

Мистецький опір російському «не вторгненню» в Україну¹

Назар Козак

Національна академія наук України

Переклад з англійської Волкова Максима, Смик Лесі, Качанової Анастасії²

Анотація: Під час вторгнення Росії в Україну у 2014 році російські медіа інсценізували спектакль, спрямований на відмежування Росії від війни, який я пропоную називати симуляцією «не-вторгнення». У цій статті я досліджую як активістське мистецтво чинило опір цій симуляції. Зокрема, я розглядаю три мистецькі проекти, створені в перший, найзапекліший рік російсько-

¹ Цій статті передувала низка лекцій і презентацій, які я виголошував під час різних подій, в тому числі на 104-й щорічній конференції «Коледж Арт Асоційшн» (САА) у Вашингтоні (2016), в Українському музеї в Нью-Йорку (2016), у Колумбійському університеті (2017), в Українському інституті сучасного мистецтва в Чикаго (2020) та на конференції «П'ять років війни на Донбасі: культурні відгуки та реверберації», організованій Українською програмою Інституту Гаррімана при Колумбійському університеті (2019). Мої перші виступи під час конференції САА та в Українському музеї у 2016 році були підтримані тревел-грантом від Наукового товариства імені Шевченка (Фонд Ореста й Марії Гладких на підтримку мистецтва й архітектури). Я завдячую Галині Когут, Марку Андрійчику, Світлані (Лані) Крис, Ксенії Мариняк та трьом анонімним рецензентам журналу «EWJUS» («Схід/Захід: Журнал українських студій»), які першими прочитали мою статтю та дуже допомогли мені своїми зауваженнями та порадами. Я також дякую Джорджу та Анні Рудавським (George and Anna Rudawski), Ренаті Голод (Renata Holod), Василю Махнові, Мирону Стахіву, Роману Кушніру, Ребеці Браун (Rebecca Brown), Дженніфер Гріффітс (Jennifer Griffiths) та Валері Руссо (Valerie Rousseau) за всіляку допомогу й підтримку мого дослідницького проекту. На завершення, я б хотів подякувати митцям, які любязно погодились на інтерв'ю. Я захоплююся їхньою відвагою.

² Український переклад виконано в рамках навчально-виробничої практики студентів-магістрів з перекладу та редагування, яка є частиною освітньої програми «Художній переклад з англійської мови, літературне редагування та менеджмент перекладацьких проектів» кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Керівники навчально-виробничої практики: д.філол.н., професор Лада Коломієць, к.філол.н., асистент Олена Підгрушна.

українського конфлікту: перформанс Марії Куліковської підчас «Маніфести 10» у Санкт-Петербурзі, партизанські інсталяції Сергія Захарова на вулицях окупованого Донецька та захоплення російського павільйону фондом «ІЗОЛЯЦІЯ» в рамках акції #onvacation на 56-й Венеційській Бієнале. Я обґрунтую, що ці арт-проекти не лише атакували симуляцію ззовні як незалежні явища, але, проникаючи в неї на місцях та в мережі, підірвали її зсередини.

На доказ цього твердження я висуваю три аргументи. По-перше, ці арт-проекти накладали зображення вторгнення на фізичні місця, де діяла симуляція «не-вторгнення», і в такий спосіб не тільки привернули увагу до війни, а і спричинили ефект «збою в матриці» — дисонанс усередині візуального режиму симуляції, несумісний із її призначенням. По-друге, вони «окликували» (скористаймося терміном Луї Альтюссера (Louis Althusser)) творців симуляції як підлеглих путінського режиму, провокуючи останніх вдаватись до актів придушення і тим самим виявляти участь Росії у війні, яку симуляції, отже, не вдавалося приховати. По-третє, завдяки ретельно спланованим стратегіям онлайн-охоплення, ці арт-проекти вкорінилися в медійному вимірі симуляції. Тож, медійне розповсюдження цього обману лише сприяло його спростуванню.

Ключові слова: активістське мистецтво, мистецький опір, симуляція, «не-вторгнення», медіа війна, російсько-український конфлікт.

Коли почнеться справжня війна, ви цього навіть не зауважите...
(Бодріяр (Baudrillard) 58)

Вступ

Упродовж перших місяців 1991 року Жан Бодріяр (Jean Baudrillard) опублікував три короткі есе про війну в Перській затоці, — очолювану Америкою реакцію міжнародної спільноти на анексію Кувейту Іраком. У цих есе Бодріяр провокативно стверджував: спершу, що цієї війни не буде, потім, що вона не відбувається, і зрештою, що її ніколи не було. Він доводив, що ЗМІ успішно переконали громадськість у тому, що операція «Буря в пустелі» в Кувейті це «справжня тотальна війна», в той час як насправді вона була лише поліцейською операцією проти значно слабших збройних сил Іраку. На думку Бодріяра, журналісти ввели в оману суспільство, створивши те, що він назвав «ілюзією війни», «уявною війною» або «огидною симуляцією» війни (30, 35, 49, 59, 62, 84).³ Ця симуляція, неначе непроникна завіса, приховала реальні

³ Книга Бодріяра «Симулякри та симуляція» («Simulacra and Simulation») 1981 року (перекладена англійською 1983 року) дала підстави МакКензі Ворк

події, створивши «одностайність унаслідок смерті мозку» і змусивши громадськість «проковтнути обман з насолодою» (Бодріяр (Baudrillard) 68).

Хоча джерела маніпуляції репрезентаціями війни, яку Бодріяр описав у своєму визначенні симуляції, сягають військової пропаганди ще минулих десятиліть, безпрецедентний стрибок у розвитку медійних технологій наприкінці ХХ століття став фактором, що змінив правила гри. Застосування цих технологій, а також зловживання ними спонукало багатьох мислителів, зокрема, Ніколаса Мірзоффа (Nicholas Mirzoeff) та В. Дж. Т. Мітчелла (W. T. J. Mitchell) висловлювати занепокоєння щодо того, як війна може перейти з поля бою на телеекрани, як військово-візуальний комплекс нарощує свою потужність і як зображення використовуються в ролі смертоносної зброї, яка гальмує критичне мислення громадськості.⁴

Коли у 2014 році Росія вторглась в Україну, пророчі слова Бодріяра з епіграфу до цієї статті, здається, збулись. Поки наприкінці лютого російські солдати забезпечували анексію Криму, а у квітні маріонеткові російські бойовики захоплювали міста на Донбасі, мало хто, навіть ті, хто потрапив у пастку насильства, міг сказати, що почалася справжня війна.⁵ Разом зі своїми наземними воєнними операціями Росія розгорнула кампанію з дезінформації в ЗМІ. Вона демонстративно заперечувала свою причетність до бойових дій і

(McKenzie Wark) стверджувати, що Бодріяр «написав про Війну в Перській затоці ще до її початку» (217).

⁴ У своїй книзі «Споглядаючи Вавилон» («Watching Babylon») Мірзофф розглядає використання зображень як «зброї в інформаційній війні, яка супроводжувала і виправдовувала військовий конфлікт» (68). Мірзофф порівнює ці «воєнізовані зображення» або «зображення-зброю» зі смертоносною відеокасетою із фільму жаків «Дзвінок» («The Ring», 2002), яка вбивала тих, хто її переглянув. Проте, на відміну від цієї касети, жертвою якої глядачі ставали лише одноразово, такі зображення-зброя продовжують атакувати глядачів «наполегливо й безупинно». Вони встановлюють контроль над аудиторією своєю шаблонністю, коли в публіки немає «часу зупинитись і розглянути кожне з них окремо» (Mirzoeff 74). Також Мітчелл (Mitchell) у своїх есе написаних після терактів 11 вересня розмірковує над ефектом залякування, який створювали фотографії. Він вживає термін «війна зображень» як щодо терористичних так і анти-терористичних операцій, але не для того щоби заперечити реальність цих операцій як аспектів військового конфлікту, а «щоби тверезо осмислити тероризм як форму психологічної війни», що використовує зображення, «особливо зображення руйнувань з метою спричинення травми колективної нервової системи суспільства через ЗМІ» (Мітчелл «Клонування терору» (Mitchell, «Cloning Terror»)).

⁵ Про вторгнення Росії в Україну з історичної перспективи див. Кузьо (Kuzio).

перекладала відповідальність за принципом «нехай жертви концтаборів доводять, що їх убивають» — згадаймо тут вислів Жана-Франсуа Лютара (Jean-François Lyotard 9).

Російський військово-візуальний комплекс дисимулював вторгнення або, іншими словами, організував те що я пропоную називати симуляцією «не-вторгнення» — постановку, згідно з якою вторгнення Росії в Україну не відбувалося. Щодо цього терміну, я хочу підкреслити дві речі. По-перше, хоча я вважаю симуляцію «не-вторгнення» у 2014 році формою медіа війни, вона не була винятково медійним явищем. Щоб підкріпити свою правдивість, симуляція ґрунтувалася на «реальних» подіях та місцях, серед яких, як ми згодом переконаємось, були арт-шоу та вулиці окупованих міст. По-друге, я не стверджую, що симуляція «не-вторгнення» повністю приховала від усього світу причетність Росії до війни. Навіть передові медійні технології фейкових новин та діпфейків наразі не здатні забезпечити настільки тотальний ефект. Однак симуляція змогла спричинити хаос та дезорієнтацію, дискредитацію опозиційних голосів та давала привід для виправдання позиції невтручання як у Росії, так і по всьому світу.

Мета цієї статті з'ясувати як активістське мистецтво чинило опір російській симуляції «не-вторгнення» в Україну. Сподіваюсь, що даний аналіз призведе до кращого розуміння активної ролі мистецтва у війні і своєю чергою сприятиме подоланню скептицизму щодо доречності мистецтва в політиці, а також надасть митцям-активістам інтелектуальні ресурсами для подальшої боротьби проти «ковтання обману з насолодою», про яке писав Бодріяр, як у локальному, так і глобальному масштабі.

Зокрема, я розгляну три мистецькі проекти, створені в перший, найзапекліший рік російсько-українського конфлікту: перформанс Марії Куліковської на «Маніфесті 10» у Санкт-Петербурзі, партизанські інсталяції Сергія Захарова на вулицях окупованого Донецька та захоплення російського павільйону фондом «ІЗОЛЯЦІЯ» в рамках акції #onvacation на 56-й Венеційській Бієнале.⁶ Хоча підготовка цих проектів не була результатом «хитрого плану якогось секретного аналітичного центру» (іронічно кажучи), вони все ж мають багато спільних точок дотику, що дозволяють розглядати їх як прояви одного мистецького руху опору.⁷ Митці, що брали участь у цих заходах,

⁶ Ці мистецькі проекти були висвітлені в пресі, а проект Захарова навіть згадувався в кількох академічних дослідженнях. Однак, вони розглядалися лише як форма антивоєнного протесту, тоді як їхнє відношення до симуляції «не-вторгнення» загалом залишилося поза увагою. В основній частині статті я цитую деякі з цих публікацій.

⁷ Я запозичив поняття «мистецького опору» від Лени Джонсон (Lena Jonson),

співпрацювали між собою, а також поділяли травматичний досвід, який війна залишила в їхньому житті, і який розпалював їхню жагу до боротьби в обставинах, коли для більшості мистецтво здавалося марним і непотрібним.⁸

В історіографії було декілька спроб пояснити те, як мистецтво може протидіяти медіа війні. Звернімо увагу, наприклад, на відповіді в опитуванні, проведеному журналом «October» у 2007 році щодо відсутності інтелектуальної та мистецької опозиції до тогочасного військового втручання Америки в Іраку. Крістофер Бедфорд (Christopher Bedford), наприклад, пропонував, щоб мистецтво ставило під сумнів фальшиву «правдивість» поширюваних у ЗМІ зображень, які спонукають підтримувати війну, а також спростовувало їх «паралельною критикою» ґрунтованою на «інформативній, анти-показовій, документальній моделі» (20–24). Подібну позицію висловив і Марк Годфрі (Mark Godfrey), на думку якого мистецтво може чинити опір, роблячи видимим для громадськості «те, що уряди та новинні корпорації вважають за краще приховати», включно з такими темами, як місця ведення війн, зв'язки між минулими та поточними війнами, а також смерті солдатів, відправлених на війну (67). Девід Джоселіт (David Joselit), у свою чергу, наполягав, що оскільки «військово-розважальний комплекс» відкрив «опосередкований внутрішній фронт», на якому громадяни є лише глядачами такого собі голлівудського кіно, митцям слід «просувати» свій «альтернативний наратив» саме у масову аудиторію (86–89). Насамкінець, Кшиштоф Водичко (Krzysztof Wodiczko) наголосив, що мистецтву необхідно закривати білі плями та хибні уявлення про війну, що їх створюють медіа-джерела, а також доносити до громадськості «образність, яка повідомляє, засвідчує, досліджує та розкриває факти війни» (173–174).

