

Заклад вищої освіти «Український католицький університет»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

**на тему «Способи репрезентації ментального і фізичного простору втраченого
дому в мистецькій експозиції»**

Виконала: студентка 4 курсу,
групи ГКУ19/Б
Галузі знань 03 Гуманітарні науки
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньої програми “Культурологія”
Освітній ступінь Бакалавр
Боднарук А. І.
Керівник Старовойт І. М.
Рецензент Галета О. І.

Львів – 2023 року

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ВСТУП | 5 |
| РОЗДІЛ I ДІМ ТА ЙОГО ВТРАТА | 9 |
| 1.1 Критична географія дому..... | 9 |
| 1.2 Дефініція дому..... | 11 |
| 1.3 Ментальний і фізичний простори дому..... | 14 |
| 1.4 Втрата дому..... | 16 |
| РОЗДІЛ II РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ВТРАЧЕНОГО ДОМУ | 20 |
| 2.1 Repraesento..... | 21 |
| 2.2 Манера, або естетичні стратегії репрезентації..... | 23 |
| 2.3 Медіуми репрезентації..... | 31 |
| 2.4 Етика репрезентації..... | 34 |
| РОЗДІЛ III | 38 |
| 3.1 Катерина Яковленко “Всі бояться пекаря, а я дякую”..... | 39 |
| 3.2 Dakh Daughters Danse Macabre..... | 42 |
| 3.4 Дім матері Алевтини Кахідзе..... | 49 |
| 3.5 Від руйнування до увічнення. Спільні точки..... | 52 |
| ВИСНОВОК | 54 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ | 56 |
| ДОДАТКИ | 59 |

Анотація

Головне завдання дослідження – проаналізувати способи репрезентації втраченого дому сучасними українськими митцями і культурними діячами та окреслити спільні точки і підходи. У світлі критичної географії дому та різних естетичних стратегій репрезентації втраченого дому в сучасному мистецтві я розглядаю роботи таких чотирьох фігур: кураторки Катерини Яковленко, музично-театрального гурту Dakh Daughters, архітектурної агенції Balbek Bureau та мисткині Алевтини Кахідзе. Результати дослідження демонструють, що способи репрезентації втраченого дому українськими сучасними митцями та культурними діячами об'єднує фокус на трансформації та майбутньому. Цей підхід можна віднести до стратегії “*Unbuilt*” Гомі Бгабги, яку розгортає канадська дослідниця Клодет Лозон.

Ключові слова: критична географія дому, ментальний і фізичний вимір дому, репрезентація втраченого дому, естетична стратегія.

Ways of representing the mental and physical space of the lost home in an art exhibition

Abstract

The main task of the research is to analyze the ways of representing the lost home by contemporary Ukrainian artists and cultural figures and to outline common points and approaches. In the light of the critical geography of the home and different aesthetic strategies for the representation of the lost home in contemporary art, I examine the works of the following four figures: curator Kateryna Yakovlenko, music and theater group Dakh Daughters, architectural agency Balbek Bureau, and artist Alevtina Kakhidze. The study results demonstrate that the manners of representing the lost home by Ukrainian contemporary artists and cultural figures are united by a focus on transformation and the future. This approach can be attributed to the "Unbuilt" strategy offered by Homi Bhabha and elaborated by Canadian researcher Claudette Lauzon.

Key words: critical geography of home, mental and physical dimension of home, representation of lost home, aesthetic strategy.

ВСТУП

З початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну перед нашими митцями й культурними діячами не вперше за десятиліття постало важливе питання того, як розповісти іншим і собі про руйнівний і комплексний досвід війни. Якою має бути мова і тон цієї розповіді, яка її основна ціль, кому вона адресована, як уникнути спрощень і небезпечних узагальнень, які медіуми є найкращими та найдієвішими для рефлексії й фіксування колективних та індивідуальних переживань і чи можливо взагалі говорити, перебуваючи в епіцентрі подій, без важливої часової відстані? Ці питання звучать далеко не вперше в історії, оскільки і війна, як одна з найбільших людських катастроф і переломних моментів, не є новим феноменом. Однак констеляція подій, часу, місця й контексту є унікальними.

