. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (40–41), 70–74. [https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.547:contentReference\[oaicite:0\]{index=0}](https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.547:contentReference[oaicite:0]{index=0})

Шутка, І. (2023, November 7). *Пам'ятати із вдячністю — шлях відчувати речі тендітніше*. *Юрко Вовкогон*. Локальна історія.

Шабловський, С. (2023, 30 жовтня). *Niebo nad Lublinem*. Dwutygodnik. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/11093-nebo-nad-lyublinom.html>

Яковленко, К. (2019, December 17). *Анастасія Шевченко «Стасік»: музика — це моя форма війни*. LB.ua. https://lb.ua/culture/2019/12/17/445000_anastasiya_shevchenko_stasik_muzika.html

Яковленко, К. (2024а, 2 лютого). *Мій світ тримається на стовпах: Катерина Яковленко про митців і культуру на війні*. Суспільне Культура. <https://suspilne.media/culture/544329-mij-svit-trimaetsa-na-stovpah-katerina-akovlenko-pro-miteiv-i-kulturu-na-vijni>

Яковленко, К. (2024b, May 25). *Життя в епоху мистецтва: Катерина Яковленко — про пацифізм та справедливість*. Суспільне Культура.
<https://suspilne.media/culture/571607-zitta-v-epohu-mistectva-katerina-akovlenko-pro-pacifizm-ta-spravedlivist/>

Яковленко, К. (2024c, 6 березня). *Виставка, що змінить бачення про війну: роботи українських художників, що стали військовими та ветеранами (фото)*. Суспільне Культура.

Виставкові цифрові джерела

Galleria Labirynt. (2023, October 16). *Це лише виставка. Київська бієнале 2023* (Curated by Waldemar Tatarczuk) [Exhibition webpage].
<https://labirynt.com/2023/10/16/%d1%86%d0%b5-%d0%bb%d0%b8%d1%88%d0%b5-%d0%b2%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%b0%d0%b2%d0%ba%d0%b0-%d0%ba%d0%b8%d1%97%d0%b2%d1%81%d1%8c%d0%ba%d0%b0-%d0%b1%d1%96%d1%94%d0%bd%d0%b0%d0%bb%d0%b5-2023/?lang=uk>

Galleria Labirynt. (2024, January 31). *This is just an exhibition (2nd opening)* (Curated by Waldemar Tatarczuk) [Exhibition webpage].
<https://labirynt.com/2024/01/31/this-is-just-an-exhibition-2nd-opening-pluaenpjm/?lang=en>

Galleria Labirynt. (2024, February 29). *This is just an exhibition (3rd opening)* (Curated by Waldemar Tatarczuk) [Exhibition webpage].
<https://labirynt.com/2024/02/29/this-is-just-an-exhibition-3rd-opening/?lang=en>

UADIM. (n.d.). *How are you?* [Digital exhibition archive]. <https://www.uadim.in.ua/podiyi/how-are-you%3F>

Back From the Front – Art, Memory and the Aftermath of War. (2014). *New Exhibitions of Contemporary Art Ltd*. Retrieved June 4, 2025, from <https://www.newexhibitions.com/e/29848>

Одеський художній музей. (2019). *Ексгумація. Соцреалізм з колекції ОХМ*.
<https://www.ofam.ua/exhibitions/eksgumacziya-soczrealizm-z-kolekcziyi-ohm>

Ukrainian Museum of Contemporary Art. (n.d.). *How are you?* Retrieved June 9, 2025, from <https://howareyou.umca.art/?space=0&startlookat=-844.9,-3.55,104.78,0.0>

mizhkimnatnyi_prostir. (2023, May 18). *Я РАДІЮ ЯКЩО Я МОЖУ* [Анонс виставки; художники: D. Pankratov, L. Lozovyi]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CsbPT1LNAK7/>

Secondary Archive. (2024). *Marharyta Polovinko / Маргарита Половінко*. Secondary Archive.
<https://secondaryarchive.org/artists/marharyta-polovinko/>

PinchukArtCentre. (2025). *Виставка премії PinchukArtCentre 2025*. Retrieved June 9, 2025, from <https://new.pinchukartcentre.org/exhibitions/vistavka-premiyi-pinchukartcentre-2025>

Open Archive. (2024). *Якби лише мухи вміли говорити* [Виставка]. Open Archive.
<http://openarchive.com.ua/event/if-only-flies/>

Book Arsenal. (n.d.). *Program*. <https://book.vdng.ua/program>

ДЖЕРЕЛА

Тексти транскриптів розмов, на яких базується дослідження, надаються виключно членам атестаційної комісії. Доступ до них можливий лише за умови підтвердження афіліації через корпоративну електронну пошту Київської школи економіки (адреса в домені *@kse.org.ua).