Зважаючи на ці та інші спостереження, я, втім, вбачаю дві

яким вона визначає «форму інтелектуального опору, вираженого у мистецьких підходах, що ставлять під сумнів домінуючий офіційний консенсус» («Вступ» («Introduction») 14).

⁸ Скептицизм щодо потенційних можливостей мистецтва супроти війни висловлювали навіть митці, що брали безпосередню участь в антивоєнній боротьбі. Звернімо увагу, наприклад, на радіоінтерв'ю Еда Рейнгардта (Ad Reinhardt) 1967 року, у якому він висловився проти антивоєнного мистецтва, лише рік після того як сам надіслав роботу для «Башти миру» («The Peace Tower») у Лос Анджелесі — одного з найважливіших антивоєнних мистецьких проєктів Америки часів В'єтнамської кризи: «Я вважаю що, митець може брати участь у протестах проти війни лише як людина. Митці не можуть це робити як митці й при цьому не фальсифікувати чи не висміювати свою творчість. Не існує вдалих зображень або вдалих ідей. Не існує ефективних картин або арт-об'єктів, спрямованих проти війни» (цит. за Фращина (Fraschina) 81).

проблеми в цій дискусії. Якщо переглянути наявні наразі дослідження, можна помітити, що (1) вони стосуються якщо не виключно, то принаймні переважно американського контексту;⁹ і (2) автори, загалом, сприймають зіткнення мистецтва зі ЗМІ як зовнішню опозицію, що функціонує в альтернативному або ж «паралельному» вимірі поза межами інформаційної сфери як такої. У цій статті я не лише поширюю дискусію на контекст російсько-української війни, а й ґрунтуючись на цьому менше знайомому матеріалі, я пропоную новий підхід до проблеми відношення мистецтва до медіа війни, розглядаючи зазначені проекти активістського мистецтва в безпосередньому зв'язку із російською симуляцією «не-вторгнення» в Україну. Я обґрунтую, що ці арт-проекти не лише атакували симуляцію ззовні як незалежні явища, але, проникаючи в неї на місцях та в мережі, підірвали її зсередини.¹⁰

На доказ цього твердження я висуваю три аргументи. По-перше, ці арт-проекти накладали зображення вторгнення на фізичні місця, де діяла симуляція «не-вторгнення», і в такий спосіб не тільки привернули увагу до війни, а і спричинили ефект «збою в матриці» — дисонанс усередині візуального режиму симуляції, несумісний із її призначенням. По-друге, вони «окликували», (скористаймося терміном Луї Альтюссера (Louis Althusser)) творців симуляції як підлеглими путінського режиму, провокуючи останніх вдаватися до актів придушення і тим самим виявляти участь Росії у війні, яку симуляції, отже, не вдавалося приховати.¹¹ По-третє, завдяки ретельно

⁹ У зв'язку із цим слід зазначити, що редактори згаданого вище опитування в журналі «October» заохочували до участі в ньому лише істориків мистецтва, митців та кураторів, які «проживали та займалися професійною діяльністю в Сполучених Штатах або Великій Британії» (Buchloh and Churner 4). Із сорока двох учасників лише двоє зауважили геополітичну обмеженість обговорення. Зокрема, Окві Енвезор (Okwui Enwezor) писав, що «той факт, що в питальник не було включено мистецькі рухи інших [окрім Заходу] частин світу, становить серйозну проблему, тим паче враховуючи згадування таких подій, як війна у В'єтнамі» (43); а угруповання «16BEAVER» поставила зустрічне питання: «Говорити про Ірак — це добре, але навіщо зупинятись тільки на Іраку?» (149).

¹⁰ Поняття «підрив», яке я використовую для опису модального відношення мистецтва до симуляції «не-вторгнення» походить з визначення мети активістського мистецтва, як його формулює Шанталь Муфф (Chantal Mouffe): захопити громадський простір щоб «підірвати бездоганий образ, який намагається просувати корпоративний капіталізм, викриваючи репресивний характер цього образу».

¹¹ Альтюссер використовує поняття «окликування» для опису процесу, за допомогою якого ідеологія «перетворює індивідів на [своїх] підданих». Як приклад окликування Альтюссер наводить буденну ситуацію, коли

спланованим стратегіям онлайн-охоплення, ці арт-проекти, вкорінилися в медійному вимірі симуляції. Тож, медійне розповсюдження цього обману лише сприяло його спростуванню.

Основна частина цієї статті складається з трьох блоків, кожен із яких присвячено окремому арт-проекту. Структура блоків однакова й налічує чотири секції в кожному. Я розпочинаю з розгляду передумов, що спонукали митця(ів) до опору. Далі я аналізую окремий локус симуляції й чому його можна таким вважати. Потім, здійснюю огляд перебігу арт-проекту, зокрема зазначаючи подробиці дій учасників. І на завершення пропоную детальний розбір того, як мистецький проект успішно підірвав симуляцію.

Пишучи цю статтю, я не вдавав, що ставлю себе чи моїх читачів на місце нейтрального спостерігача. Я сумніваюся, що уникнути політики можливо будь-яким іншим чином, окрім як придушуючи усвідомлення її присутності. Особливо це стосується сфери історії мистецтва, яка, як діагностував Дональд Преціозі (Donald Preziosi), «ніколи не була наукою... а лише формою культурної практики, яка неодмінно переплітається з іншими виявами соціальних і культурних практик, неминуче пов'язаних із соціальними та ідеологічними потребами та прагненнями» (52). Писати або читати статтю про активістське мистецтво, так само, як і творити або споглядати таке мистецтво, — означає чинити політичний акт. Тут завжди йдеться про те щоб обрати сторону і не залишатися осторонь. З іншого боку, жодна політична доцільність не повинна панувати над критичним дослідженням, оскільки лише чесні питання і відповіді можуть віддати належне устремлінням тих мистецьких проектів, про якій йде мова в цій статті.¹²

поліцейський звертається до особи зі словами «Гей, ти!» Своєю реакцією на оклик особа засвідчує свій статус підданого, оскільки «вона визнає, що звертаються «дійсно» до неї, й що окликнули саме її (а не когось іншого)» (Альтюссер (Althusser) 174).

¹² Виступаючи проти підходів, що наполягають на академічній нейтральності, я погоджуюсь із твердженням Кіта Моксі (Keith Moxey) про те, що «всі культурні практики формуються з огляду на політичні міркування», а тому дослідження з історії мистецтва не можуть уникати конфліктів. Він особливо критикує вищу освіту за «всілякі спроби відмежуватися від грубощів політичної боротьби» та зазначає, що сумнозвісна метафорична «вежа зі слонової кістки» стала «як ідеалом, так... і карикатурою» саме тому, що «академічна сфера виключила зі свого кругозору політику і служить оплотом статусу-кво з його расовими, соціальними й гендерними ієрархіями» (Моксі (Moxey) xii).

СМЕРТЬ У МУЗЕЇ

Вранці 26 червня 2014 року група митців зібралась перед будівлею Офісу Президента України в Києві. Вони хотіли звернути увагу громадськості на скрутне становище мистецьких закладів на окупованих Росією територіях.¹³ Йшов дощ, сіра споруда зловісно височіла над невеличким мітингом. Кольорові плакати лежали на землі, неначе стяги переможених. Кращої алегорії для безпорадності мистецтва перед війною годі було й шукати. Однак, дві людини серед цього зібрання — Любов Михайлова та Марія Куліковська (інший варіант написання прізвища — Куликівська) — не збирались визнавати поразку. Михайлова, засновниця фонду «ІЗОЛЯЦІЯ», з 2010 року працювала над перетворенням занедбаного радянського заводу ізоляційних матеріалів у Донецьку на сучасний мистецький простір.¹⁴ Куліковська, візуальна мисткиня родом із Криму, долучалася до проектів «ІЗОЛЯЦІЇ»: у 2012 році вона зробила з мила скульптури свого оголеного тіла в натуральну величину, які нагадували застиглими позами архаїчні грецькі кори, і встановила їх посеред постапокаліптичної панорами заводу на поталу погоді та часу.¹⁵ Станом на 26 червня 2014 року скульптури Куліковської та мистецький простір «ІЗОЛЯЦІЇ» були зруйновані. Коли підконтрольні Росії маріонеткові бойовики вторглися на територію фонду, працівники не могли їм завадити. Колись митці перетворили завод на галерею, заповнивши його простір творами мистецтва, а тепер бойовики зробили з неї в'язницю, понівечивши всі мистецькі твори. Територія, призначена для вільного мистецького виразу, перетворилася на моторошну реінкарнацію ГУЛАГу.¹⁶ Михайлова та її команда переїхали до Києва і продовжили свою діяльність у вигнанні. Куліковська ж, натомість, стала вигнанкою не переїжджаючи. Вона вже кілька років мешкала в Києві, на момент коли російські війська висадились на Кримському півострові. Того дня її дім у місті Керч, де досі жила її родина, став для неї недосяжним.¹⁷ Згодом, 26 червня, стоячи під тим дощем, Михайлова й Куліковська вирішили дати відсіч.

¹³ Відеозапис демонстрації — див. Присяжний.

¹⁴ Про фонд «ІЗОЛЯЦІЯ», див. веб-сайт [IZOLYATSIYA](http://IZOLYATSIYA.com).

¹⁵ Кураторка проекту написала такий коментар про його мету: «Під дією сонця, дощу та інших атмосферних явищ мильний розчин буде стікати з металевих хребтів скульптур, розчиняючись у природі так само, як людські тіла після смерті» (Червоник (Chervonik)).

¹⁶ Для ознайомлення зі свідченнями про звірства у в'язниці, див. Потехін і Єфименко.

¹⁷ В інтерв'ю Куліковська пояснила, що боялась їхати до батьків, оскільки

Тим часом у Росії Ермітаж готувався до важливої події у світі мистецтва — відкриття десятої «Маніфести», престижної бієнале, що проходить кожні два роки в різних містах Європи.¹⁸ Підготовку до виставки, однак, затьмарив скандал: 1936 художників підписали петицію з вимогою призупинити «Маніфесту 10» до виведення Росією військ з України («Призупинити «Маніфесту» («Suspend Manifesta»)). У відповідь на петицію, куратор Маніфести Каспер Кьоніг (Kasper König) зневажив бойкот та оголосив, що митці-учасники «не вдаватимуться до дешевих провокації» («Ця заява» («This Statement»)).

Для митців та організаторів бієнале рішення, брати чи не брати участь в події, стало тяжкою дилемою. Після 2012 року, коли Володимир Путін знову зайняв пост президента Росії, культурна політика держави спрямувала візуальні мистецтва в консервативне русло.¹⁹ За таких умов, проведення «Маніфести» в Росії самим лише показом прогресивного сучасного мистецтва могло б стати актом опору путінській політиці, а разом із тим і протестом проти вторгнення в Україну. Йоанна Варша (Joanna Warsza), куратор публічної програми «Маніфести 10», пояснила свою участь у контраверсійному арт-шоу тим, що мистецтво могло б допомогти росіянам подолати «певне небажання займати політичну позицію» (Piф (Riff) 80). Варша назвала тактику опору «обходом через мистецтво», імовірно відкликаючись до творчого методу ситуационістів відомого як *détournement* (обхід), що полягає в привласненні символів системи з метою використати їх проти неї ж самої.²⁰ Однак, зрештою, Варша визнала, що таке обґрунтування, можливо, наївне й не витримує критики. І справді воно таким і є: замість засудження режиму Путіна, «Маніфеста» активно

російська влада могла заарештувати її за фальшивим звинуваченням. Так, зокрема, було затримано режисера Олега Сенцова 11 травня 2014 року. Попри те, що його арешт викликав масовий рух #FreeSentsov, митець провів у російській в'язниці п'ять років вийшовши на свободу щойно 7 вересня 2019 року в рамках обміну полоненими між Росією та Україною. Про історію Сенцова у 2017 році було знято фільм «The Trial: The State of Russia vs Oleg Sentsov»; режисер Аскольд Куров (Askold Kurov). Рецензію на фільм див. у Арель (Arel) 932–34.