Досвід війни міцно пов'язаний з поняттям дому, бо саме дім, як і життя людини, як невід'ємна його частина, стає одним з найбільш вразливих місць. В будь який момент його може не стати як і фізично, так і/або ж ментально у випадку вимушеного покидання місця, яке людина називає своїм домом або ж втрати відчуття безпеки, приналежності. Війна – це лише одна з можливих причин втрати дому, поруч з природними катаклізмами, несприятливими соціально-економічними обставинами, сімейними і міжособистісними конфліктами, etc. У своїй роботі я хочу зрозуміти, як українські митці й культурні діячі розповідають про втрату дому через мистецтво і сфокусують саме на такій причині як війна, оскільки вважаю її сьогодні найбільш актуальною й гострою. Я зосереджуюсь на українському контексті останніх кількох років, однак не обмежуюсь ним і розглядаю художні практики репрезентації втраченого дому і в інших країнах. Таким чином об'єктом мого дослідження є комплексний досвід втрати дому, а предметом – стратегії репрезентації цієї втрати українськими сучасними митцями і культурними діячами у своїх художніх вираженнях. Моя мета – проаналізувати естетичні й

концептуальні стратегії репрезентації втраченого дому і виокремити ключові інструменти, медіуми і підходи та окреслити спільні точки. Основними завданнями мого дослідження є напрацювання теоретичної рамки, визначення того чим є дім, його втрата та способи репрезентації (втраченого) дому; аналіз робіт українських й іноземних митців, які напряду, або ж імпліцитно репрезентують втрачений дім. Якщо глянути ширше, то я також пробую знайти способи говорити про складний досвід війни і всі ті питання, які я перелічую вище, тою чи іншою мірою спрямовують мій мисленнєвий процес.

Поняття дому пронизує чи не кожен сферу людського буття і часто стає об'єктом рефлексій та досліджень філософії, соціології, географії, психології, антропології, урбаністики, архітектури, дизайну, літератури та культурології. Дефініція є важливою точкою відліку для низки тематичних досліджень, оскільки ідея дому настільки всеприсутня, що почувши про дослідження навколо цих трьох літер може виникнути ряд асоціацій, починаючи від більш фізичних вимірів як архітектура чи інтер'єр, закінчуючи більш абстрактними поняттями як батьківщина, мова чи свідомість. Перший ряд асоціацій таки домінує над другим по кількості публікацій і досліджень. Якщо ввести в пошуковій системі узагальнену фразу “книги про дім”, то перший десяток зазвичай буде присвячений інтер'єрним гайдам. Одним з перших ґрунтовних текстів, який концептуалізує дім як фізичний і водночас символічний та ментальний простір стала книга 1994 року французького філософа Ґастона Башляра “Поетика простору” (“Poetics of Space”). Знаковою працею також стала робота Роберти Рубенштейн “Дім Важливий” (“Home Matters”), яка досліджує дім, приналежність і ностальгію у жіночій художній літературі, залучаючи критичний феміністичний дискурс. Майже всі антропологічні, культурологічні й філософські тексти про дім мимобіжно або ж напряду зачіпають питання втрати дому. Однак тексти, які фокусуються на репрезентації, особливо мистецькій, втраченого дому, знайти складно. Найрозгнутіший і найдетальніший аналіз репрезентації такої втрати, який мені

вдалось знайти, це книга “Знищення Дому в Сучасному Мистецтві” (“The Unmaking of Home in Contemporary Art”) канадської дослідниці Клодет Лозон. Центральне дослідницьке питання, фокуси й методи цієї праці перегукуються з моїм дослідженням, ставши одним із важливих для мене джерел.

Поруч з текстом Клодет Лозон, іншими центральними джерелами для мого дослідження стала книга британського психоаналітика Реноса Пападопулоса “У чужому домі” та праця географинь Елісон Блант й Робін Довлінг “Дім”. Усі три тексти підходять до ідеї дому з різних сторін: Клодет Лозон фокусується на естетичних стратегіях репрезентації дому і його втрати в мистецтві, Ренос Пападопулос – на психологічному, соціальному й культурному досвіді вимушеного переміщення і значення дому в цьому процесі, а Елісон Блант й Робін Довлінг досліджують дім з перспективи критичної культурної географії й фемінізму. Така констеляція різних фокусів дозволяє мені зануритись в багатогранність ідеї дому і так же різнобічно думати про способи репрезентації його втрати. Крім цих трьох основних джерел, я також звертаюсь до праць Гастона Башляра “Поетика простору”, Клари Купер Маркус “Дім як дзеркало себе”, “Простори спогаду” Аляйди Ассманн і “Неконтрольваність світу” Хартмунта Розі. Також я працюю з низкою наукових публікації присячених поняттям дому, вимушеного переміщення, мистецьким і літературним репрезентаціям складних досвідів й етиці репрезентації.