Посилання на матеріали залишаються **активними до 21 червня 2025 року** — дня захисту. Після завершення процедури захисту та відповідно до умов збереження інформації, доступ буде припинено, а всі лінки деактивовано. Це здійснюється з метою дотримання політики обмеженого доступу до чутливих або внутрішніх матеріалів.

Фолдер з матеріалами -

<https://drive.google.com/drive/folders/1wwNLMfSvDDsrIBJ5cc9fDgzKxDcE6VjK>

ДОДАТОК №1

Аналітична записка про респондента БОГДАН БУНЧАК

Ім'я: Богдан Бунчак

Освіта: Художня, Київський університет ім. Грінченка, Київська академія медіа мистецтв (КАМА). Також мав досвід богословського навчання

Військовий досвід: Командир штурмової групи, поранений, демобілізований, позивний “Стовп”.

Ідентичність: Християнин, митець, колишній військовий

Богдан Бунчак — художник. У 2023 році мобілізувався до ЗСУ, служив у складі 95-ї окремої десантно-штурмової бригади, отримав поранення під Лиманом, пройшов складну реабілітацію, і нині повертається до мистецтва.

Перед війною Богдан переживав духовну кризу, пробував монаше життя. Після невдалого досвіду перебування в Німеччині (резиденція у Франкфурті), свідомо повернувся до України й вирішив мобілізуватись. У війську Бунчак командував штурмовою групою, пройшов бойові виходи, отримав складне поранення хребта. Після госпіталізації почав поступово повертатися до мистецтва — спершу як спосіб опрацювання травми, а згодом і як форма проповіді, діалогу, служіння.

Бунчак дистанціюється від поняття "воєнного мистецтва" як терміну, водночас активно осмислює, що означає бути художником під час війни. Його мистецтво — це спосіб ділитися досвідом, який важко артикулювати словами.

Дата запису інтерв'ю: 30 грудня 2024

Місце запису: Київ, кафе Автостанція Поділ

Загальна тривалість розмови: 56 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

<https://docs.google.com/document/d/19uR7VvpxP56TxDWEicJj2SDjH84PjXNuvOvIujS9JA8/edit?tab=t.0> (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №2

Аналітична записка про респондентку АНАСТАСІЯ ШЕВЧЕНКО

Дата запису інтерв'ю: 22 травня 2025

Місце запису: Київ, вдома у респондентки

Ім'я: Анастасія Шевченко

Освіта: КНУ ім Шевченка, незавершена вища. Етнографія. Мала досвід залучення до Театру “Дах”

Військовий досвід: Командирка тактичної бригади медеваку, контрактна резервістка після до 2016, демобілізована, волонтерка на фронті з 2022 до 2024, позивний “Стасік”

Ідентичність: артистка, співачка, була акторкою театру Дах

Анастасія Шевченко — українська співачка (виступає під псевдонімом СТАСІК), колишня акторка театру школи Центру Сучасного Мистецтва «Дах» і телеведуча «UA: Суспільне». До повномасштабної війни працювала креативною директоркою в партії «Демократична Сокира». У 2019 році почала музичну діяльність у жанрі дарк поп. Серед її пісень — «Ніж», «Колискова для ворога», «Бій з тінню» та «Бий» (2022).

Під час Революції гідності була на Майдані як студентка. У 2014 році поїхала на Донбас із волонтерською швидкою, згодом стала стрільчицею-санітаркою. Через стан здоров'я повернулася з фронту, працювала інструкторкою з тактичної медицини в «Захисті патріотів».

Після повномасштабного вторгнення у 2022 році повернулась на передову, нині служить бойовим медиком.