¹⁸ Як вказано на офіційному веб-сайті: ««Маніфеста» свідомо тримається осторонь від так званих панівних центрів мистецької творчості, натомість шукаючи свіжі та плідні простори для створення нової культурної топографії» («Маніфеста» («Manifesta»)).

¹⁹ Про російську культурну політику з 2012 року, див. Джонсон, «Нова консервативна культурна політика» (Jonson «The New Conservative Cultural Policy»).

²⁰ Про застосування «*détournement*» в сучасному активістському мистецтві, див. Маккі (McKee).

сприяла його «обіленню» засобами мистецтва. Вже сам факт відкриття «Маніфести» підчас російського вторгнення в Україну сприяв запереченню цього вторгнення і певною мірою, «Маніфеста» стала простором для цього заперечення. Тут виникав різкий дисонанс між з одного боку, проведенням прогресивного арт-шоу, зосередженого на свободі мистецького виразу, а з іншого, утвердженням авторитарного режиму і вторгненням в сусідню державу. Щоб узгодити ці суперечності, публіка мала б зробити висновок, що путінська Росія не настільки погана, як її змальовують активісти та західні ЗМІ, а вторгнення в Україну насправді є «не-вторгненням».

Арт-шоу тривало без інцидентів до 1 липня. Ранком того дня, Куліковська увійшла до внутрішнього подвір'я Будинку Головного Штабу Ермітажу.²¹ Одягнена в довге пальто висока білявка, вона присіла на сходинку парадного сходового маршу. Якщо б хтось придивився уважно, то помітив би, що вона тремтить. Але в тому, що жінка сиділа на сходах музею, власне кажучи, не було нічого дивного: це була звичайна річ для відвідувачів. Через деякий час вона зняла пальто й повільно лягла долілиць повністю накривши себе жовто-синім українським прапором. Вона була настільки напруженою, що в неї занімили ноги. І вона не могла передбачити, що станеться далі.

Рисунок 1. Марія Куліковська, «254», 2014; фотограф — Дана Косміна.



²¹ Опис перебігу проекту ґрунтовано на інтерв'ю з мисткинею у Skype від 29 листопада 2015 року (Куліковська).

На деякий час, мисткиня стала метафоричним «слоном у кімнаті», якого ніхто не хоче помічати. Здавалось, що люди її просто не бачать. Згодом, один чоловік підійшов до Куліковської й заговорив до неї лайкою, погрожуючи лягти чи навіть випорожнитися на неї. Вона не відповідала. Чоловік пішов, але тут прибігла охорона музею й навіть поліція. Вони змусили художницю встати, зірвали з неї прапор і повели до виходу. Вона спокійно йшла за стягом, який перед нею ніс працівник музею. Куліковська пригадує: «Вони погрожували роздягнути мене, накрити прапором і викинути на площу, щоби подивитись, як мене розірве натоп». Співробітники також погрожували їй тюрмою, у що неважко було повірити після ув'язнення учасниць гурту «Pussy Riot» за глузливу інсценізацію молебню в московському храмі Христа Спасителя у 2012 році.²² Однак Куліковській не висунули звинувачень: зрештою, Ермітаж — це музей, а не собор. Людям, що затримали художницю, надійшов «наказ згори», і вони відпустили її. Куліковська припускає, що її звільнили тому, що організатори хотіли уникнути скандалу навколо «Маніфести» та асоціацій з українською кризою. Цілком імовірно, що саме в цьому і полягала справжня причина, адже ні Ермітаж, ні «Маніфеста» не зробили жодних публічних заяв у відповідь на акцію. Куліковська, утім, не стала мовчати. Наступного дня вона опублікувала невеликий допис у Facebook, де розповіла про свою позицію, а Дана Косміна та ще один фотограф (який воліє зберегти анонімність) опублікували фото та відео перформансу художниці. Поширення цих зображень в Інтернеті викликало багато коментарів, репортажів та інтерв'ю. Обговорення акції Куліковської привертало увагу до участі Росії в подіях на території України.²³

²² Учасниці акції, одягнені в яскравий одяг танцювали перед іконостасом і прохали Богоматір «стати феміністкою» і прогнати «злого Путіна». Цей виступ обговорювався з різних точок зору. Див., наприклад, Джалто (Džalto) 1–14, Стоун-Дейвіс (Stone-Davis) 101–20.

²³ Зокрема, «Радіо Свобода», російська філія «Radio Free Europe/Radio Liberty» (RFE/RL) стало одним із перших медіа-джерел, що опублікували матеріал про інцидент, назвавши його «актом протесту проти політики Росії щодо України» (Резунков).

Рисунок 2, 3. Працівники Ермітажу затримують Марію Куліковську 1 червня 2014; фотограф бажає зберегти анонімність.



Куліковська атакувала симуляцію «не-вторгнення», організовану в Ермітажі, за допомогою антагоністичного образу, що зображує страхотливі наслідки війни — тіло загиблої жертви. Вона застосувала

активістську мистецьку стратегію відому як «вмирання» (lie-in або die-in). Відповідно до одного запропонованого визначення, це «театралізована акція, під час якої учасники вдають, що вони померли лягаючи на землю у спеціально визначених місцях, щоби привернути якомога більше уваги» (Hannah et al. 224). Хоча учасники лише вдають мертвих, дивлячись на фотографії їхніх нерухомих тіл, важко зрозуміти, принаймні на емоційному рівні, чи ми бачимо реальну смерть чи лише її репрезентацію. Такі зображення викликають співчуття і спонукають дізнатись, що відбувається. Моторошна близькість тіла на землі, навіть у середовищі мистецької галереї, створює «мобілізуєчий образ», як назвав його Акрам Заатарі (Akram Zaatar). Цей образ націлений «мотивувати глядачів діяти відповідно до конкретної мети» (Фелдман і Заатарі (Feldman and Zaatar) 51). Джерела мистецької стратегії «вмирання» сягають антивоєнних протестів в Америці пізніх 1960-х років. Під час одного з найвідоміших перформансів того часу, організованого «Партизанською Мистецькою Групою» («Guerrilla Art Action Group») у вестибюлі Нью-Йоркського музею сучасного мистецтва 10 листопада 1969 року, залиті кров'ю митці впали на підлогу, символізуючи жертв війни у В'єтнамі (Меш (Mesch) 79).²⁴ Коли 1 червня 2014 року Куліковська лягла на головних сходах Ермітажу, вона також уособлювала жертву війни, але замість крові на ній був український прапор, чітко вказуючи що її «вмирання» стосується конкретно України. За словами художниці, лежачи на сходах музею, вона усвідомила, що «переживає смерть усіх тих, кого вже не повернути» (Куліковська). Вона мала на увазі активістів, яких убили під час Майдану, і чий мертві тіла лежали накриті прапорами на центральній площі Києва, а також українських солдатів, які повертались додому з війни на Донбасі у вкритих стягами трунах.²⁵

Зважаючи на патріархальну традицію використовувати образи молодих жінок в ролі персоніфікацій, глядач напевно неминуче мав би індетифікувати в перформансі Куліковської відсилку не лише до безіменних жертв війни, але і до її Батьківщини загалом. Однак, на відміну від сповнених життя національних персоніфікацій типових для тоталітарної пропаганди ХХ століття — Куліковська зобразила Україну

²⁴ Про «вмирання» див. «Глобальна база даних ненасильницьких дій» («Global Nonviolent Action Database»).

²⁵ Уряд Путіна опосередковано визнав причетність Росії до розстрілів на Майдані, коли на поліг на включенні в список полонених для обміну від 29 грудня 2019 року п'ятьох бійців підконтрольного Віктору Януковичу поліцейського підрозділу «Беркут», що брав участь у масовому розстрілі протестувальників на Майдані. Про подробиці обміну та про реакцію українців у соцмережах, див. Саковська.

мертвою. Я пригадую ще один приклад нетипового та похмурого підходу до національної персоніфікації: скульптуру, встановлену стріт-арт митцем Роті (Roti) на Майдані Незалежності в Києві під час Революції 7 січня 2014 року.²⁶ Скульптура зображає жінку, що постає з води, і згідно з задумом автора, мала символізувати «нову Україну», що звільняє себе від темного минулого. Однак, горизонтальне положення фігури, що нагадує зображення мерців, як, наприклад, на картині «Офелія» Джона Еверета Мілле (John Everett Millais) (1852), постфактум викликало моторошну асоціацію із тілами протестувальників, яких поліція вбивала на вулицях міста. Якщо скульптура авторства Роті стала, як я писав раніше в іншій статті, «обмовкою за Фрейдом, що показала несвідоме передбачення художником трагічних подій» Майдану, то образ, втілений Куліковською в Ермітажі, вказував на тогочасну трагедію війни в Україні (Козак (Kozak) 19).

Ця яскрава візуальність відобразилась і в сугестивній назві, яку художниця дала своєму перформансу — «254». На відміну від абстракціоністів, котрі використовували цифри в назві, щоб уникнути спрямування глядацького сприйняття в бік напередзапрограмованої інтерпретації, Куліковська використала номер якраз з протилежною метою — щоби глядачі замислились над її власним статусом жертви. «254» — це її персональний номер в офіційному переліку внутрішньо переміщених осіб України, під яким її зареєстрували після того як Росія анексувала Крим.²⁷ Цей номер як заголовок до перформансу «вмирання» створює зловісну асоціацію із номерними татуваннями на руках євреїв під час Голокосту та іншими жахливими подіями, коли людські життя зводилися до цифр у статистиці.²⁸ Такою назвою Куліковська звернула увагу глядачів на свою особисту долю — долю жертви російського вторгнення, переселенки, відірваної від власного дому. Оскільки вона зображала жертву будучи жертвою сама, її особистість наклалася на образ жертви, втілений у її перформансі. Означник злився з означуваним розмиваючи межі між мистецтвом та життям. Якщо ми подивимось на фотографії вкритої прапором Куліковської, знаючи, що саме мисткиня пережила внаслідок російського вторгнення, ми не можемо й надалі залишатися нейтральними спостерігачами. Ми стаємо свідками злочину, що відбувається на наших очах. Ми змушені думати та діяти. Таким чином, симуляція «не-вторгнення» втрачає свою владу над нами.

²⁶ Зображення інсталяції Роті (Roti), див. Козак (Kozak) 18, 19.

²⁷ Станом на 12 травня 2020 року, сумарна кількість осіб у списку досягла 1446651 («Обліковано»).

²⁸ Я завдячую анонівному рецензенту за цю яскраву аналогію.

Використання мистецької стратегії «вмирання» в поєднанні з особистим досвідом мисткині само по собі створювало потужний образ, але підривний ефект щодо симуляції «не-вторгнення» став ще сильнішим тому що перформанс відбувався безпосередньо в локації симуляції. Куліковська не тільки зобразила жертву вторгнення, сама будучи при цьому жертвою цього вторгнення, вона зробила це в Ермітажі — престижному виставковому просторі, що прагнув відволікти увагу від окупації України. Конфлікт двох несумісних режимів візуальності — перформансу та симуляції — таким чином вийшов на перший план і став перепорою для функціонування останньої.

Таке зіставлення двох відмінних реальностей нагадує іншу антивоєнну активістську стратегію, яку можна означити як «перенесення війни додому», за назвою серії колажів Марти Рослер (Martha Rosler), у якій вона поєднала документальні знімки війни з фотографіями американських домівок із рекламних журналів.²⁹ З іншого ж боку, тут можна також відзначити і різку контекстуальну розбіжність. Куліковська принесла війну не до свого, а до ворожого дому, після того, як ворог розв'язав війну в її країні. У певному сенсі, Куліковська зіграла роль привида жертви, який із того світу переслідує ббивцю, наче скелет, що випадає із шафи посеред бенкету.