У своєму дослідженні я залучаю методологію критичної географії дому, яку розвинули географині Елісон Блант та Робін Довлінг, орієнтуючись на феміністичний та постколоніальний підходи. Цей дослідницький метод корисний для моєї роботи тим, що він розглядає дім як багаторівневий, водночас приватний і публічний, політичний, пористий і складний простір, в якому присутні владні зв’язки і який не підпадає в небезпечні протилежності бінарних опозицій.

В першому теоретичному розділі я детальніше розглядаю методологію критичної географії дому, окреслюю поняття дому, його ментального і фізичного

просторів та звершую поглядом на його втрату. В другому розділі я зосереджуюсь на репрезентації і розпочинаю з дефініцій, естетичних стратегій репрезентації і засобів та завершую питанням етики репрезентації. В практичній частині я аналізую роботи Катерини Яковленко, Dakh Daughters, Balbek Bureau та Алевтини Кахідзе. Я намагаюсь зрозуміти, як кожний з них обирає розповідати про втрату дому у своїх художніх вираженнях та які в них спільні точки.

Моя гіпотеза полягає в тому, що способи репрезентації втраченого дому українськими сучасними митцями та культурними діячами об'єднує фокус на трансформації та майбутньому, а не на трагедії та руйнації. Цей підхід відрізняється від естетики недомашності, яка, на думку канадської дослідниці Клодет Лозон, домінує в мистецтві 21 століття, де дім постає як ностальгічне місце болю, втрати й неможливості щось змінити.

Також важливо зазначити, що моя робота є частиною спільного дослідницького проекту, над яким я працюю з двома колегами-дослідницями вже понад рік. Наші ідеї зазнавали безліч трансформацій, оскільки ми намагаємось бути чутливими до контексту. Німецький соціолог Хартмут Роза, який зробив ґрунтовне дослідження концепції резонансу, в одній зі своїх останніх книг присвяченій цій же темі написав: "... дім [Heimat] стає резонансним поняттям лише після того, як ми його вже втратили¹". В цих доволі суперечливих словах є доля правди: коли чомусь, здавалось б, настільки знайомому, звичному і само собою зрозумілому щось загрожує, виникає бажання і навіть потреба глибокої рефлексії та переосмислення.

¹ Hartmut R. *The Uncontrollability of the World*. Cambridge: Polity, 2020, p. 44.

РОЗДІЛ І

ДІМ ТА ЙОГО ВТРАТА

Перед тим як розпочинати розмову про репрезентацію, варто чітко розуміти що саме репрезентується, тобто особливості об'єкта, тож у цьому розділі я хочу детально й поетапно розібрати чим є ментальний і фізичний виміри втраченого дому. Цей виклад необхідний для розуміння базових елементів тканини дослідження і того, як вони логічно переплітаються чи впливають один з одного в багатьох моментах.

1.1 Критична географія дому

Один з найбільших парадоксів дому полягає в тому, що він оповитий здебільшого позитивними й ідеалізованими образами, які часто відірвані від реальності. Глибоко вкорінені в багатьох мовах фрази на кшталт “Всюди добре, а вдома найкраще” (прислів'я походить з німецької мови: “Ost und West, daheim das Best²”) чи “Добре там, де дім” (вираз походить з латинської “Ubi bene, ibi patria³” і дім тут в значенні країни) демонструють схильність людини приписувати ідеї дому позитивні конотації. Психолог і дослідник Ренос Пападопулос у своїй книзі “Травма вимушеного переміщення: шлях до розуміння і одужання” детально і вдумливо розглядає цей парадокс, виводить його причинно-наслідковий зв'язок і небезпеки. Він пише, що “домівка як ідея залишається замкненою в царстві ідеалізованого, незбурена мінливістю життєвих реалій⁴” і влучно цим підкреслює динамічність і незафіксованість нашої реальності в дуальності “позитивний –

² The meaning and origin of the expression: East, west, home's best [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.phrases.org.uk/meanings/east-west-homes-best.html#:~:text=What%27s%20the%20meaning%20of%20the,the%27s%20no%20place%20like%20home%27.?utm_content=cmp-true

³ “Ubi bene, ibi patria”. Where it is well with me, there is my country [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.antiquitatem.com/en/homeland-country-fatherland-motherland/>

⁴ Пападопулос Р. *У чужому домі// Травма вимушеного переміщення: шлях до розуміння і одужання*. Пер. з англ. Інни Бодак і Наталії Яцюк. Київ: Лабораторія, 2023, с.153.

