

ІСТОРІЯ З ВІДКРИТИМ ФІНАЛОМ

Катерина Ботанова

© Kateryna Botanova
AN OPEN-ENDED HISTORY

CULTURESCAPES, co-curator, Basel (Switzerland)
Vogesenstrasse 135, 4056 Basel, Switzerland
Email: kateryna.botanova@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8537-0312
DOI: <http://doi.org/10.24412/1815-0047-2022-2-12-20>

Abstract. The essay describes transformations of the Ukrainian cultural sphere where once “artists-as-viruses” (Elena Petrovskaya), who inhabited the liminal space between the political and the non-political, embraced and enacted a new understanding of politics as a collective engagement in democracy and history, where the roles of an artist and a citizen complement and reinforce one another rather than stand in binary opposition. Such reattachment to the local context is about regaining agency and voice realized through solidarity and extreme care (Kwasi Wiredu). This new art of action, of intervention in the physical and political reality to affect the symbolic one, cares about the outcome not only about an artistic gesture. It incorporates Ukrainian artists and their experiences into the society unlearning to perceive itself through the Russian and the Western gaze, owning its embedded knowledge and producing its own epistemologies. The Ukrainian decolonial war today is geared towards constructing societies that make sense for those living within them (Felwine Sarr).

Keywords: artist-as-virus, radical subjects, extreme care, art of survival, practice of unlearning, decolonial epistemologies.

У серії лекцій і текстів про мистецтво в Україні, які я написала після подій Майдану 2013–2014 років і початку наступу Росії на східний Донбас, я вирішила дослідити концепцію “митця як вірусу”, яку сформулювала російська філософія Єлена Петровская.

Апелюючи до дедалі репресивнішого режиму в Росії початку 2010-х, тамтешнього мистецького світу, який ставав щораз





Андрій і Лія Достлеви “Зализуючи рани війни” (2016-2021)
Тривалий перформанс, фотодокументація*

корпоративнішим і ринково орієнтованим, а також емоційного піднесення демонстрацій на Болотній, Петровская проаналізувала трансгресивні мистецькі ініціативи “Pussy Riot” і арт-групи “Война” (Shental 2015). Петровская назвала їх “вторженцями”, які не дотримувалися прийнятих для сучасного мистецтва рамок і заступали в царину політичного активізму як “радикальні соціальні суб’єкти”, “віруси”, здатні інфікувати політичне тіло, адже воно не сприймало їх за суб’єктів і не вважало небезпечними. Вона пропонує дивитися на митця-як-вірус як на каталізатор нових суспільних відносин — як на когось, хто може спричинити зміни, навіть сам того не усвідомлюючи.

* Цю соляну лампу у формі танка ми купили в сувенірній крамниці в Бахмуті наприкінці 2016 року. Бахмут (колишній Артемівськ) — місто у Східній Україні, відоме своїми соляними шахтами. На короткий час у 2014 році місто було окуповане російськими терористами із так званої ДНР. Різні соляні лампи завжди були значною частиною міської сувенірної індустрії, але саме цей різновид, у формі танка, з’явився лише нещодавно, після звільнення міста українською армією.

Ці сувеніри-танки — лише незначний аспект загальної травматизації українського суспільства, зумовленої війною, яка триває від 2014 року. Цю травматизацію українцям лише доведеться подолати, це дуже тривалий і складний процес, який може тривати роками. Одна із багатьох воєнних травм, яку нам лише належить залізати.

А саме цю ми буквально залізуємо (так, фізично лижемо цей соляний танк нашими язиками) день за днем. Цей повільний і доволі болісний процес демонструє, як повільно і не завжди успішно об’єкт травми змінює свою форму.

Тоді це поняття здавалося мені дуже продуктивним у контексті України після 1991 року. Мистецьке і загалом усе культурне життя в країні проходило цикли політичних змін, спровокованих масовими повстаннями (три революції на Майдані), а митці перевіряли і випробовували реальність, часто каталізуючи подальше переосмислення суспільних і політичних утворень. Із початком глобальної пандемії (коли мені треба було підсумувати давніші думки в есеї для антології сучасного українського і балтійського мистецтва, яка вийшла друком минулого року (Botanova 2021), метафора вірусу стала актуальнішою — і складнішою. Здавалося неunikним поглянути на цей лімінальний простір, заповнений вірусами і митцями.