Реакція з боку Ермітажу не змогли зупинити «підрив» симуляції «не-вторгнення», який ініціював перформанс Куліковської. Навпаки, усі дії проти мисткині лише посприяли цьому підриву. Її затримання, погрози ув'язненням, замовчування її перформансу, яке Варша називає «цензурою байдужості» (Ріфф (Riff) 81) — усе це підтверджувало, що вторгнення Росії в Україну було саме тим, що «Маніфеста 10» намагалась приховати. На відеозаписі перформансу Куліковської адміністраторка Ермітажу змушує оператора припинити зйомку, кажучи, що знімати там нічого, оскільки «це не твір мистецтва», а просто «конфліктна ситуація».³⁰ Цей випадок нагадує приклад, який використовує Жак Рансьєр (Jacques Rancière) коли згадує про поліцейські блокади політичних демонстрацій. Поліцейські кажуть «проходьте далі», адже «тут нема на що дивитись», наполягаючи, що «простір для руху — це виключно простір для руху», коли, насправді, цей простір є простором політичної демонстрації (Рансьєр (Rancière)

²⁹ Рослер (Rosler) створила першу серію робіт у 1967-72 роках під назвою «Приносячи війну додому: Дім прекрасний» («Bringing the War Home: House Beautiful») у відповідь на війну в В'єтнамі. У 2004 році вона продовжила серію вже у відповідь на війну в Іраку (Меш (Mesch) 88).

³⁰ Відео перформансу було опубліковано на каналі Куліковської в YouTube (див. «254. Protest in Manifesta 10»).

37). Хоча і репересивний за задумом, цей акт у рамках семіозису опору перетворюється на викривальний сигнал присутності авторитарного режиму.³¹

Перформанс Куліковської не завершився, ні коли з неї зірвали український прапор і допитали, ні навіть коли її відпустили. Він продовжився як медіа-подія, і саме у Всесвітній мережі завдав найбільш відчутну й довготривалу шкоду для симуляції «не-вторгнення». Репродукції перформансу в медіа, а саме фотографії, відео, інтерв'ю мисткині та міркування журналістів, подолали усі обмеження щодо інформування громадськості про дану подію пов'язані з часовими і просторовими параметрами її тривання. Якщо на сходах Ермітажу, аудиторія Куліковської зводилась лише до кількох відвідувачів, то кількість «постфактум» глядачів в Інтернеті стала практично необмеженою. Попри те, що виступ мисткині не входив до офіційної програми «Маніфести 10», він став антагоністичним елементом, вбудованим у її медіа-образ, невід'ємною асоціацією, яка пов'язує арт-шоу з поточним військовим вторгненням Росії в Україну. Не дивно, що за вірусною новиною про те, як Куліковська жбурнула перший камінь у туманний екран симуляції «не-вторгнення», нагрянули нові акти мистецького опору.

І ОДИН МИТЕЦЬ В ПОЛІ ВОЇН

До 2014 року Сергій Захаров працював дизайнером інтер'єру, ведучи тихе аполітичне життя в тоді ще українському місті Донецьку. Навіть коли зимою в Києві палали вогні Майдану, Захаров залишався лише

³¹ Промовистим може бути порівняння цього перформансу в Ермітажі із реакцією на його колективне відтворення в Парижі. 18 жовтня 2014 року Куліковська та група митців (до якої входили Софія Акімова, Крістін Був'є (Christine Bouvier), Олексій Маркін, об'єднання «Ornic'Art», Анна Дес (Anna Des), Наталія Целюба та декілька парижан) влаштували «вмирання» з українськими прапорами на бульварі де-Шарон протестуючи проти запланованого продажу Росії двох французьких десантних кораблів класу «Містраль» («254: Collective Performance»). В інтерв'ю художниця пригадує, що парижани зовсім не звертали на них уваги, просто переступаючи чи навіть перестрибуючи через їхні тіла. Пізніше підійшла росіянка й почала лаяти їх, жалітися, що їй доводиться жити в «брудній Франції», бо її «матінка Росія задихається під тиском лихого Заходу». Після цього прийшов поліцейський, але коли митці пояснили йому причину своїх дій, він висловив підтримку й залишився, щоби охороняти їхню акцію. За словами Куліковської, це було «справді не очікувано, що французький поліцейський, побачивши наш по суті незаконний перформанс на вулиці, заявив: «Я повністю на вашому боці» (Куліковська).

співчутливим спостерігачем.³² Але потім у його місто прийшла весна — «російська весна». До початку травня Донецьк було взято під контроль сфабрикованого російського повстання, до якого пізніше долучилися іноземні найманці та місцеві бандити-головорізи на чолі з професійними військовими інструкторами з Росії. Нова влада швидко встановила свій репресивний апарат і, здійснюючи побори місцевих підприємців, розв'язала терор проти всіх противників окупації. Бойовики заарештовували дисидентів і випадкових жертв, везли їх у підвали захоплених державних будівель і місяцями тримали в полоні, б'ючи, катуючи й навіть вбиваючи. Саме тоді вони знищили арт-простір «ІЗОЛЯЦІЇ». Згадуючи ці дні, Захаров під час інтерв'ю сказав мені, що в якийсь момент він більше не міг упізнати своє рідне місто. За словами художника: «Йдеш вулицями, а поруч нікого немає, тільки машини їдуть на великій швидкості, а з вікон стирчать автомати АК-47... І тобі стає справді моторошно» (Захаров). За нових обставин митець більше не міг і далі залишатись просто спостерігачем. Він вирішив чинити опір.

Під час вторгнення на Донбас, як і під час вторгнення в Крим, Росія заперечувала свою причетність до конфлікту. Стверджуючи, що в Україні тривають міжусобиці чи навіть громадянська війна, російські чиновники та ЗМІ сфабрикували паракосм — альтернативний світ із власною уявною географією, фейковими подіями та супергероями. Цей уявний світ отримав назву «Новоросія». Спочатку, 12 травня, учасники маріонеткового повстання проголосили на окупованій частині Донбасу дві «народні республіки» зі столицями в українських обласних центрах — Донецьку та Луганську. Потім, через десять днів, керівництво «повстанців» оголосило про об'єднання цих «республік» у конфедеративну державу з новою назвою. Як це типово для націєтворчих проєктів, для назви нової «держави» вони відкопали архаїчну номенклатуру. У XVIII столітті влада Російської Імперії вигадала назву «Новоросія» для позначення нещодавно окупованих територій на півночі від Чорного моря; до XX століття ця назва вийшла з ужитку, як офіційно, так і в народі. Тепер, у XXI столітті «Новоросія» повстала знову, щоби служити симуляції «не-вторгнення» в Україну.

Парадоксальний як саме «не-вторгнення», міф про «Новоросію» поєднує в собі явно суперечливі елементи. За словами Марлен Ларуель (Marlene Leruelle), ці елементи містять «пострадянський» російський месіанізм, монархічний православний консерватизм та європейський фашизм (55–56). Прапор «Новоросії» цілком міг би стати ідеальною

³² Фактичні деталі про митця та його проєкт ґрунтуються на інтерв'ю з ним у Skype від 20 грудня 2015 року (Захаров).

візуалізацією даної комбінації. Його червоне тло нагадує прапор радянських комуністів, синій хрест св. Андрія відноситься до спадщини Російської Імперії, а загальна композиція та забарвлення нагадують бойовий прапор Конфедерації, що є символом білого супремасизму на Заході.

Незважаючи на свою суперечливість, міф про «Новоросію» дозволив Росії офіційно відмежуватися від війни на Донбасі і представити ситуацію так, ніби не Росія вторглася в Україну, а Україна напала на «незалежну націю Новоросії». У липні 2014 року цей ретельно організований спектакль зіткнувся з «низовим» мистецьким активізмом Захарова.

Спочатку, митець намагався зібрати групу проукраїнських товаришів, але зрештою до справи долучилася лише одна людина, яка взяла на себе роль фотографа.³³ Захарову спала на думку ідея створення колективної ідентичності для проекту, який він назвав «Мурзилки» (сленговий термін для «наївних, дурних, маленьких хлопчиків, яких обдурюють великі й погані хлопці»). Митець іронічно перекрутив ці ролі, намагаючись ошукати тих, хто прийшов до влади в Донецьку.

План був простим: Захаров збирався встановити на вулицях міста карикатурні зображення російських маріонеткових бойовиків, а потім поширити фотографії цих інсталяцій в Інтернеті. Не маючи часу малювати безпосередньо на вулицях, Захаров створював образи у своїй майстерні, вирізаючи силуети з картону та розмальовуючи їх у барвистій народній манері. Він організовував свої акції опору рано вранці й лише раз на тиждень. Захаров зазвичай зупиняв свою машину на деякій відстані від локації, а потім пішки ніс свій твір, загорнутим в простирало; після того, як карикатура була встановлена, він йшов геть, а інший член команди фотографував результат. Увечері того ж дня вони розміщували зображення інсталяції на сайті проекту та ділилися посиланням в соціальних мережах (Захаров).

Через декілька тижнів такої активістської діяльності на електронну пошту митця, вказану на сайті, написав російський журналіст із проханням дати інтерв'ю, вказавши номер свого мобільного телефону. Щойно Захаров подзвонив за цим номером, його телефон відстежили. 6 серпня 2014 року митця викрали бойовики. У полоні його періодично допитували, били й навіть піддавали імітаційним розстрілам. Через деякий час, втративши інтерес до Захарова, бойовики відпустили його, але наступного дня знову

³³ Станом на листопад 2020 року фотограф, який працював із Захаровим, перебував в окупованому Донецьку; тому Захаров не назвав ім'я цієї особи.

заарештували, повторюючи катування. Художника остаточно звільнили лише в жовтні. Він переїхав через лінію фронту до Києва, залишивши позаду Донецьк і своє колишнє життя, мабуть, як він тепер вважає, назавжди (Захаров). Журналісти розкопали і поширили його історію, здобувши Захарову популярність, а фонд «ІЗОЛЯЦІЯ» запросив його до участі в багатьох проектах як в Україні так і за кордоном, для яких митець відтворив свої образи з донецьких інсталяцій.³⁴

Якщо стратегія перформансу Куліковської в Ермітажі полягала в атаці на симуляцію «не-вторгнення» через зображення жертви війни, то стріт-арт Захарова в Донецьку перетворив міф «Новоросії» на жарт. Для висміювання він використав портрети російських маріонеткових бойовиків, позбавивши їх героїчної аури, якою їх намагалися наділити російські медіа. Показово, що, за свідченнями Захарова, його викрадачі сказали йому, що його малюнки були для них це наче плевки на їхні ікони. Для них художник був іконоборцем, який намагався зневажити їхніх «героїв». Хоча термін іконоборство може видатись дещо сумнівним в цьому контексті, але відтворюючи портрети головних діячів «Новоросії» в карикатурних версіях, митець перепрограмував їхнє сприйняття. Він змусив цих «героїв» працювати проти тієї справи, якій вони спочатку служили. Замість того, щоби утверджувати міф «Новоросії», образи Захарова підірвали силу цього міфу. Подібно як у «Сутінках ідолів» Фрідріха Ніцше (Friedrich Nietzsche), митець

³⁴ У співпраці з фондом «ІЗОЛЯЦІЯ» Захаров відновив свої карикатурні зображення бойовиків і використав їх для інсталяції-перформансу «Картковий будинок Путіна». Цього разу він не вирізав силуети, а намалював портрети на гральних картах висотою в людський зріст, доповнивши їх відповідними символами мастей. Під час акцій «ІЗОЛЯЦІЇ» Захаров збирав ці карти в триповерхову пірамідальну споруду розміщуючи в її основі зображенням Путіна у ролі Джокера. У кульмінаційний момент перформансу митець вибирав картку Джокера, і весь «будинок» розвалювався, падаючи на землю (відеозапис виступу – див. Ярмоленко). У цьому драматичному бурлеску художник пов'язав заснування Новоросії із Кремлем, виставивши Путіна як головного лиходія конфлікту на Донбасі. Подорожуючи з «ІЗОЛЯЦІЄЮ», Захаров демонстрував свій перформанс не лише в картинних галереях, але й на відкритих просторах міст, недалеко від зони бойових дій, заохочуючи глядачів протистояти їхнім страхам. У м. Краматорськ, наприклад, місцева влада рекомендувала митцю утриматися від показу перформансу, аби не спровокувати соціальну напругу, але у відповідь Захаров організував цілу процесю, пройшовши через усе місто і запрошуючи людей приєднатися до шоу (Захаров). Попри відмови, митцю все-таки вдалося зібрати натовп і розвалити картковий будиночок посеред центральної площі Краматорська. Захаров також виклав свою історію мистецького опору та полону на сторінках графічного роману «Діра» («The Hole»). Аналіз цієї роботи – див. Підпригора.