негативний”. Мінливість і комплексність ідеї дому, яка може мати як і позитивні так і негативні конотації водночас, є однією з наскрізних думок мого дослідження, а також теорії критичної географії, в світлі якої я рефлексую про дім, його втрату і художню розповідь про цю втрату.

Критичну географію дому детально розгортають дослідниці - географині Елісон Блант і Робін Довлінг у книзі “Дім”. Розробляючи такий підхід, вони надихаються феміністичними і постколоніальними студіями, де дім розуміється “водночас як місце гноблення та опору , місце багатьох прожитих досвідів⁵” . Наприклад, з феміністичної точки зору, дім може бути як і місцем свободи, творчої енергії та спокою так і місцем гендерної нерівності, домашнього насильства і ув’язнення в ролі домогосподарки. Всі ці аспекти не є взаємовиключними і можуть бути одночасними, періодичними чи ситуативними. Для мене важливий відхід від пастки “чорне-біле” і розуміння багатогранності і складності ідеї дому та його сприйняття людьми. Елісон Блант і Робін Довлінг інтегрують ці ідеї в розробку критичної географії дому, під якою вони мають на увазі “просторове розуміння дому, яке цінує його як [фізичне] місце, а також як просторову уяву (...) політизоване розуміння дому, уважність до процесів гноблення та опору, вбудованих в ідеї та процеси дому⁶”. Зазначаючи, що дім це складна і часто заплутана концепція, дослідниці виділяють три аспекти критичної географії дому: дім як водночас матеріальний і образний; зв’язок між домом, владою та ідентичністю; дім як багаторівневий⁷.

В своєму дослідженні я використовую цей критичний підхід до розуміння дому, його втрати та художньої репрезентації. Здебільшого я фокусуюсь на першому і третьому аспектах критичної географії, які розглядають дім як вмістилище матеріально та образного; як багатомасштабний простір, де тіло, лавка в парку, будинок, вулиця, місто, нація, імперія, світ, etc. можуть розумітись як дім.

⁵ Blunt A., Dowling R. *Home*. Abingdon: Routledge, 2006, p. 21.

⁶ Ibid, p. 22.

⁷ Ibid, p. 6.

1.2 Дефініція дому

Під час роботи з літературою, я натрапила на декілька влучних і глибоких визначень дому і всі вони розділяють ідею його подвійної природи: ментальної, уявної, символічної та фізичної, матеріальної. Для мене важливі два моменти в дефініції дому: акцент на однаковій важливості і постійній взаємодії цих двох вимірів та бачення дому швидше як процесу, як дієслова, ніж як статичного об'єкта. Безумовно, різні дисципліни будуть фокусуватись на тому вимірі дому, який важливий для них. Психологи зважатимуть в першу чергу на ментальний і психічний простір дому, соціологи на людські взаємодії і практики в його межах, архітектори зосередяться на матеріальному аспекті будівництва. Культурологічне бачення знаходиться на перетині цих підходів з особливим наголосом на смислотворенні. Зараз я хочу зазначити, на мою думку, найбільш вдалі і делікатні визначення дому, до яких я буду звертатись в ході свого дослідження і в світлі яких я буду думати про втрату дому та репрезентацію цієї втрати.

У “Поетиці простору”, важливій філософській праці про матеріальне і символічне значення дому, французький дослідник Гастон Башляр одним реченням зумів передати ідею багатовимірності дому: “Простір помешкання виходить за межі геометричного простору⁸”. Англійське слово “transcends” краще передає глибину цієї думки, оскільки воно також має місце в релігійному дискурсі і може розширити поле нашої рефлексії про дім. Означення фізичного простору як геометричного додає йому ще більшої ваги і акцентує на циклічності “ідея-форма”. Будівлі починаються з геометричних креслень, але водночас людина надихається природними, вже існуючими формами і законами. Хоч і Башляр не говорить прямо про ментальний простір, дієслово “transcends” стосується саме його. Емоції, захиті, сконструйовані щоденним досвідом і практиками, значення виходять за межі фізичного. Навіть той простий факт, що ми думаємо про дім поза домом, або

⁸ Перекл. Inhabitant space transcends geometric space. Bachelard G. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994, p.47.