Дата запису інтерв'ю: 22 травня 2025

Місце запису: вдома у респондентки

Загальна тривалість розмови: 73 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

<https://docs.google.com/document/d/1AYyueFBhOArf-J3Lf2cHrG-4SuPxwa63z40Jk6LzmAQ/edit?tab=t.0> (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №3

Аналітична записка про респондента ДМИТРО КУПРІЯН

Ім'я: Дмитро Купріян

Освіта: Політехнічний інститут, Київ. Інженер

Військовий досвід: учасник бойових дій, військовий пресофіцер

Ідентичність: військовий, фотограф-документаліст

Тип художньої практики: документальна фотографія з концептуальним підходом (серійність, триптихи), іноді використання аналогової техніки

Дмитро Купріян — військовослужбовець ЗСУ та митець. Він бере участь у бойових діях, водночас фіксує повсякденність війни через фотографію та фотосерії.

Його метод — зйомка серіями, триптихами, де кожна послідовність знімків працює як висловлювання. Він скептично оцінює поняття «антивоєнного мистецтва» в умовах захисту країни, уникає естетизації насильства, натомість акцентує на правдивості через повторювані жести та візуальну простоту.

Дата запису інтерв'ю: 12 жовтня 2024

Місце запису: дистанційне інтерв'ю в zoom

Загальна тривалість розмови: 59 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

https://docs.google.com/document/d/1N8s7gfpdDCTdA4oenadlF_cmT9wzdKNpqleNvf_ubeQ/edit?tab=t.0 (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №4

Аналітична записка про респондента ЄВГЕН КОРШУНОВ

Ім'я: Євген Коршунов

Освіта: художник, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

Військовий досвід: учасник бойових дій, солдат 32 ОМБ

Ідентичність: художник

Євген Коршунов — художник із міста Бровари. У 2016 році закінчив Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури, захистивши диплом спеціаліста. З 2015 року займається сучасним мистецтвом, працює у різних медіа: графіка, живопис, відео, ленд-арт, фотографія.

Брав участь у низці мистецьких резиденцій, зокрема: *Coming out of Isolation 2.0* (Київ), «Вибачте, номерів немає» (Ужгород), *Artsvit gallery Residency Program* (Дніпро), *Z.mist* (Маріуполь), *Foundation* (Польща). Учасник виставкових проєктів «Книга відгуків (у повний розмір)» (Галерея Гері Бовмена), «Діти доктора Франкенштейна» (Ya Gallery), Фестивалю молодих художників у Мистецькому Арсеналі та *Non Stop Media IX* (Харків, 2018).

У 2024 році долучився до лав Збройних сил України.

Дата запису інтерв'ю: 25 лютого 2025

Місце запису: Київ, зустріч-запис відбулася в кафе “Журналіст” на Хрещатику

Загальна тривалість розмови: 73 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

<https://docs.google.com/document/d/1SqhY1iPXISEdkOEXwsb7F9cWo1RbSpjywyTqIV3de0/edit?tab=t.0> (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №5

Аналітична записка про респондента ОЛЕКСАНДР ЛЕНЬ

Ім'я: Олександр Лень

Освіта: художник, Національна академія образотворчого мистецтва й архітектури

Військовий досвід: військовий, бригада швидкого реагування Національної гвардії України «Рубіж», оператор БПЛА

Ідентичність: художник, куратор, військовий

Олександр Лень — художник і військовослужбовець Національної гвардії України. Народився в Броварах, навчається в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (навчання призупинено через повномасштабне вторгнення). Із 13 квітня 2022 року служить у лавах НГУ. З 2019 по 2022 рік також навчався в приватній студії Олександра Тітова.

Є учасником арт-групи «Три вправи з реалізму» (спільно з Надією Рогожиною) та співзасновником кураторської ініціативи «беззвучно до глухоти». Реалізував низку проєктів, серед яких відео «юдоль земна», виставка «Татарка та її околиці» (простір «Цегла», 2022), інсталяція «Стати деревом» у Івано-Франківську, та серія «Церемонія на двадцятьох» у Мистецькому арсеналі.

У 2023 році разом з Анастасією Кузьменко презентував першу виставку кураторської групи «беззвучно до глухоти» у НАОМА, присвячену темі самотності митців. Під час виставки відбувся тихий аукціон, кошти з якого передано на потреби бойового підрозділу. Також представив відеороботу про декомунізацію на виставці «AMPLIFICATIONS» у павільйоні Ле Корбюзьє (Париж) та взяв участь у Київській бієнале (Люблін, 2023).

У 2024 році у співпраці з Кузьменко презентував виставку «індивідуальна мінливість» в Інституті проблем сучасного мистецтва. Вона присвячена досвіду війни, приватним історіям та взаємодії з міським середовищем. У серії представлені фотографії з власними текстовими інтервенціями в публічному просторі Києва. Живе та працює в Києві.