Подібно до реального вірусу, який існує в лімінальному просторі між життям і не-життям (більше про стосунки вірусів та життя: (Gupta & Volin 2021)), митець існує в лімінальності (не)політичного. І, подібно до пандемії COVID-19, що змінила наше сприйняття життя і розриву між життям і не-життям, українські митці-як-віруси упродовж багатьох років поступово перекреслювали і реартикулювали розрив між політичним і не-політичним, змінюючи розуміння того, чим є політичне. Історія візуального мистецтва в Україні — це історія поступового розширення уявлень про те, чим може бути сфера публічного (разом із суспільним інтересом, суспільним благом і суспільною відповідальністю). Ця історія пошуків того, як мистецтво може не тільки включати, а й навіть спиратися на ідею “політики” — не як пост-радянський, брудний, олігархічний бізнес чи інституціалізовану партійну політику, а як на колективну участь в уявлянні й утвердженні демократії.

Те, що десять років тому було не таким уже й зрозумілим, але зараз є болісно очевидним, — це те, що російська версія мистецького вірусу зазнала колосального провалу, не зумівши інфікувати суспільну систему і спричинити бодай якісь зміни. Було це зумовлено вродженою ригідністю владних структур у Росії, які за багато років засвідчили свою невразливість до будь-якого перевороту, чи, може, системою корпоративних мистецьких інституцій, внутрішньо зрощених із олігархічною і авторитарною державою, а може, як це сформулювала Петровская, митці просто не усвідомлювали, які зміни могли б (а може, й повинні були) спричинити, — зараз важко сказати. Однак існує радикальна відмінність між мистецькими дискурсами і ролями митців в Україні та Росії — особливо після Майдану і подальшої російської окупації 2014 року.

Солідарність Майдану

Нема потреби наголошувати на тому, що суспільна заангажованість мистецтва і усвідомлення політичних змін із боку митців проявилися не лише під час Майдану. Але саме Майдан, який не випадково назвали Революцією Гідності, кардинально змінив ставлення

митців і їхнє позиціонування щодо суспільства, а також загальну мистецьку систему координат. Не лише зміни в суспільній тканині й політичному устрої стали намацальними і реальними; як багато хто зауважив на пізнішому етапі Майдану, початкове відчуття певної розгубленості змінилося прийняттям і визнанням сили маленьких кроків і дій. Початкова дилема щодо того, як бути присутнім у просторі, де історія саме твориться, — в ролі митця чи громадянина, — з часом поступилася місцем проживанню обох ролей водночас.

Майдан, як одна велика і розмаїта спільнота, творив мистецтво, яке було потрібне самому Майданові для виживання: графіті й трафарети, спонтанні й ситуативні інсталяції і гепенінги, лекції, дискусії як творення знання тощо. Окрім зведення барикад, приготування бутербродів, допомоги в лікарнях і виготовлення коктейлів Молотова, митці практикували й іншу форму мистецтва виживання — уважне і скрупульозне, часто анонімне документування щоденних дій цієї нової макроспільноти, фіксування і збереження її облич і голосів. Це було мистецтво дії, втручання у фізичну і політичну реальність заради впливу на реальність символічну.

Чи було це актом трансгресії, коли митці переступали конвенційні уявлення про інституціалізовані мистецькі практики і заходили в царину відверто політичної діяльності? Чи, може, така мова погляду на мистецтво і його аналізу не має значення, адже передбачає наявність постаті дистанційованого і відстороненого спостерігача в час, коли мистецтво більше не може бути дистанційованим і відстороненим? Те, що сталося під час Майдану, а потім продовжилось під час російської агресії в Криму та східному Донбасі, і тривало далі, стосувалося не так розмивання кордонів між мистецькими і суспільними практиками чи мінімалізації відстані між політичним і неполітичним просторами. Ішлося про прийняття і засвоєння радикальної турботи і солідарності як спонуки до кожної дії, хай то реальної чи символічної. Це був акт набуття інсайдерської позиції щодо історії, яка відбувається тут і тепер і яка ніколи не скінчиться, в якій у принципі не може бути крапки. Ця позиція, позбавлена розкоші відстороненого споглядання, була актом відважного володіння — втіленого, зраненого, розлюченого — незручним і болісним знанням.