розгромив кумирів Новоросії молотом критичної візуальності, зробивши їхнє «послання» абсурдним, всупереч намірам їхніх творців.³⁵

Рисунок 4. Сергій Захаров, фото портрета Стрелкова з написом «Just Do It» поряд із прапором Новоросії на будівлі колишнього кінотеатру «Комсомолец», Донецьк, 2014; фото анонімого фотографа взято із сайту «Myrzilka».³⁶



Розгляньмо, як Захаров зображує Ігоря Гірка, відомого під псевдонімом «Стрелков». Цей полковник Сил спеціальних операцій РФ брав участь у початковому етапі вторгнення на Донбас і згодом зайняв

³⁵ Мітчелл (Mitchell) використовує метафору Ніцше (Nietzsche) «простукування ідолів» для опису «критичного ідопоклонства», підходу який «мріє не знищити ідола, а порушити його мовчання, змусити його говорити та резонувати, перетворюючи його порожнину на звукову камеру для людських думок» («Чого бажують картини?» («What Do Pictures Want?») 26–27).

³⁶ Зверніть увагу, що у назві веб-сайту слово «Мурзилка» (однина від «мурзилки») написано як «Myrzilka», з літерою «у» замість «и», аби візуально уподібнити напис латиницею до кирилиці. Форма однини нагадує про назву популярного радянського дитячого ілюстрованого журналу, що видавався з 1924 року.

посаду «міністра оборони» так званої «Донецької народної республіки» (Головнєв). В його погрудному портреті роботи Захарова втілено образ недолугого кволого і пригніченого вусатого чоловіка середнього віку, що, тримаючи пістолет Макарова біля скроні, збирається застрелитися. Поруч із портретом — напис «Just Do It» («Просто зроби це»), що спонукає його спустити курок. Цей запозичений у компанії «Nike» слоган, резонує з поширеним висловом «Піди застрелься», який говорять у відповідь на дії, що спричиняють жахливі наслідки. Захаров розташував портрет Стрелкова на стіні будівлі поруч із намальованим бойовиками прапорами Новоросії. У такий спосіб він замаскував свою карикатур так, ніби вона була автентичним елементом в пейзажі симуляції «не-вторгнення».

Рисунок 5. Сергій Захаров, фото портрета Мотороли та його нареченої навпроти Донецького відділу реєстрації актів цивільного стану Донецьк, 2014; фото анонімного фотографа взято із сайту «Myrzilka».



В подібній манері, Захаров намалював ще одного «героя» Новоросії — Арсенія Павлова, відомого за позивним «Моторола» ватажка підросійського батальйону «Спарта». В одному зі своїх інтерв'ю Моторола стверджував, що він, як громадянин Росії, приїхав на Донбас, щоби захистити російських людей (Чижова і Лагуніна). Заради цієї «доблесної» місії він покинув свою сім'ю в Росії й одружився з 21-річною місцевою жителькою, Оленою Коленкіною. Цей шлюб уособлював символ єдності «народу Донбасу» та російських найманців, що прийшли «захистити» їх від «українських фашистів». Для цієї новоросійської версії Гомеса та Мортіши з мультфільму «Сімейка Адамс» Захаров використав «офіційну» світліну подружжя Павлових, яка тоді ширилася мережею. Художник підкреслює різницю в зрості молодят так, що наречена виглядає вдвічі вищою за нареченого. Він також гіперболізує розмір пов'язки на руці Мотороли й доповнює образ чортівським хвостом і копитами надаючи зображенню абсурдної комічності. Захаров розмістив цей сміховинний весільний портрет навпроти Донецького відділу державної реєстрації актів цивільного стану, де власне й відбулася церемонія одруження Мотороли. Таким чином, зображення відтворило реальну подію як фарс.

Окрім таких глузливих карикатур, Захаров також створив роботи зі страхітливими смислами. Одним із найяскравіших прикладів є зображення Смерті в каптурі кольорів прапора «Новоросії». Скелет тримає сувій, який зображує збиті літаки, гелікоптери, танки та вбитих солдатів. У верхній частині ми бачимо малайзійський Боїнг-777 рейсу МН17, який було збито 17 липня 2014 року. У наслідок трагедії загинуло 15 членів екіпажа та 283 пасажири, зокрема 80 дітей.³⁷ Попередні докази, які згодом підтвердило міжнародне розслідуванням, вказували на роботу російських агентів, які збили літак за допомогою зенітно-ракетного комплексу «Бук», привезеного на Донбас із Росії. Однак російська влада й сам Путін заперечували ці звинувачення, відмовляючись співпрацювати з міжнародним розслідуванням. Розмістивши зображення Смерті з літаком на вулицях окупованого Донецька, Захаров пов'язав трагедію МН17 з міфом «Новоросії» в одне ціле.

Локації Захарових робіт стали вирішальними для їхнього руйнівного ефекту. Митець використав вулиці Донецька — ключове місце інсценування симуляції «не-вторгнення». У такий спосіб йому вдалося помістити до міфу «Новоросії» чужорідний підривний елемент замаскований під її органічний компонент.

³⁷ Про дезінформаційну кампанію Росії щодо збиття МН17 див. Рієтєнс (Rietjens).

Рисунок 6. Сергій Захаров, зображення Смерті, що тримає сувій зі збитими літаками (включно з МН17), Донецьк, 2014; фото анонімого фотографа взято з вебсайту «Muzilka».



Як і у випадку Куліковської Захаров підірвав симуляцію «не-вторгнення» не лише за допомогою іконографії. Суттєву роль також відіграла реакція висміяних бойовиків, тоді як полон Захарова став своєрідним «збоєм у матриці» в міфі «Новоросії». Попри те, що маріонеткові бойовики називали себе борцями за свободу, переслідування та полон Захарова обернули справу проти них самих, викривши авторитарний характер їхнього режиму, для якого свобода самовираження є неприпустимою.

Оскільки Захаров розмістив свої інсталяції на вулиці, його роботи класифікують як стріт-арт. Журналісти навіть нарекли його «донецьким Бенксі», за псевдонімом анонімого стріт-митця, відомого поєднанням у його роботах чорного гумору й іронії з влучними

коментарями на суспільно-політичні теми.³⁸ Проте надмірна зосередженість на вуличному просторі, відвертає увагу від того факту, що вулиця була не єдиним місцем для поширення зображень. Після того як бойовики знищили інсталяції, зображення воскресли у фотографіях, які митець розповсюдив у віртуальному просторі Інтернету. Саме світлини на сайті привернули найбільшу увагу громадськості. Провокуючи дискусії та розпалюючи зацікавленість преси, ці фотографії сприяли інформуванню про мистецький опір Захарова.³⁹ Потрапивши в пастку міфу «Новоросії», митець, зрештою, знайшов спосіб розвінчати його, викриваючи усю його іронію та весь його жах за допомогою свого стріт-/веб-арту, який рівноправно поєднав вуличний та мережевий компоненти і переплів їх з відповідними вуличним та мережевим компонентами симуляції «нетворнення».

Окупація «У відпустці»

У серпні 2014 року, (коли підросійські повстанці захопили Захарова в полон у Донецьку) ситуація на передовій знову змінилася. Напередодні Дня Незалежності України, що відзначається 24 серпня, підкріплення з регулярних військ Росії вторглися на Донбас і оточили в місті Іловайськ групу легко озброєних українських підрозділів. Оточення призвело до значних втрат — сотні українських військових загинули, потрапили в полон та зникли безвісти (Шрамович). Невдовзі в білоруському Мінську пройшли переговори щодо перемир'я, однак до осені бойові дії відновилися. Найгарячішою точкою став Донецький аеропорт, який українські десантні війська, відомі як «кіборги», утримували до січня 2015 року. Після захоплення аеропорту розпочався черговий раунд переговорів у Мінську, однак досягнуті угоди знову не були втілені в життя й конфлікт продовжився нескінченною низкою сутичок.⁴⁰

³⁸ Аналогічним чином про роботи Захарова писали і дослідники. Наприклад, Н.М. Хома називає творчість Захарова «політичним стріт-артом» (406), тоді як Юлія Ільчук (Yuliya Ilchuk) проводить паралелі з Бенксі: «Якщо Бенксі створює мистецтво проти істеблішменту, спрямоване на капіталістичне споживачьке суспільство, Захаров кидає виклик сепаратистській ідентичності свого рідного Донецька» (8).

³⁹ Веб-сайт досі працює (див. «Myrzilka»).

⁴⁰ Про перші Мінські домовленості див. «Протокол за результатами». Про другі Мінські угоди див. «Комплекс заходів».

На тлі цих подій мистецький світ України готувався до провідної міжнародної події — 56-ї Венеційської бієнале. В умовах поточної кризи, бієнале, могла стати важливою ареною для української культурної дипломатії, в її намаганні здобути міжнародну підтримку для опору російському вторгненню. Спершу, Міністерство культури доручило організацію національного павільйону на бієнале фонду «ІЗОЛЯЦІЯ», який на той час переїхав з окупованого Донецька до Києва й відновив свою діяльність в районі промислової зони на правому березі Дніпра. У зв'язку з донецьким походженням «ІЗОЛЯЦІЇ» та статусом вигнанців такий вибір чудово узгоджувався з політичними цілями української участі в бієнале, однак згодом органи влади переглянули своє рішення й поклали підготовку павільйону на «PinchukArtCentre» (PAC) — приватну галерею, яка відібрала до виставки роботи художників із власного кола.⁴¹

Дізнавшись про відсторонення «ІЗОЛЯЦІЇ» від підготовки павільйону, Клеменс Пул (Clemens Poole) — американський художник й куратор, який і раніше співпрацював із фондом — вирішив влаштувати у Венеції зухвалу партизанську мистецьку інтервенцію.⁴² Пул поділився ідеєю з засновницею «ІЗОЛЯЦІЇ» Михайловою, яка погодилася підтримати ініціативу. Упродовж наступних місяців — у цілковитій секретності від преси та українських державних культурних інституцій — «ІЗОЛЯЦІЯ» готувала змову. Фонд залучив майже всіх митців-активістів України (включно з Куліковською), які мали дійсні Шенгенські візи, щоби поїхати до Італії. Крім того, активісти надіслали заклик до європейських колег доєднатися до акції. У (не завжди) законний спосіб, вони роздобули журналістські посвідчення від різних медійних служб і навіть посвідки працівників будівельної бригади самої бієнале, аби отримати доступ до виставкового простору перед безпосереднім відкриттям у день закритого перегляду для преси. Врешті-решт, на початку травня 2015 року, «ІЗОЛЯЦІЯ» провезла через кордон Євросоюзу півтори тисячі військових уніформ і розгорнула у Венеції своє «мистецьке військо» в повній «бойовій готовності». Ціллю фонду став російський павільйон у Джардіні.

2015 року, вперше за всю історію участі Росії у Венеційській бієнале, органи культури довірили свій національний павільйон жінці. Такий вибір був прогресивним не лише з огляду на гендерну рівність, а й у

⁴¹ Про історію підготовки українського павільйону див. Цвях, Баршинова. Опис павільйону див. «Надія!» («Норе!»).

⁴² Фактичні деталі про інтервенцію «ІЗОЛЯЦІЇ» на 56-й Венеційській Бієнале ґрунтуються на моєму інтерв'ю з митцем у Skype від 20 листопада 2015 року (Пул (Poole)).