думаємо про наше минуле просторово, часто уявляючи конкретні оселі, демонструє цей вихід за межі цегляних стін.

Елісон Блант та Робін Довлінг вважають, що дім “безсумнівно пов’язаний із збудованою формою, такою як будинок, але дім не завжди є будинком (...) дім — це серія почуттів і прихильностей/прив’язаностей, деякі з яких, деякий час і в деяких місцях, стають пов’язаними з фізичною структурою, яка забезпечує притулок⁹”. Тобто для того, щоб осмислено називати певне місце “домом”, варто усвідомлювати передумови і причини такого називання. В їхньому спільному дослідженні неодноразово фігурує концепція просторової уяви, яка є важливою як для розуміння дому, так і його втрати та репрезентації. Просторова уява наче примирює, стає містком між ментальною і фізичною структурою житла. Коли ми говоримо чи думаємо про дім, наша уява і пам’ять мимобіжно чи намірено постійно реконструює певний фізичний простір. В англійській мові слово “відбуватись” можна перекласти як “take place”, що дослівно означає “брати місце”. Наші повсякденні практики, вираження й проживання емоцій та взаємодії не відбуваються у вакуумі, вони “заповнюють” певний простір, часто саме домашній, вони “беруть” його під свою дію, залишають на ньому свій відбиток. На перших сторінках книги “Дім” Елісон Блант та Робін Довлінг зазначають, що “ці почуття [приналежність, бажання, інтимність, страх, жорстокість, відчуження], ідеї та уявлення за своєю суттю є просторовими. Отже, дім — це просторова уява: набір пересічних (intersecting) і змінних ідей, почуттів, пов’язаних із контекстом, які конструюють місця, поширюються через простори та масштаби та з’єднують місця¹⁰”.

Як я зазначала вище, другим важливим для мене аспектом в дефініції дому є визнання його динамічності, процесуальності і мінливості. Найкраще така риса проявляється в щоденних тілесних практиках, ритуалах і повторюваних діях чи поведінкових патернах. Вони наче зв’язують фізичний і ментальний виміри дому,

⁹ Blunt A., Dowling R. *Home...* p. 10.

¹⁰ Ibid, p. 2.

перетворюють будівлю на дім і підтримують постійну взаємодію між місцем, почуттями, емоціями і культурними значеннями. Ці практики і повсякденні дії оживляють дім, протікаючи, циркулюючи в ньому, наче кров у венах людського тіла. Елісон Блант та Робін Довлінг закінчують свою книгу думкою, що “замість того, щоб розглядати дім як статичний, фіксований і обмежений, він знаходиться в процесі, сформований практиками home-making [домашнього будівництва] та вбудований у ширші соціальні, політичні, культурні та економічні відносини в масштабах від внутрішнього до глобального¹¹”.

Останнє визначення дому, яке я хочу тут розглянути, належить Реносу Пападопулосу. Хоч він працює та досліджує в основному у сфері психології та психоаналітики, в книзі “Травма вимушеного переміщення: шлях до розуміння і одужання” Р. Пападопулос пропонує міждисциплінарний підхід, звертаючись до соціології, антропології, історії і культурології. Він пропонує таку версію робочої моделі дому, де його тлумачать як “динамічну архетипну систему, системний вузол, мережу, кластер, вмістилище складних і оповитих історіями взаємозв’язків між а) особистим простором, б) часом і в) відносинами¹²”. Важливо, що тут є наголос на динамічності, на архетипності, яка є однією з причин ідеалізації образу дому, про яку йшлося вище і на взаємозв’язку між фізичним та ментальним вимірами. Словосполучення “системний вузол” ілюструє важливість кожного елемента і цей момент є важливим, коли йдеться про втрату ментального або/і фізичного виміру домівки: втрата однієї нитки невідворотно вплине на весь вузол.