Надзвичайна турбота

Один із найвидатніших африканських філософів, Квазі Віреду (Kwasi Wiredu) писав, що “деколонізація” означає “з надзвичайною турботою думати про кожнісіньку практику і позицію, будучи однаково відкритим і до радикальних змін, і повторного переконання” (більше про філософію Віреду: (Jackson 2022)).

Надзвичайна турбота суперечить відстороненості. Вона завжди локальна, вкорінена і втілена. Турбота не може відбуватися без

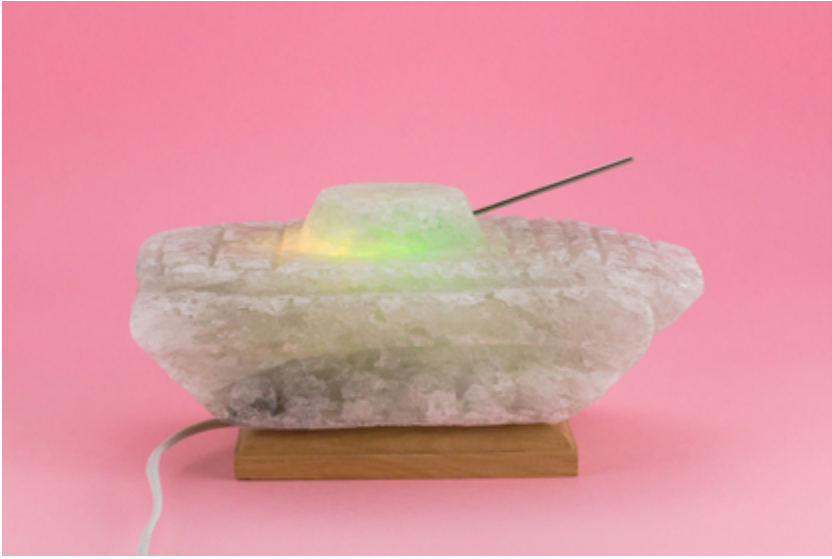
прийняття і визнання крихкості та мінливості як головної умови життя. Вісім років війни в Україні ресуб'єктивували державу — як певну культурну та геополітичну місцевість, як вузол конкурентних і складних історій, як множину щоденних досвідів вразливості, але водночас і агентності — в очах самих громадян, у тому числі, митців.

За ці роки митці практикували “одночасність” того, що Бруно Латур у своїй книжці “Де приземлитися: як орієнтуватися в політиці?” (у більш відомому англійському перекладі — “До Землі: Політика в часи нового кліматичного режиму”) описує як “здійснення двох взаємодоповнюваних рухів, які випробування модернізацією зробило суперечливими: прикріплення себе до певного шматка ґрунту, з одного боку, і доступ до глобального світу — з іншого”. Утім Латур наполягав на цьому русі “заземлення”, якого потребує Глобальний Захід (чи то Глобальна Північ — залежно, звідки дивитися), щоб наново прикріпити себе до місцевостей, поєднати себе із локальностями, які внаслідок кліматичних змін і хвиль глобальної міграції почали змінюватись, відчужуватись, ставати некомфортними. Натомість у тому “переприкріпленні” (reattachment), яке відбувалося в Україні, йшлося про повернення агентності й голосу, без яких не можна вповні володіти власними системами знання та уявлювання себе.

У роки після початку війни чимало мистецьких проєктів протистояли бінарному сприйняттю та іншуванню, що ними живляться війни і конфлікти. Вони розпочали складний і довгий процес позбування накинутаго знання — розучання (unlearning) — про культурні географії, історії і народи України. Ця практика розучання полягає в тому, щоби побачити межі та виток нааявного знання і прийняти їх, щоби демонтувати владні структури сприйняття та інтерпретації, які за ним стоять. Процес позбування цих знань — це процес набування політичної суб'єктності. Тут не ідеться про те, щоби все забути, а радше про те, щоби дозволити іншим соціальним і культурним реальностям, різній пам'яті про минуле і сучасне, а також різним підходам щодо того, чим може бути мистецтво, увійти в спільний простір взаємодії та сприйняття. Це ще й інша форма суб'єктивності, яка дає змогу уявляти різні версії майбутнього.