мистецькому плані. У 1970–1980-х роках мисткиня павільйону, Ірина Нахова, брала участь в русі московських концептуалістів — провідному на той час дисидентському мистецькому напрямку, який протистояв контролю Радянської держави над мистецтвом.⁴³ Постає кураторки російського павільйону була показовою в цьому плані також: Маргарита Тупіцина народилася в сім'ї російських художників-нонконформістів, а згодом іммігрувала до США, де здобула фах історикіні мистецтва та працювала кураторкою і критикинею.⁴⁴

Свій проект Нахова назвала «Зелений павільйон» («The Green Pavilion»). Зовнішні стіни будівлі у вона перефарбувала у сіро-зелений колір, а чотири кімнати перетворила на похмурі місця, помістивши в першу величезну голову льотчика, у другу — скляний чорний квадрат, розмалювавши стіни третьої абстрактними червоно-зеленими візерунками і заповнивши четверту проєкціями архітектурних деталей («Російський павільйон» («The Russian Pavilion»)). Як пояснює Тупіцина, павільйон мав би уособлювати «чуттєвість, властиву неінституційній культурі СРСР» із її «загрозовим існуванням і прагненням стати частиною більш універсальної дискурсивної практики» (Мастеркова-Тупіцина).

Хоча Нахова й Тупіцина воліли не давати коментарів про політичний підтекст «Зеленого павільйону», згадка про зв'язок зі спадком «неінституційної культури СРСР» вказує на наявність такого підтексту. Московські концептуалісти розвинули хитромудрий словник зашифрованих понять, які демонстрували їхню дискурсивну опозиційність до радянського режиму.⁴⁵ Одним із ключових таких понять стало слово «мерехтливість» (рос. «мерцательность»). Показово, Даниїл Лейдерман (Daniil Leiderman) нещодавно залучив цей термін для оцінки сучасного протестного мистецтва в путінській Росії. Спираючись на роботи поета-концептуаліста Дмитрія Пригова, Лейдерман визначає цим поняттям «стратегію колювання між взаємовиключними ідеологічними та/або метафізичними дискурсами: від глибокого занурення в мистецький твір до повної відчуженості та критичної зреченості, до його безжального аналізу, з наступним поверненням у зворотному напрямку» (165). Інакше кажучи, «мерехтіння» не передбачає ні повної ідентифікації митця з

⁴³ Див. каталог виставок мисткині в Художньому музеї Джейн Воргіз Зіммерлі при Ратгерському університеті: Шарп (Sharp), Tulovsky (Туловскі).

⁴⁴ Її остання книга про Московський «авангард» була опублікована видавництвом Ельського університету (Тупіцина, «Москва» (Tupitsyn, «Moscow»)).

⁴⁵ Про Московський концептуалізм див. Тупіцина, «Про ранній радянський концептуалізм» (Tupitsyn, «About Early Soviet Conceptualism»).

«текстами, жестами і ставленнями» (скористаймося тут з формулювання самих концептуалістів), ні відмежування від них (Монастирський 59). У Радянській тоталітарній державі, де розмежування мистецтва й ідеології було неможливим, прагнення до ідеологічної нейтральності вважалося виявом політичного дисидентства. Якщо Лейдерман має рацію, розглядаючи «мерехтіння» як модальність сучасного протестного мистецтва в Росії, то павільйон Нахової, імовірно, також можна вважати спробою «відійти» від консервативної й імперіалістичної політики Путіна.

Однак сама можливість такого відходу здається досить сумнівною, і не лише тому, що павільйон був під наглядом ФСБ — головної служби безпеки Росії.⁴⁶ Радше ключовою перешкодою тут виступала безпосередньо путінська ідеологія. На відміну від періоду 1970–80-х рр., коли дихотомія радянської автократії й дисидентів була очевидною, путінський режим 2010-х рр., практикував включення та інструменталізацію будь-якого культурного жесту. Наслідком цього стало формування гібридної ідеології, що поєднала і перепланила навіть такі взаємовиключні явища як, наприклад, релігійне вшанування останнього російського імператора Миколи II та культ особи Йосипа Сталіна.⁴⁷ Аналогічним чином, в області мистецтва, нон-конформізм 1970–80-х років, міг працювати на благо російської пропаганди, поряд з, наприклад, радянським соцреалізмом або пост-візантійськими православним іконописом. Проте важливо розуміти, що різні складники цієї еkleктичної ідеології різнилися за своєю важливістю та призначенням. У той час як консервативні елементи забезпечували фундамент для зміцнення імперії зсередини, ліберальні — слугували для декору її фасаду, який мав би справляти на західного спостерігача враження прогресивності. Саме тому, хоч якими були наміри Нахової — і, певна річ, вони могли навіть кардинально суперечити путінській ідеології — «Зелений павільйон», лише через свій зв'язок з офіційною присутністю Росії на бієнале, виконував роль ідеологічного інструменту Путіна призначеного не для ліберальної трансформації російського суспільства, а для переконання Західної аудиторії в тому, що така трансформація нібито відбувається.

З огляду на це, факт доручення Росією свого національного павільйону жінкам — мисткині-нонконформістці та по суті Американській кураторці — був свідченням не так лібералізації Росії,

⁴⁶ Комісаром павільйону була Стелла Касаєва — дружина російського мільярдера Ігоря Касаєва, чий зв'язок з ФСБ викрили на «WikiLeaks» (Агмадов (Ahmadov)).

⁴⁷ Про злиття ідеологічно розбіжних елементів минулого в моноліт російського сьогодення див. Калінін (Kalinin).

як ілюзорним камуфляжем деспотичного й агресивного режиму Путіна. Таким чином, як і у випадку з «Маніфестом 10», що відбулася в Санкт-Петербурзі роком раніше, «Зелений павільйон» на 56-й Венеційській біенале став частиною симуляції «не-вторгнення» в Україну. Ця симуляція, однак, дала збій.

6 травня 2015 року, група митців, одягнених у військові куртки та з камуфляжними сумками на плечах, увійшли на територію «Зеленого павільйону». Вони не мали жодних розпізнавальних знаків окрім напису #onvacation (у відпустці) на спинах. Непрохані гості поводитися спокійно та чемно. Вони блукали по кімнатах павільйону, робили селфі й безплатно роздавали військовий камуфляж іншим відвідувачам. Вони візуально злилися із середовищем павільйону, який, за словами однієї критикині, став «ідеальним фоном для кампанії #onvacation» — особливо третя кімната, де хаотичні червоно-зелені плями на стінах перегукувались із камуфляжем інтервентів (Каскоун (Cascone)).

Минув деякий час, перш ніж працівники російського павільйону помітили «окупацію» й викликали охорону. Митці-активісти покинули павільйон, однак упродовж наступних кількох днів вони знову і знову поверталися, залучаючи дедалі більше відвідувачів по всьому Джардіні до «камуфляжної окупації». Крім того, вони створили вебсайт із рекламою конкурсу, переможцю якого обіцяли подарувати поїздку до Криму.⁴⁸ Правила були прості: знайти офіційного представника команди #onvacation, отримати камуфляжний набір, окупувати будь-яке місце, яке заманеться, й опублікувати селфі в соціальній мережі з відповідним гештегом. Через значний ажітаж довкола проекту, охорона Біенале дала активістам спокій, а ставлення представників Росії змінилося з агресії на зневажливу поблажливість. Тимчасові окупації тривали до кінця травня і привернули чималу увагу засобів масової інформації. Преса висвітлила проект позитивно й зробила його головною темою новин про Біенале. Перелік посилань на публікації в пресі, наведений в архівах вебсайту проекту, налічує вісімдесят чотири статті позиції. Зокрема там фігурують такі імениті видання, як The New York Times, Artforum, The Washington Post і The Guardian. На початку червня, після того, як усі активісти залишили виставку, «ІЗОЛЯЦІЯ» опублікувала прес-реліз, у якому взяла на себе відповідальність за «окупацію» й оголосила ім'я переможці, яка виграла путівку до Криму на честь прикрої річниці їхнього вигнання з Донецьку.⁴⁹

⁴⁸ Веб-сайт досі працює; див. #onvacation.

⁴⁹ Див. прес-реліз «Фонд ІЗОЛЯЦІЯ закликає» («IZOLYATSIA pleads»).

Рисунок 7, 8. Перформанс #onvacation в російському павільйоні на Венеційській Бієнале травня 2015 року. Фотографії взято з вебсайту #onvacation.



Рисунок 9. Інструкції з приєднання до #onvacation, 2015. Знімок взято з вебсайту проекту.



Свою спробою підірвати симуляцію «не-вторгнення», проект #onvacation поєднав підходи Куліковської та Захарова. Перформанс Куліковської в Ермітажі та проект #onvacation об'єднує стратегія «принесення війни до дому (ворога)». Окупавши російський павільйон у камуфляжній формі, митці в образі солдатів метафорично принесли війну до російського павільйону, локалізувавши конфлікт у його межах. Якщо відповідно до мети організаторів павільйон мав перетворити відвідувачів на підданих симуляції «не-вторгнення», роздача камуфляжу стала антидотом від цього перетворення. Свідомий вибір — узяти й надягнути на себе камуфляжну куртку — призвів до фізичного й навіть емоційного контакту з цим символом війни. Таким чином, війна наблизилась до тіла та особистості глядача.⁵⁰

⁵⁰ Тут я спираюся на запропоновану Кірсті Робертсон (Kirsty Robertson) інтерпретацію текстильних творів, таких як «Мотузка для білизни» («Clothesline») Зейна Мустафи (Zain Mustafa) (2003 р.) та «Місса» («Missa») Домінік Блейн (Dominique Blain) (1992 і 2004 рр.). Робертсон доводить, що ці твори «огортають» аудиторію у віддалені конфлікти «мов тканина, що прилягає до тіла» (29). Однак мабуть кожен твір мистецтва, який наближає глядача до війни містить парадокс, оскільки, як зазначив Пітер Елі (Peter Eleey), мистецька робота розташовуючись в мирному просторі галереї підкреслює віддаленість від війни, як свою власну так і глядачів (17).

Митці поєднали цей серйозний складник проекту із відчуттям яскравої іронії в дусі інсталяцій Захарова в Донецьку. Коли окупація російського павільйону тільки почалась, ніхто не міг цього розпізнати, адже митці не лише носили камуфляжні куртки, а й займались «дискурсивним маскуванням» — вони відверто не визнавали свою «окупацію». Із цього боку проект #onvacation суттєво відрізнявся від стандартної активістської стратегії «окупації», коли група протестувальників чітко заявляє про себе та свої вимоги. Натомість, учасники #onvacation не називали своїх імен. Жодна організація чи установа не взяла на себе відповідальність, активісти не висунули жодних вимог. Замість того, щоби повідомити відвідувачів російського павільйону про вторгнення в Україну чи рішуче засудити російську агресію, учасники проекту діяли так, наче в них не було жодної мети. Більше того, вони також відвідували павільйони інших країн і роздавали там куртки, не вимагаючи від відвідувачів ніяких зобов'язань.

Бажання з'ясувати, що відбувається, наче приманка, привернуло увагу широкого загалу, арт-критиків та журналістів. Вони одразу провели паралель між перформансом #onvacation та «не-вторгненням» Росії в Україну. Анонімність одягнутих в камуфляж активістів, що заперечували окупацію російського павільйону, чітко нагадувала про російських солдат в уніформі без розпізнавальних знаків, які брали участь в захопленні українського Криму. Окрім того, натяк містився і в самій назві проекту #onvacation (у відпустці). Це була відсилка до офіційних заяв представників російської держави, які стверджували що їхні солдати, яких розпізнали чи взяли в полон на Донбасі перебували там не підчас служби, а «у відпустці».⁵¹ По суті, #onvacation здійснив реверс-інжиніринг симуляції «не-вторгнення» в Криму та на Донбасі, й озброївшись іронією, переніс її в російський павільйон, який слугував місцем виникнення симуляції. Можна сказати, що камуфляжний одяг, використаний у проекті, вказував на маскування російським павільйоном російського вторгнення в Україну, тим самим спричиняючи суперечність у його (павільйона) візуальному повідомленні.

В основі окупації #onvacation лежав ще один конфлікт, що сприяв підриву симуляції «не-вторгнення». Хоча митці постали а ролі солдатів-агресорів, багато хто з них насправді сам був жертвою вторгнення. Члени «ІЗОЛЯЦІЇ» та інші учасники проекту, зокрема й

⁵¹ Пул (Poole) розповів мені, що ідею проекту #onvacation йому підказала абсурдність ситуації, коли солдати воюють «у відпустці». Про затримання російських військових в Україні, які згідно з заявами російської влади, перебували у відпустці, див. МкКой (McCoy).