Ці три підходи до визначення дому – Гастона Башляра, Елісон Блант та Робін Довлінг і Реноса Пападопулоса – складають цілісну картину того, чим є дім в рамках мого дослідження. Далі я пропоную детальніше розглянути уявну та матеріальну географію дому.

¹¹ Blunt A., Dowling R. *Home*...p. 265.

¹² Пападопулос Р. *У чужому домі*... с.177.

1.3 Ментальний і фізичний простори дому

Розглядаючи перший аспект критичної географії дому, Елісон Блант та Робін Довлінг підкреслюють: “Матеріальна та уявна географії дому є реляційними: матеріальна форма дому залежить від того, яким дім уявляють, а уявлення про дім залежать від фізичних форм житла¹³”. Цей взаємозв’язок можна прослідкувати як і вертикально, тобто еволюційно в контексті “життя” оселі, починаючи від будівництва та облаштування домівки до її постійної трансформації, циркуляції речей в її межах та до занепаду чи руйнування. Однак, це також знаходить свій прояв горизонтально, в повсякденних практиках, рутині, спогадах та рефлексіях. Облаштовуючи свою оселю, ми робимо вибір, що і як має виглядати, які об’єкти мають наповнювати певний простір. Наші уподобання та преференції не з’являються у вакуумі, вони є продуктом досвідів, емоцій, спогадів, усвідомлених і підсвідомих переживань. А з часом ця матеріальна тканина дому обростає новими спогадами, привязанностями та емоціями. Цей процес циклічний і людська присутність та взаємодія чи то з речима, чи то з іншими людьми в межах домашнього простору безупинно продукує сенси, вбудовує їх в фізичний вимір житла, який потім вкорінюється в ментальний вимір людини. Якщо коротко, то нематеріальний аспект дому то перш за все про людське сприйняття і смислотворення.

Антрополог Даніель Міллер кілька десятиліть досліджував культурні практики які роблять будинок домом і дійшов до одного з висновків, що “об’єкти та речі використовуються для того, щоб стати тканиною культурних світів, і через зосередження на більш приземлених чуттєвих і матеріальних якостях об’єкта ми можемо розпізнати найтонші зв’язки з культурним життям і цінностями, які об’єктивуються через ці форми¹⁴”. Через потертості чи царапини певних об’єктів, наприклад стільця, можна зробити припущення про повсякденні тілесні практики і

¹³ Blunt A., Dowling R. *Home*...p. 22.

¹⁴ Ibid, p. 24.

культурну традицію споживання їжі за столом, сидячи на стільцях. Магніти на холодильнику можуть слугувати фізичним нагадуванням про відвідані або ж навпаки місця мрії. Турецький килим, порцелянова статуетка, сімейні світлини, антикварний стілець – всі ці речі можуть багато розповісти про своїх власників, їхні контексти та мережу владних відносин, в яку вони вплетені. Об’єкти в домі можна розглядати через політичну, соціально-економічну, релігійну, психологічну, (пост)колоніальну, націоналістичну, гендерну та інші важливі лінзи. Також можна зменшити масштаб і зосередитись на емоційному взаємозв’язку “людина – річ”, однак вищеперелічені виміри завжди матимуть явний, або прихований вплив на цей взаємозв’язок. Ці речі в стінах простору, який людина називає домом, наче “запам’ятовують” сліди своїх власників, часто навіть трансформуються в ході щоденного використання і це робить їх ще більш значущими і емоційно наповненими. Тільки гляньте з яким трепетом дослідниця і викладачка перформативних студій Леза Локфорд описує вимикателі у своєму домі: “Мої пальці знають ці кнопки, ці знайомі кнопки, і я з прагненням тицяю кожну з них майже бездумно¹⁵”.

Висловлювання Лези Локфорд підводить нас до ще одного важливого аспекту, який стосується взаємозв’язку “людина – фізичний простір”, а саме до відчуття домашнього затишку. Будівля не є за своєю суттю домом і саме людина визначає, яке місце і за яких обставин вона буде сприймати як дім¹⁶. Ренос Пападопулос розрізняє два погляди на дім: есенціалістський, за якого об’єкт “володіє певною сутністю” сам по собі, та конструктивістський, за якого об’єкт набуває сутність в постійному процесі смислотворення¹⁷. Відчуття домашнього затишку, безпеки і комфорту є частиною конструктивістського підходу. Тобто коли

¹⁵ Lockford L. *Leaving Home// Abandoning a Problematic Metaphor*. Vol. 9, No. 1. University of California Press, 2016, p. 5.