Вийти зі сліпої зони

Великою мірою мистецькі практики в Україні після 2014 року відучалися бачити себе і російськими, і західними очима, сприймати себе із зовнішньої перспективи. І коли з російської перспективи, українське мистецтво належало до такої собі кунсткамери периферійних цікавинок, то західний погляд діагностував постійний стан недорозвиненості й інституцій, і дискурсів. Вихід із цієї сліпої



зони полягав у надзвичайній турботі про кожнісіньку практику, позицію, досвід, історію і місцевість, заради того, щоб розвинути іншу епістемологію, мову і образність. А це, як писав сенегальський філософ та економіст Фельвін Сарр (Felwine Sarr), допоможе сформувати суспільства, які “матимуть сенс для тих, хто в них живе” (Sarr 2019: 11).

Ці сенси включали історії внутрішньо переміщених осіб, які тікали від окупації Криму та зі східної України (через особисті досвіди та тілесні практики таких митців, як Андрій та Лія Достлеви або Марія Куліковська); людей, які лишалися на окупованих територіях, бо не могли або не хотіли виїжджати (багаторічний проект Алевтини Кахідзе на основі її розмов із мамою, Клубнікою Андріївною, яка відмовилась виїздити і за кілька років померла від серцевого нападу на пропускному пункті між непідконтрольними і підконтрольними територіями); місця, менші або більші містечка й міста на так званій “лінії контакту” (або “лінії конфлікту”, яка була тимчасовою лінією розмежування між контрольованими Україною та окупованими територіями), сповнені реальних та уявлених історій, які до війни перебували на периферії бачення головних культурних центрів. У 2015–2016 роках ці місцевості стали осередками міжрегіональної мистецької співпраці, досліджень, резиденцій і обміну — шляхами для солідарності та децентралізованої уваги до локальних історій. Із-поміж них — самоорганізована мистецька ініціатива “ДЕ НЕ ДЕ”, гнучка горизонтальна мережа культурних дієвців, яка за роки існування втілила низку критичних проектів у центральній і східній Україні, а також культурна платформа “DofaFund”, що організувала низку регіональних

культурних форумів, покликаних звести разом митців і активістів із різних частин країни, зшиваючи гаданий культурний поділ.

Сумнозвісні “декомунізаційні закони” 2015 року, які, з-поміж іншого, заборонили наявність комуністичних символів у публічних місцях — що спричинило руйнацію пам’яток радянської епохи та інших артефактів — також спровокували хвилю дослідницьких і ревізійних проєктів, пов’язаних зі складною українською історією ХХ століття. Головні українські музеї провели низку виставок, присвячених забутих, небаченим і недостатньо представленим іменам і явищам: українському авангарду, футуризмові, модернізму, а також Новій українській хвилі (мистецькому руху 1980–1990-х). Сліпі та неартикульовані зони в історії опинилися у фокусі мистецьких практик таких митців, як Нікіта Кадан, Андрій Бояров, Євген Нікіфоров, Лада Наконечна та інших. Ці явища назвали історіографічним або архівним поворотом в українському мистецтві (Між *minulim* і *minulim* 2021). Парадоксальним чином, законодавство, яке сприймалося як таке, що заважає доступові до минулого, де факто стимулювало інтенсивну роботу над розвитком емансипаційного і емпатичного підходу до історії — і поновного її розуміння та присвоєння.

Ставати локальним

Коментуючи значення і наслідки нинішньої війни Росії в Україні, український філософ і письменник Володимир Єрмоленко стверджує (див. запис публічної розмови: (Naše velike pereseleňna 2022)), що нинішня українська боротьба — це також боротьба за володіння епістемологіями, які суперечать універсалізації чи глобалізації. Хоча глобалізація, з одного боку, — це про зменшення ролі місцевостей, перетворення різних місць на змінні та взаємозамінні, з іншого боку, вона поміщає їх у чітку ієрархію. Війна, в якій нині бореться Україна, — якраз про локальність, про відчуття вкоріненості, зв’язку, турботи і відповідальності за те, що вважають і називають “домом”. На думку Єрмоленка, одна з головних цілей митців і діячів культури — це триматися за людей, місця й історії, які зараз перебувають усередині війни, не дати їм стати відстороненими і неважливими, не дозволити їм загубитися.