У 2022 році долучився до лав Збройних сил України

Дата запису інтерв'ю: 25 квітня 2025

Місце запису: дистанційне інтерв'ю в zoom

Загальна тривалість розмови: 71 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

<https://docs.google.com/document/d/1uZkiZtYbavhvNIYZZKF2FoySVvBiLqlp8kdvp-i78T8/edit?tab=t.0> (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №6

Аналітична записка про респондента ВІТАЛІЙ ПРОТОСЕНЯ

Ім'я: Віталій Протосеня

Освіта: художник, Національна академія образотворчого мистецтва й архітектури

Військовий досвід: військовослужбовець, солдат 5 ОШБр, оператор БПЛА

Ідентичність: скульптор, військовий

Віталій Протосеня — український скульптор, народився у 1988 році в Горлівці на Донеччині. З дитинства мріяв стати художником, тож навчався в Донецькому художньому училищі, а згодом вступив до Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА), де здобував фах скульптора у майстерні Володимира Чепелика.

У період навчання зацікавився японською культурою і творчістю Ісамо Ногуті, що стало поштовхом до звернення в бік абстрактної скульптури. Його дипломна робота була представлена на подвір'ї НАОМА та на виставці «CORPUSCULUM» в Інституті проблем сучасного мистецтва (2015). Відтоді бере участь у «ГОГОЛЬFEST», «Kyiv Art Week», симпозіумах та проєктах, зокрема у PARK3020 (2020).

Один із ключових проєктів — виставка «Реформуючи простір» у ЦСМ М17 (2019), де Віталій представив серію мінімалістичних мармурових скульптур, що позначили новий етап у його практиці як митця.

У 2024 році долучився до лав Збройних сил України

Дата запису інтерв'ю: 14 березня 2025

Місце запису: дистанційне інтерв'ю в zoom

Загальна тривалість розмови: 74 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

https://docs.google.com/document/d/1rr8rdcLmMBa_YbVwDAS3fP1YFAEbSGMcE36W55L_tIA/edit?tab=t.0 (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №7

Аналітична записка про респондента ІВАН СВІТЛИЧНИЙ

Ім'я: Іван Світличний

Військовий досвід: відсутній службовий досвід, в добровольчому батальйоні, оператор БПЛА

Ідентичність: художник, куратор, скульптор

Іван Світличний — український художник, куратор і дослідник, працює в напрямках сучасного мистецтва, звуку та інсталяції. Народився у 1990-х роках, живе та працює в Харкові.

У 2009 році став засновником і куратором експозиційного центру ТЕЦ у Харкові. У 2013 році співзаснував мистецьке середовище Shuhliada, а з 2015 року є учасником колективу «Інституція нестабільних думок», який займається критичним осмисленням соціальних процесів через мистецтво.

У 2017 році Іван Світличний був учасником українського павільйону на Венеційській бієнале, представляючи проекти на перетині медіа-арту та інсталяції. Його практика поєднує звукову скульптуру, об'єктне мислення та технологічні експерименти.

У 2018 році Світличного номінував Національний художній музей України на Премію імені Казимира Малевича, яку він отримав у 2020 році.

З 2022 долучається допомогою війську через співпрацю з добровольчим батальйоном та виїздам на лінію зіткнення.

Дата запису інтерв'ю: 9 січня 2025

Місце запису: кав'ярня «Каштан», Київ

Загальна тривалість розмови: 88 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

<https://docs.google.com/document/d/1UxDcOPMe8i1xHZLhnKIzybGehq2iDR9nk1dUsgz3APg/edit?tab=t.0> (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №8

Аналітична записка про респондента ДЕНИС НЕДОЛУЖЕНКО

Ім'я: Денис Недолуженко

Освіта: Одеському національному університеті ім. І. І. Мечникова за спеціальністю «мікробіологія та загальна вірусологія»

Військовий досвід: військовослужбовець, молодший сержант у Державній спеціальній службі транспорту

Ідентичність: художник, військовий

Денис Недолуженко — український художник, живописець, родом із села Чижове, Березівського району Одеської області (нар. 1987). Здобув освіту в Одеському національному університеті ім. І. І. Мечникова за спеціальністю «мікробіологія та загальна вірусологія». У мистецькому середовищі активний з 2018 року. Працює в Одесі, займається живописом, скульптурою та декоративною керамікою. Його стиль поєднує експресіонізм, неоекспресіонізм і нову речовинність.