¹⁶ Пападопулос Р. *У чужому домі...* с.147.

¹⁷ Там само, с.148.

ми називаємо якесь місце затишним, це означення несе в собі наше ставлення і сприйняття, а не суть і ознаку самого місця¹⁸.

Хоч і вище я неодноразово говорила про два виміри дому, в цій частині ми ще більш детально розглянули прояви і взаємозв'язки між фізичною та абстрактною тканинами дому. Поняття затишку також є важливим в цьому дослідженні – спершу на етапі розмови про втрату дому, а згодом про мистецьку репрезентацію цієї втрати, оскільки буде йти мова про домашню і недомашню естетичні стратегії.

1.4 Втрата дому

Розуміння дому як чогось значно більшого за будівлю, фізичну та географічну локацію, дозволяє збагнути складність та наслідки його втрати. В цьому підрозділі я пропоную розглянути можливі причини та контексти втрати дому, а також окреслити поняття доміциду.

Перш за все важливо розуміти, що втрата дому має кілька рівнів, які можуть трапитись одночасно, або ж по-одиноці, не тягнучи за собою інші. Людина може втратити відчуття дому, наприклад, внаслідок тривалого психологічного пригнічення чи домашнього насильства або ж через небезпечну політичну ситуацію в країні чи війну. Втрата відчуття дому, яку можна розцінювати як втрату ментального виміру, не обов'язково супроводжується втратою фізичного місця, в окремих випадках може бути навпаки, або ж можлива історія одночасної втрати.

Я б умовно розділила причини втрати дому на три більші категорії: час та простір, внутрішнє та зовнішнє, агентне і безагентне. Кожна з цих категорій може стосуватись як і фізичної так і ментальної втрати, або ж обидвох одночасно. Також важливо зазначити, що я не протиставляю ці пари, а навпаки, хочу наголосити на їхній можливій взаємодії.

¹⁸ Там само.

Час може бути причиною як і фізичного занепаду та руйнування, так і забуття, що можна вважати ментальною втратою. Часова відстань та неможливість повернути минулі дні також може бути трагічною подією в житті людини. Якщо розглядати дитинство як дім, то всі дорослі певною мірою його втрачають. Говорячи в цій категорії про простір, мені йдеться про фізичне руйнування простору, або ж його вимушене чи добровільне покидання. Просторовою втратою можна вважати добровільне або примусове віддалення тіла людини від фізичного місця, яке називалось чи продовжує називатись домом.

Наступна категорія “внутрішнє і зовнішнє” якраз зосереджується на причинах покидання або ж руйнування домашнього простору. Під внутрішнім я маю на увазі всі ті потрясіння, які йдуть з середини дому, в буквальному сенсі з внутрішньої сторони стін, хоч вони безумовно можуть бути і майже завжди спровоковані зовнішнім в плані суспільства, владних відносин і політики. До внутрішніх причин втрати дому я б віднесла: домашнє насильство, дискримінацію, утискання, пригнічення та інші види психологічного насильства, яке може мати місце між людьми в межах дому. Під зовнішнім я розумію політичні та соціально-економічні потрясіння, злочинність, кліматичні зміни, техногенні катастрофи¹⁹. Тобто загрози зовнішнього, великого світу. Думуючи про цю пару “внутрішнє та зовнішнє”, мені відгукується прикметник “пористий”, який вказує на те, що дім є точкою зустрічі і взаємодії зовнішнього і внутрішнього світів²⁰. Якщо глянути з іншого боку на цю категорію, то внутрішнє може стосуватись втрати відчуття дому, коли людина фізично знаходиться ще в домі. Ренос Пападопулос, розглядаючи етапи вимушеного переміщення, зазначає, що спершу якраз відбувається внутрішнє переміщення, поворотний момент, коли “рідний дім більше не сприймається як домівка, як безпечний особистий простір, придатний для життя²¹”.

¹⁹ Пападопулос Р. *У чужому домі...* с.81-92.

²⁰ Blunt A., Dowling R. *Home...* р. 27.

²¹ Пападопулос Р. *У чужому домі...* с.76.