Ця фізична і символічна війна за місця та місцевості, про які дбають люди, — це те, що один із ключових мислителів деколоніальності Вальтер Міньоло визначав як якір для деколоніальних епістемологій: “Я там, звідки я думаю, а ще краще: я там, де я дію і звідки я думаю” (Mignolo 2011).

Володіти своїм місцем і обирати діяти, а не бути пасивним “вірусом”, прагнути і захочувати політичні та соціальні зміни, брати відповідальність і практикувати надзвичайну турботу — це те, що визначає українську деколоніальну війну сьогодні та

впродовж останніх восьми років. У деколоніальній боротьбі митці більше не є звичайними спостерігачами, відстороненими коментаторами, “радикальними суб’єктами”, які переймаються лише жестом, а не наслідками. Мистецтву більше не йдеться про зцілення або нав’язування діалогів і розуміння. Мистецтво стає щоденною практикою свідчення і збирання доказів, перебуванням близько до реальності й перевинаходженням мови, здатної це підтримувати і витримувати.

Подвійна боротьба, в якій нині перебуває Україна, — це боротьба за деколонізаційне знання, яке, цитуючи недавні слова української художниці і дослідниці Дарії Цимбалюк, прагне “повернути в центр уваги втілене і незручне знання, знання як тягар, знання як поранення і знання як емансипацію” (Тymbalyuk 2022: 758–759).

Переклад з англійської Роксоляни Свято

Оригінал опубліковано англійською мовою на ресурсі Various Artists 17 червня 2022 підназвою “An Open-ended History” (Botanova 2022).

References:

- Botanova, Kateryna (2022). An Open-ended History. *Various Artists*, 17 June, <https://various-artists.com/an-open-ended-history/> (accessed 12 October 2022).
- Botanova, Kateryna (2021). Artist as a Virus: Political Transformations and Art in Ukraine after 1991. In: Biedarieva Svitlana, ed. *Contemporary Ukrainian and Baltic Art. Political and Social Perspectives, 1991–2021*. Stuttgart: Ibidem Verlag, 79–102.
- Gupta, Sonali & Bolin H. (2021) Virality: Against a Standard Unit of Life. *E-flux Journal*, Issue 115, 21 February, <https://www.e-flux.com/journal/115/373014/virality-against-a-standard-unit-of-life/> (accessed 12 October 2022).
- Jackson, Jeanne-Marie (2022). Kwasi Wiredu’s golden rule. *Africa Is a Country*, 30 May, <https://africasacountry.com/2022/05/kwasi-wiredu-s-golden-rule> (accessed 12 October 2022).
- Mignolo, Walter (2011). *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press.
- Miž minulim i minulim: što opisuê ponâttâ istoriografičnogo povorotu u mistectvi (2021) [from Ukr.: Between the past and the past: describing the concept of the historiographical turn in art]. *Pastfutureart*, 21 June, <https://pastfutureart.org/discussion-historiographic-turn/> (accessed 12 October 2022).
- Naše velike pereselennâ (2022) [from Ukr.: Our great migration]. *MistECKij Arsenal*, 2 June, <https://www.youtube.com/watch?v=q7dCpQ5Yomk> (accessed 12 October 2022).

- Shental, Andrej (2015) Opredelenie čerez ritual: Viktor Miziano i Elena Petrovskaâ o soobšestvah [from Ukr.: Definition through ritual: Victor Misiano and Elena Petrovskaya on communities]. *Theory&Practice*. 19 June, <https://theoryandpractice.ru/posts/8434-helen-petrovsky-viktor-misiano-on-communities> (accessed 12 October 2022).
- Sarr, Felwine (2019) *Afrotopia*. University of Minnesota Press.
- Tsymbalyuk, Darya (2022). Academia must recentre embodied and uncomfortable knowledge. *Nature Human Behaviour* 6: 758–759.