Куліковська, яка долучилась до участі в проєкті як незалежна мисткиня, безпосереднім чином постраждали від російської агресії. Змушені залишити свої домівки в Криму й на Донбасі, вони прийшли до російського павільйону на Бієнале як мовчазні свідки власних страждань. Звернімо увагу на історію Олександри Ковальової — учасниці «ІЗОЛЯЦІЇ» родом із Криму. У інтерв'ю вона розповіла, що робота в проєкті стала частиною її особистої боротьби як людини, що прагне відхилити нав'язане їй громадянство країни, до якої вона не хоче належати.⁵² Як пояснила Ковальова, після анексії Криму, нова російська влада автоматично зареєструвала всіх, хто проживав у Криму, як російських громадян.⁵³ Для зміни цього вимушеного статусу, особа мала відвідати спеціальну установу і особисто написати заяву про відмову від громадянства. Для Ковальової, яка проживала в Києві, ця вимога була абсурдною й нездійсненною. Таким чином, для російських органів влади вона стала громадянкою Росії, хоча ніколи не подавала заяву на громадянство й не отримувала ніяких документів. Вона опинилась у становищі, коли свавільна влада не тільки захопила її дім, а й намагалась змінити її ідентичність. Усвідомлення цього спонукало її до дій. Ковальова вважає свою участь у проєкті #onvacation медитативною: переважну більшість часу вона сиділа біля російського павільйону й малювала мапу Криму на піску. Її мовчазна присутність засвідчувала особисту трагедію, що розгорталась за ширмою симуляції «не-вторгнення».

У той час, як анонімність #onvacation протистояла маніпулятивній технології за допомогою схожої маніпулятивної технології, присутність справжніх біженців (хоча про це відкрито не заявляли) створила довіру, що спонукала глядачів до участі, перетворюючи підрив російської симуляції «не-вторгнення» на спільний досвід, доступний кожному. У відповідь на цю відкритість, проєкт здобув значну міжнародну підтримку. Як я вже згадував, саму ідею #onvacation запропонував американський митець Пул (Poole), а згодом на заклик «ІЗОЛЯЦІЇ» відповіли митці з Франції, Нідерландів, Німеччини, Австрії та інших країн приєднавшись до «окупації». Крім того, відвідувачі Бієнале з різних країн, які брали камуфляжні куртки в ході перформансу, що тривав майже місяць, перетворили його на дійсно глобальний акт опору.

На відміну від Куліковської й Захарова, активісти #onvacation майже не стикались із серйозним тиском. Однак реакція, яку вони

⁵² Ця розповідь ґрунтується на інтерв'ю з мисткинею у Skype від 30 листопада 2015 року (Ковальова).

⁵³ Про російську політику «примусової паспортизації» в Криму, див. Райт (Wright).

викликали з боку російського павільйону, усе одно інтенсифікувала підрив симуляції «не-вторгнення» зсередини. Представникам павільйону ставили запитання, і хоча вони намагались заперечити вплив активістської арт-інтервенції, вони імпліцитно визнали, що активісти захопили правильне місце. Наприклад, анонімний представник павільйону в розмові із журналістами The Guardian, назвав проєкт #onvacation «дешевим» і неоригінальним, але така характеристика, з огляду на загальний тон статті, виглядала радше кумедною (Кірхгеснер й Уокер (Kirchgaessner and Walker)). Проєкт #onvacation успішно змістив фокус обговорень «Зеленого павільйону» із його мистецьких якостей на його стосунок до російського вторгнення в Україну, і відповіді представника павільйону лише посприяли цьому процесу. Як наслідок, деякі критики виявили мілітаристський підтекст в аполітичних, як здавалось, кімнатах Нахової.⁵⁴

Зрештою, активна робота з пресою й присутність проєкту #onvacation в Інтернеті спричинили його переплетення з медіаобразом російського павільйону. Оскільки митці вторглися у павільйон задалегідь, коли Джардіні було закрито для всіх, окрім преси, їм вдалося досягти неабиякого висвітлення в новинах. Вебсайт і кампанія в соцмережах, заохочувана розіграшем путівки до Криму, також сприяли розголосу про проєкт в медіа просторі. Кожна згадка про участь Росії в бінале ризикувала «заразитися» іронією #onvacation і перетворитись на викриття російської агресії, яку намагалась заперечити симуляція «не-вторгнення». Видання «Vice», напевно, найбільш прямолінійно визнало зусилля митців-активістів, обравши таку назву для своєї статті: «Арт проєкт #onvacation — це середній палець російській окупації України» (Дейц (Deitz)).

⁵⁴ Наприклад, Керолін Стюарт (Carolyn Stewart) пов'язує інсталяцію голови пілота, яка представлена в першій кімнаті павільйону, з мілітаристським символом літака-винищувача, який Путін використовував для свого піару. Розглядаючи цей твір мистецтва через призму акції #onvacation, Стюарт робить висновок, що: «Путін дійсно може бути справжнім перформенс-митцем російського павільйону. Його режим розписався у помпезності войовничих амбіцій, розсунувши межі дозволеного далі за будь-який інший національний павільйон, але зробив це з елементом самозаперечення, достатнім щоб змусити відвідувачів бінале поставити під сумнів цю інтерпретацію. Усе це не є «справжнім» символом російського військового авантюризму, так само як і російські солдати «по-справжньому» не вторглися в Україну».

OUTRO: ЦИФРОВЕ ПОСМЕРТЯ

Я записав інтерв'ю з Куліковською, Захаровим, Пулом й Ковальновою наприкінці 2015 року. На той час, через напруженість подій на фронті, їхні проекти, здавалося, залишились у далекому минулому — далекому, але незабутому. Хоча фізично проекти зникли зі своїх локацій, їхні опосередковані сліди продовжили існувати у віртуальному просторі Інтернету. Це цифрове посмертя мистецьких проєктів відкриває шляхи до подальшої дискусії про онтологічне відношення між перформансом на локації і його репродукцією у медіа.⁵⁵ Хоча дослідники схильні вирішувати проблему цього відношення через надання переваги одному з явищ, приклади, які я розглянув у цій статті, спонукають до іншого висновку. Те, що ми сприймаємо як медіаобраз перформансу, за певних умов (наприклад, коли арт-проєкт стикається із симуляцією «не-вторгнення») може стати значно складнішим явищем, для опису якого термін «репродукція» є надостатнім. Аби пояснити, що я маю на увазі, розгляньмо аналогію. У четвертому фільмі саги Рідлі Скотта «Чужий», головну героїню Еллен Ріплі (після того, як вона ціною власного життя вбила Королеву Чужих, що паразитувала в ній), воскрешають шляхом клонування. Однак цей клон аж ніяк не є точною копією «оригінального» організму Ріплі. Через те, що в тіло Ріплі проникла інопланетна ДНК, її клон став гібридом людини й Чужого. Подібним чином, коли після смерті на локаціях їхньої реалізації, проекти мистецького опору воскрешають у вигляді набору пікселів, що через двійковий код потрапляють на екрани електронних пристроїв глядачів, ці нові візуальні об'єкти більше не є лише репродукціями оригінального мистецького твору. Радше, вони є гібридами, що поєднують риси і мистецьких творів і симуляції «не-вторгнення», яку ці твори, як я доводив у цій статті, прагнули підірвати зсередини. Підриваючи симуляцію твори активістського мистецтва стають її частиною, але симуляція також, у своїй пошкодженій формі, стає частиною цифрового посмертя активістських творів і в такий спосіб ускладнює їхній онтологічний статус, ставлячи під сумнів епістемологічний поділ між мистецтвом та медіа.

⁵⁵ У нещодавній статті про рух московських акціоністів у 1990-х роках, Мішель Майданчик (Michelle Maydanchik) поставила під сумнів «чітке онтологічне розмежування» між перформансом та його зображенням. Майданчик стверджує, що московські акціоністи за допомогою свідомого використанням пострадянської сенсационалістської медіакультури «перевернули догори ногами ієрархію між оригінальним актом і його фотографічним відтворенням», однак зберігаючи при цьому залежність останнього від першого (108).

Список використаної літератури

- Баршинова, Оксана. «Як я відмовилась бути куратором Венеційської бієнале». *Українська правда*, 24 лютого 2015, <https://life.pravda.com.ua/columns/2015/02/24/189861/>. Дата звернення: 21 грудня 2020.
- Головнов Сергій. «Кто такой Игорь Гиркин». *Insider*, 16 липня 2014, www.theinsider.ua/politics/53c52f27b372c/. Дата звернення: 29 лютого 2020.
- Захаров, Сергій. Особисте інтерв'ю. 20 грудня 2015.
- Ковальова, Олександра. Особисте інтерв'ю. 30 листопада 2015.
- «Комплекс мер по выполнению Минских соглашений». *Організація з безпеки і співробітництва в Європі (OSCE)*, 12 лютого 2015, www.osce.org/ru/cio/140221?download=true. Дата звернення: 29 лютого 2020.
- Куликовська, Марія. Особисте інтерв'ю. 29 листопада 2015.
- Мастеркова-Тупицына, Маргарита «О «Зеленом Павильоне» Ирины Наховой». *Артгид*, 6 травня 2015, <http://artguide.com/posts/807>. Дата звернення: 29 лютого 2020.
- Монастырский, Андрей. *Словарь терминов Московской концептуальной школы*. Ad Marginem, 1999.
- «Обліковано 1 446 651 внутрішню переміщену особу». *Міністерство соціальної політики України*, 12 травня 2020, www.msp.gov.ua/news/18640.html. Дата звернення: 12 травня 2020.
- Підпригора, Світлана. «Графічний роман як інтермедіальна проекція (на матеріалі роману «Діра» С. Захарова)», *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. Сухомлинського*, вип. 2, №. 20, 2017, с. 180–88.
- Потехин Дмитрий и Владимир Ефименко. «Изоляция» — это действующий современный концлагерь». Інтерв'ю з Олександром Лашенко, *Радіо Свобода*, 4 вересня 2019, www.radiosvoboda.org/a/donbass-reality/30144941.html. Дата звернення: 29 лютого 2020.
- Присяжний, Ігор. «Акція солідарності «SOS Ізоляція»». *YouTube*, завантажено на каналі Hromadske, 26 червня 2014, www.youtube.com/watch?v=WtTgUwcDQAU. Дата звернення: 29 лютого 2020.
- Резунков, Виктор. ««254» Маши Куликовской». *Радіо Свобода*, 7 липня 2014, www.svoboda.org/a/25447356.html. Дата звернення: 29 лютого 2020.
- Сакowska, Анастасія. «Обмін беркутівців на в'язнів ОРДЛО: чому обмін посварив українців у соціальних мережах». *Радіо Свобода*, 29 грудня 2019, www.radiosvoboda.org/a/30350404.html. Дата звернення: 11 листопада 2021.
- Хома, Н. М. «Візуалізація як характеристика постмодерної політичної дії». *Гілея: науковий вісник*, вип. 89, 2014, с. 405–408.