Із початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну Денис був мобілізований і нині служить молодшим сержантом у Державній спеціальній службі транспорту. Військовий досвід значно вплинув на його мистецьку практику, відкривши нові теми і форми вираження.

У 2024 році художник взяв участь у виставці «ФРОНТМЕНИ: мистецтво спротиву» в межах фестивалю «Книжкова країна» в Києві. Його серія «Моторола 1917» стала прикладом мистецької деконструкції радянських і сучасних російських імперських міфів. Роботи створені на основі знайденої радянської агітаційної літератури та є реакцією на насажені образи «героїв» імперії — через перетворення й іронічне переосмислення.

Дата запису інтерв'ю: 12 березня 2025

Місце запису: дистанційне інтерв'ю в zoom

Загальна тривалість розмови: 99 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

<https://docs.google.com/document/d/1kFHYuHgCwXx4WObwP3pVZto0RORyarVyAgqInEpiuwc/edit?tab=t.0> (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №9

Аналітична записка про респондента КОСТЯНТИН ПОЛІЩУК

Ім'я: Костянтин Поліщук

Освіта: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

Військовий досвід: військовослужбовець, бойовий досвід, оператор БПЛА

Ідентичність: військовий, фотограф, викладач філософії

Костянтин Поліщук — київський фотограф, викладач філософії, доктор антропології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, а також військовослужбовець. Із початком повномасштабного вторгнення Росії 26 лютого 2022 року добровольцем вступив до Сил територіальної оборони Києва. Відтоді понад два з половиною роки перебуває на передовій, проходив службу в різних гарячих точках — на півночі столиці, Донбасі, в Херсоні, на Лиманському, Харківському та Запорізькому напрямках.

В армії Костянтин пройшов шлях від стрільця до гранатометника, аеророзвідника в Десантно-штурмових військах і нині служить у роті протитанкових керованих ракет Національної гвардії України. Паралельно з військовою службою продовжує свою творчу діяльність — фотографує війну зсередини. Його знімки — це особисте свідчення: окопи, фронтова буденність, побратими, страх, гумор і втома. Фотографія для нього — не просто документ, а інструмент осмислення війни, досвіду та часу.

До мобілізації Костянтин працював у пресслужбі Міністерства освіти і науки (2016–2019), де зокрема документував проводи та зустрічі Українських антарктичних експедицій. Захоплювався роботою полярників і мріяв побувати в Антарктиці. У 2024 році ця мрія частково здійснилася — його фотовиставка про війну в Україні відкрилася на антарктичній станції «Академік Вернадський» і стала постійною експозицією.

Дата запису інтерв'ю: 23 листопада 2024

Місце запису: дистанційне інтерв'ю в zoom

Загальна тривалість розмови: 121 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

https://docs.google.com/document/d/1q4HKIKxXe7UNoxREmR_fCmds0mJts9QBSVrf-brWR7U/edit?tab=t.0 (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №10

Аналітична записка про респондента ВАЛЬДЕМАР ТАТАРЧУК

Ім'я: Вальдемар Татарчук (Waldemar Tatarczuk)

Освіта: Університет Марії Склодовської-Кюрі в Любліні

Військовий досвід: відсутній

Ідентичність: художник, перформер, куратор

Вальдемар Татарчук — польський художник і куратор, який спеціалізується на перформансі та інсталяції. Народився у 1964 році, здобув освіту в Університеті Марії Склодовської-Кюрі в Любліні. Мистецтвом перформансу займається з 1988 року, бере участь у численних виставках і фестивалях у Європі, Азії, Північній Америці.

Його перформанси демонструвалися на таких міжнародних платформах, як Infr'Action (Париж), Harta Performing Monza (Італія), Blurr Biennale (Ізраїль), Asiatopia (Таїланд), Open Festival (Китай), 7a*11d (Канада) та інших.

Татарчук є засновником Performance Art Centre у Любліні (1999–2009) та першим президентом Люблінського товариства заохочення образотворчого мистецтва. З 2010 року обіймає посаду директора Галереї Labirynt у Любліні — одного з найактивніших центрів сучасного мистецтва в Польщі.