- Цвях, Дарина. ««Ізоляція» відмовилась курувати Венеційське біенале». *Zaxid.net*, 10 жовтня 2014, http://zaxid.net/izolyatsiya_vidmovilas_kuruvati_venetsiyske_biyenale_n1325715. Дата звернення: 21 грудня 2020.
- Чижова, Любов и Ирина Лагунина. «Жизнь и смерть Моторолы». *Радио Свобода*, 17 жовтня 2016, www.svoboda.org/a/28058441.html. Дата звернення: 29 лютого 2020.
- Ярмоленко, Юлія. «Митець Сергій Захаров покаже в Європі карикатури про життя на окупованих територіях Донбасу». *Голос Америки*, 15 липня 2015, <http://ukrainian.voanews.com/a/2821534.html>. Дата звернення: 12 травня 2020.
- 16BEAVER, Anastas, Ayreen, et al. "[Response to] Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?" *October*, vol. 123, Winter 2008, pp. 149–60.
- "254. Collective Performance." *Maria Kulikovska with Uleg Vinnichenko Studio*, 2014. www.mariakulikovska.net/en/254-collective-performance-paris. Accessed 12 Jan. 2021.
- "254. Protest in Manifesta 10." *YouTube*, uploaded by Maria Kulikovska, 23 May 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=kOu6pZ1J2o8>. Accessed 21 Dec. 2020.
- Ahmadov, Arif. "Igor Kesaev—Interesting Persona." *The Global Intelligence Files*, 10 Oct. 2012, wikileaks.org/gifiles/docs/54/5418733_igor-kesaev-interesting-persona.html. Accessed 12 May 2020.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)." *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press, 1971, pp. 127–86.
- Arel, Dominique. Review of *The Trial: The State of Russia vs. Oleg Sentsov*, by Askold Kurov. *Nationalities Papers*, vol. 46, no. 5, Sept. 2018, pp. 932–34. DOI: 10.1080/00905992.2018.1477750.
- Baudrillard, Jean. *The Gulf War Did Not Take Place*. Translated by Paul Patton, Indiana UP, 1995.
- Bedford, Christopher. "[Response to] Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?" *October*, vol. 123, Winter 2008, pp. 20–24.
- Buchloh, Benjamin H. D., and Rachel Churner. Introduction. *October*, vol. 123, Winter 2008, pp. 3–8. DOI: 10.1162/octo.2008.123.1.20.
- Cascone, Sarah. "Ukrainian Activists Occupy Russia's Venice Biennale Pavilion." *Artnet News*, 8 May 2015, news.artnet.com/exhibitions/ukraine-on-vacation-russian-pavilion-venice-295947. Accessed 29 Feb. 2020.
- Chervoniuk, Olena. "Homo Bulla: Human As Soap Bubble." *Maria Kulikovska with Uleg Vinnichenko Studio*, www.mariakulikovska.net/en/homo-bulla. Accessed 29 Feb. 2020.
- Deitz, Bibi. "Art Project 'onvacation' Is a Middle Finger to Russia's Occupation of Ukraine." *Vice*, 26 June 2015, www.vice.com/en_us/article/avyvn5/art-project-onvacation-tackles-the-russian-occupation-of-ukraine-555. Accessed 29 Feb. 2020.

- Džalto, Davor. "Religion, Politics, and Beyond: The Pussy Riot Case." *Journal of Religion and Society*, vol. 15, 2013, pp. 1–14, nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-344990. Accessed 17 June 2021.
- Eeley, Peter. "Inherent Resolve." *Theater of Operations: The Gulf Wars 1991–2011*, edited by Peter Eleey and Ruba Katrib, MoMA PS1, 2019, pp. 15–61.
- Enwezor, Okwui. "[Response to] Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?" *October*, vol. 123, Winter 2008, pp. 41–44.
- Feldman, Hannah, and Akram Zaatari. "Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed." *Art Journal*, vol. 66, no. 2, 2007, pp. 48–67. DOI: 10.1080/00043249.2007.10791254.
- Frascina, Francis. *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*. Manchester UP, 1999.
- Global Nonviolent Action Database*. Swarthmore College, nvdatabase.swarthmore.edu. Accessed 12 May 2020.
- Godfrey, Mark. "[Response to] Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?" *October*, vol. 123, Winter 2008, pp. 67–70.
- Hanna, Philippe, et al. "Conceptualizing Social Protest and the Significance of Protest Actions to Large Projects." *The Extractive Industries and Society*, vol. 3, no. 1, Jan. 2016, pp. 217–39. DOI: 10.1016/j.exis.2015.10.006.
- "Hope!", Pavilion of Ukraine at the 56th International Art Exhibition—la Biennale di Venezia." *PinchukArtCentre*. <https://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/28178>. Accessed 21 Dec. 2020.
- Ilchuk, Yuliya. "Hearing the Voice of Donbas: Art and Literature As Forms of Cultural Protest during War." *Nationalities Papers*, vol. 45, no. 2, March 2017, pp. 256–73. DOI: 10.1080/00905992.2016.1249835.
- Izolyatsia Platform for Cultural Initiatives*. izolyatsia.org/en/foundation/. Accessed 29 Feb. 2020.
- "Izolyatsia Pleads As Organizer of the Art Event #OnVacation in Venice." *Izolyatsia Platform for Cultural Initiatives*, 5 June 2015, izolyatsia.org/en/project/izolyatsia/onvacation/. Accessed 12 Jan. 2021.
- Jonson, Lena. Introduction. *Russia—Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*. Edited by Lena Jonson and Andrei Erofeev, Routledge, 2018, pp. 1–24.
- . "The New Conservative Cultural Policy and Visual Art." *Russia—Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*, edited by Lena Jonson and Andrei Erofeev, Routledge, 2018, pp. 48–64.
- Joselit, David. "[Response to] Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?" *October*, vol. 123, Winter 2008, pp. 86–89.
- Kalinin, Ilya. "The 'Russian World': Genetically Modified Conservatism, or Why 'Russian Culture' Matters." *Russia—Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*, edited by Lena Jonson and Andrei Erofeev, Routledge, 2018, pp. 27–47.

- Kirchgaessner, Stephanie, and Shaun Walker. "Ukrainian Artists Occupy Russian Pavilion at Venice Biennale." *The Guardian*, 8 May 2015, www.theguardian.com/world/2015/may/08/ukrainian-artists-occupy-russian-pavilion-venice-biennale. Accessed 29 Feb. 2020.
- Kozak, Nazar. "Art Embedded into Protest: Staging the Ukrainian Maidan." *Art Journal*, vol. 76, no. 1, 2017, pp. 8–27. DOI: 10.1080/00043249.2017.1332873.
- Kuzio, Taras. *Putin's War against Ukraine. Revolution, Nationalism, and Crime*. CreateSpace, 2017.
- Laruelle, Marlene. "The Three Colors of Novorossiia, or the Russian Nationalist Mythmaking of the Ukrainian Crisis." *Post-Soviet Affairs*, vol. 32, no. 1, Jan. 2016, pp. 55–74. DOI: 10.1080/1060586X.2015.1023004.
- Leiderman, Daniil. "Dissensus and 'Shimmering': Tergiversation As Politics." *Russia—Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*, edited by Lena Jonson and Andrei Erofeev, Routledge, 2018, pp. 165–81.
- Lytard, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute*. Minnesota UP, 1988.
- Manifesta 10: The European Biennial of Contemporary Art*. 28 June–31 Oct. 2014, manifesta10.org/en/home/. Accessed 29 Feb. 2020.
- Maydanchik, Michelle. "The Performative Stills of Early Moscow Actionism." *Art Journal*, vol. 79, no. 1, Spring 2020, pp. 90–109. DOI: 10.1080/00043249.2020.1724035.
- McCoy, Terrence. "Russians Troops Fighting in Ukraine? Naw. They're Just on 'Vacation.'" *The Washington Post*, 28 Aug. 2014, www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2014/08/28/russians-troops-fighting-in-ukraine-naw-just-on-vacation/. Accessed 29 Feb. 2020.
- McKee, Yates. "The Arts of Occupation." *Nation*, 11 Dec. 2011. <https://www.thenation.com/article/archive/arts-occupation/>. Accessed 4 July 2015.
- Mesch, Claudia. *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change since 1945*. I.B. Tauris, 2013.
- Mirzoeff, Nicholas. *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*. Routledge, 2005.
- Mitchell, W. J. T. "Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to Abu Ghraib." *Bezael*, vol. 10, Oct. 2008, journal.bezael.ac.il/en/protocol/article/3636. Accessed 29 Feb. 2020.
- . *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago UP, 2005.
- Mouffe, Chantal. "Artistic Activism and Agonistic Spaces." *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 1, no. 2, Summer 2007, www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html. Accessed 21 June 2021.
- Moxey, Keith. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. Cornell UP, 1994.
- Myrzilka. myrzilka2.wixsite.com/myrzilka/portraits. Accessed 12 May 2020.
- #onvacation*. on-vacation.info. Accessed 29 Feb. 2020.
- Poole, Clemens. Personal Interview. 20 Nov. 2015.
- Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. Yale UP, 1989.

- “Protocol on the Results of Consultations of the Trilateral Contact Group, Signed in Minsk, 5 September 2014.” *Organization for Security and Co-operation in Europe (OSCE)*, 5 Sept. 2014, www.osce.org/home/123257. Accessed 29 Feb. 2020.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Edited and translated by Steven Corcoran, Continuum International Publishing Group, 2010.
- Rietjens, Sebastiaan. “Unraveling Disinformation: The Case of Malaysia Airlines Flight MH17.” *The International Journal of Intelligence, Security, and Public Affairs*, vol. 21, no. 3, Dec. 2019, pp. 195–218. DOI: 10.1080/23800992.2019.1695666.
- Riff, David. “Different Shades of Withdrawal: Conversation with Nikita Kadan and Joanna Warsza.” *Manifesta Journal*, vol. 18, pp. 77–84.
- Robertson, Kirsty. “Capturing the Movement: Antiwar Art, Activism, and Affect.” *Afterimage*, vol. 34, nos. 1–2, 2006, pp. 27–30.
- “The Russian Pavilion at the 56th Venice Biennale: The Green Pavilion by Irina Nakhova.” *Google Arts and Culture*, 2015, artsandculture.google.com/exhibit/the-russian-pavilion-at-the-56th-venice-biennale/IALS3kxvqhOLJg. Accessed 29 Feb. 2020.
- Sharp, Jane Ashton, and Julia Tulovsky, editors. *Irina Nakhova: Museum on the Edge*. Zimmerli Art Museum / Rutgers UP, 2019.
- Shramovych, Viacheslav. “Ukraine’s Deadliest Day: The Battle of Ilovaisk, August 2014.” *BBC News*, 29 Aug. 2019, www.bbc.com/news/world-europe-49426724. Accessed 29 Feb. 2020.
- Stewart, Carolyn. “In Putin’s Russia, Art Looks at You.” *The American Interest*, 4 Jan. 2016, <https://www.the-american-interest.com/2016/01/04/in-putins-russia-art-looks-at-you/>. Accessed 12 Jan. 2021.
- Stone-Davis, Férdia J. “Worldmaking and Worldbreaking: Pussy Riot’s ‘Punk Prayer.’” *Contemporary Music Review*, vol. 34, no. 1, Feb. 2015, pp. 101–20. DOI: 10.1080/07494467.2015.1077569.
- “Suspend Manifesta 10, 2014 in St. Petersburg until Russian Troops Are Withdrawn from Ukraine.” *Change.org*, 2014, <https://www.change.org/p/kasper-k%C3%B6nig-suspend-manifesta-10-2014-in-st-petersburg-until-russian-troops-are-withdrawn-from-ukraine>. Accessed 29 Feb. 2020.
- “This Statement Is Issued on Behalf of the Manifesta 10 Foundation, St. Petersburg by Dr. Mikhail Piotrovsky, Director of the State Hermitage Museum, Hedwig Fijen, Director of Foundation Manifesta, and Kasper König, Chief Curator of Manifesta 10.” *Biennial Foundation*, 12 March 2014, www.biennialfoundation.org/2014/03/this-statement-is-issued-on-behalf-of-the-manifesta-10-foundation-st-petersburg-by-dr-mikhail-piotrovsky-director-of-the-state-hermitage-museum-hedwig-fijen-director-of-foundation-manifesta-and/. Accessed 29 Feb. 2020.
- Tupitsyn, Margarita. “About Early Soviet Conceptualism.” *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, Queens Museum of Art and Art Publishers, 1999, pp. 99–107.
- . *Moscow Vanguard Art: 1922–1992*. Yale UP, 2017.
- Wark, McKenzie. “The Hostage.” *Theater of Operations: The Gulf Wars 1991–2011*, edited by Peter Eleey and Ruba Katrib, MoMA PS1, 2019, pp. 215–32.

- Wodiczko, Krzysztof. “[Response to] Questionnaire: In What Ways Have Artists, Academics, and Cultural Institutions Responded to the U.S.-Led Invasion and Occupation of Iraq?” *October*, vol. 123, Winter 2008, pp. 172–79.
- Wrighton, Sam. “Authoritarian Regime Stabilization through Legitimation, Popular Co-Optation, and Exclusion: Russian Pasportizatsiya Strategies in Crimea.” *Globalizations*, vol. 15, no. 2, Feb. 2018, pp. 283–300. DOI: 10.1080/14747731.2017.1396798.