Серед його ключових кураторських проєктів — Festiwal Art Kontakt, EPAF – Європейський фестиваль перформативного мистецтва (Варшава), Performance Arsenal (Білосток), Дні мистецтва перформансу у Києві та Львові, а також Discovering Europe (Люблін). Живе та працює в Любліні.

Дата запису інтерв'ю: 24 травня 2025

Місце запису: дистанційне інтерв'ю в zoom

Загальна тривалість розмови: 90 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

<https://docs.google.com/document/d/15BaXUr-LbLaXI58cBkRcDoowQ31ksx8lh86mlnzwOks/edit?tab=t.0> (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №11

Аналітична записка про респондента КІТ МЕШШАМ-МЮІР

Ім'я: Кіт Мешшам-Мюїр (Kit Messham-Muir)

Освіта: University of New South Wales (UNSW)

Військовий досвід: відсутній

Ідентичність: науковець, академік, публічний інтелектуал

Kit Messham-Muir — професор історії мистецтва в Школі медіа, творчих мистецтв і соціального дослідження в Curtin University (Австралія). Народився в Уельсі, з 1990 року живе в Австралії.

З 1997 року викладає історію мистецтва в університетах Австралії та Гонконгу. Здобув ступінь бакалавра візуального мистецтва з відзнакою у 1994 році, а у 2000 році — докторський ступінь з історії та теорії мистецтва в University of New South Wales (UNSW), досліджуючи роль афекту в політичних конфліктах навколо сучасного мистецтва 1990-х років.

Є керівником масштабних дослідницьких проєктів, зокрема "Art of Peace" (2022–2025) у співпраці з Art Gallery of Western Australia та National Trust (NSW), а також попереднього проєкту "Art in Conflict" (2018–2021) разом з Australian War Memorial. Обидва проєкти отримали фінансування Австралійської дослідницької ради (ARC) на загальну суму понад \$729,000.

Мешшам-Мюїр — автор численних наукових і публіцистичних публікацій, серед яких: *Double War: Shaun Gladwell, visual culture and the wars in Afghanistan and Iraq* (Thames & Hudson), *Images of War in Contemporary Art* (співавтор — Урош Чворо, Bloomsbury, 2021), *The Trump Effect: Populism, Politics, and Paranoia in Contemporary Art and Visual Culture*, а також редактор книги *The Politics of Art in War Zones: Art in Conflict* (Bloomsbury, 2024). Співкуратор виставки Art of Peace: Art After War, яка відкриється у 2025 році в Перті.

Дата запису інтерв'ю: 14 травня 2025

Місце запису: дистанційне інтерв'ю в zoom

Загальна тривалість розмови: 114 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

<https://docs.google.com/document/d/1cXL-95GUVdj4V3N1q5kJDL57nK1xy2I3PvHGiSCCLmE/edit?tab=t.0> (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №12

Аналітична записка про респондента КСЕНІЯ МАЛИХ

Ім'я: Ксенія Малих

Освіта: Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури, історія та теорія мистецтва

Військовий досвід: відсутній

Ідентичність: артменеджерка, кураторка, критикиня, дослідниця

Ксенія Малих — українська артменеджерка, кураторка, дослідниця сучасного мистецтва та культурна аналітикиня.

Народилася в 1984 році. Закінчила Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури. У різні роки працювала в YaGallery, Центрі сучасного мистецтва M17, а також брала участь у створенні незалежних мистецьких просторів — галереї в Closer. З 2016 року працювала в «Дослідницькій платформі» PinchukArtCentre — ініціативі, спрямованій на створення архіву сучасного українського мистецтва, підтримці мистецької критики та глибшому осмисленні локального мистецького процесу. З 2025 року очолила Promprylad ArtCentre в Івано-Франківську.

У своїй діяльності фокусується на підтримці українських художників, розвитку інституційної критики та формуванні сучасної візуальної культури.

Кураторка ряду соло та групових виставкових проєктів. Ксенія Малих також проводить активну незалежну кураторську практику. Протягом останніх років, Ксенія курувала персональні проєкти художників у різних художніх інституціях України, серед яких можна виділити проєкти: «Кіптява», Даніїл Ревковський та Андрій Рачинський, галерея Артсвіт, 2018 рік, «Солодка Яма», Микола Карабінович, галерея Масло, 2019; «Хто всі ці люди, що бачили той самий пейзаж?», Ярослав Футимський, експозиційний онлайн простір «SHUKHLIADA exposition environment», 2018 та інші.

Дата запису інтерв'ю: 15 квітня 2025

Місце запису: дистанційне інтерв'ю в zoom

Загальна тривалість розмови: 80 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

https://docs.google.com/document/d/1PGEpn2UxN3PX5G1dVt_sO5V3b-HcOJ_1eIZctvHwxQA/edit?tab=t.0 (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №13

Аналітична записка про респондента ЛІЗАВЕТА ГЕРМАН

Лізавета Герман — кураторка, мистецтвознавиця, співзасновниця київської галереї The Naked Room та співкураторка Українського павільйону на 59-й Венеційській бієнале. Закінчила Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури, де також здобула ступінь кандидата мистецтвознавства. Працювала в провідних українських мистецьких інституціях, таких як EIDOS, галерея Людмили Березницької, PinchukArtCentre та Мистецький арсенал.

З 2014 року працює в кураторському дуеті з Марією Ланько. Разом вони реалізували понад 30 виставкових проєктів в Україні та за кордоном, співпрацюючи з Національним художнім музеєм, Goethe-Institut, Британською Радою та іншими. У 2015 році разом з Ольгою Балашовою видала книжку *«Мистецтво українських шістдесятичників»*, а в 2017 — *«Decommunised: Ukrainian Soviet Mosaics»*.

У 2022 році Герман була співкураторкою паралельної програми Piazza Ucraina у межах Венеційської бієнале, а також представила Український павільйон у Гарварді. Викладала сучасне мистецтво у КАМА та Skvot.IO, активно займається мистецькою освітою й критикою, розвиваючи публічний дискурс про сучасне українське мистецтво.

Дата запису інтерв'ю: 12 травня 2025

Місце запису: Київ, The Naked Room salon

Загальна тривалість розмови: 58 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

<https://docs.google.com/document/d/1O71CCIxehCAgJZrfQFBP4F3jntUd2lUi8wTaCyNACJo/edit?tab=t.0> (доступний до 21 червня)

ДОДАТОК №14

Аналітична записка про респондента БОРИС ФІЛОНЕНКО

Ім'я: Борис Філоненко

Освіта: аспірантуру на філософському факультеті Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна за спеціальністю «Філософська антропологія та філософія культури»

Військовий досвід: відсутній

Ідентичність: куратор, дослідник мистецтва, головний редактор та співзасновник видавництва IST Publishing

Борис Філоненко — український куратор, арт-критик, дослідник і викладач. Магістр філософських наук, у 2016 році завершив аспірантуру на філософському факультеті Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна за спеціальністю «Філософська антропологія та філософія культури». Є співзасновником незалежного видавництва ist publishing та редактором серії *Small Run Books*. Викладає курс «Сучасне мистецтво та архітектура» в Харківській школі архітектури, де також працює тьютором гуманітарного блоку.

У 2014–2019 роках був куратором галереї Come In (Харків). Серед його кураторських проєктів — український павільйон на 59-й Венеційській бієнале (2022), виставка Piazza Ucraina, Друга Бієнале молодого мистецтва (Харків, 2019), виставка «Тіні забутих предків. Виставка» (Київ, Львів, 2016) та інші. Філоненко також розробляв і викладав курси у Kyiv Academy of Media Arts, Projector.Humanitarium, арт-центрі Aza Nizi Maza.

Автор низки критичних і дослідницьких текстів про сучасних українських художників — Павла Макова, Нікіту Кадана, Тіберія Сільваші, Катю Бучацьку, Владислава Краснощока та інших. У його публікаціях — книга «Лувр. Володимир Костирко. Євген Равський» (2017), хронологічне дослідження «Фонтану виснаження» (2022), а також графічний роман «У м'яті» (у співавторстві з Данилом Штангеевим та Антоном Резніковим). Лауреат мистецтвознавчого конкурсу Steadley Art Foundation, стипендіат Ukrainian Emergency Art Fund та Andy Warhol Foundation (2022), член журі Премії Малевича (2020) та конкурсу Banner Art від Jam Factory.

Дата запису інтерв'ю: 7 грудня 2024

Місце запису: Київ, кафе Автостанція

Загальна тривалість розмови: 56 хв

Транскрипт повної розмови за посиланням

<https://docs.google.com/document/d/1tsFV-x2UUxEXZ7TXGAuVtmRqzbncwte22M9xztoPuqU/edit?tab=t.0> (доступний до 21 червня)