Остання категорія “агентне і безагентне” стосується прямої, непрямой, випадкової або взагалі відсутньої причетності людини до причин втрати дому, або ж/і його відчуття. Хоч і деякі погодні катастрофи можна вважати причиною людських діянь, байдужості до екології, я б не заходила так далеко в цей причинно-наслідковий ланцюжок. Я б таки розглядала природні катаклізми на шкалі ближче до безагентного. Порівняймо, наприклад, такі причини втрати дому як землетрус, витік радіації та війна. Всі три випадки матимуть різні рівні агентності, що також може варіюватись в конкретних кейсах, однак агентність все ж таки переважатиме у війні.

Причини втрати дому можна розглядати не тільки в цих категоріях і їх взагалі не обов'язкового якимось ділити, вони можуть накладатись один на одного і утворювати різні комплексні комбінації. Я використала такий поділ для кращого розуміння того, як можна репрезентувати втрату дому, художньо висловлюватись про неї.

Наступний концепт стосується просторової, зовнішньої й агентної руйнації. Термін доміцид був запропонований дослідниками Дугласом Портеусом і Сандрою Сміт і він позначає “навмисне руйнування дому людьми (by human agency) з метою досягнення конкретних цілей, що завдає страждань жертвам²²”. Вони виокремлюють екстремальний і повсякденний види доміциду, які різняться масштабом і частотою та намірами. Перший стосується великих запланованих операцій, які відбуваються періодично в історії та впливають на велику кількість людей та значну територію²³. Війни і примусові переміщення корінних жителів є прикладом такого доміциду. В питанні репрезентації втраченого дому, я фокусуюсь саме на причинах екстремального доміциду. Повсякденний доміцид натомість відбувається у світі безперервно і є наслідком політичної та економічної сфер діяльності людини таких як, наприклад, реконструкція старих чи побудова нових

²² Porteous D., Smith, S. *Domicide: the Global Destruction of Home*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001, p. 12.

²³ Ibid, p. 63.

об'єктів інфраструктури²⁴. Доміцид впливає як на фізичний так і на ментальний виміри дому. Всі ті емоційні і смислові взаємозв'язки, які глибоко “втираються” в матеріальну тканину дому, є однаково вразливими. Д. Портеус і С. Сміт стверджують, що “просторові, символічні та психосоціальні значення дому означають, що доміцид може призвести до знищення місця прихильності та притулку; втрати безпеки та власності; обмеження свободи; часткової втрати особистості; і радикальної децентрації від місця, сім'ї та спільноти²⁵”.

Отже ми розглянули різні причини та контексти втрати дому, а також поняття доміциду. В світлі критичної географії дому важливо розуміти, що будь-яка загроза дому може вплинути не тільки на його фізичний вимір, а й на символічний. Також важливо, що одне не завжди тягне за собою друге: людина може втратити відчуття домівки, коли сама будівля залишається цілою і неушкодженою. Або ж навпаки, втративши фізичну оселю, людина може зберегти відчуття дому, що, насправді, буває вкрай рідко.

В цьому розділі ми розгорнули теорію критичної географії дому, спробували окреслити поняття дому, занурилися в його ментальний і фізичний виміри і також поміркували про причини втрати дому та доміцид. Розуміючи тепер краще об'єкт, можемо перейти до способів його репрезентації. В наступному розділі я пропоную ознайомитись з кількома естетичними стратегіями розповіді про втрачений дім, з інструментами та медіумами репрезентації та в кінці зачепити етичне питання, яке також є вкрай важливими в цій темі.

²⁴ Ibid, p. 107.

²⁵ Porteous D., Smith, S. *Domicide...*p.63.

РОЗДІЛ II

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ВТРАЧЕНОГО ДОМУ

Канадська дослідниця Клодет Лозон у своїй роботі “Знищення Дому в Сучасному Мистецтві” (“The Unmaking of Home in Contemporary Art”) розмірковує про сучасне мистецтво як про унікальний простір для розповіді та засвідчення страждань інших²⁶. Справді, художнє, поетичне вираження через колір, форму, лінію, звук чи образ часом стає найкращим способом транслювати складний, часто невимовний, досвід втрати. Клодет Лозон проводить транснаціональний аналіз практик сучасних митців, які підважують ідеалізований образ дому, як безпечного і стабільного місця²⁷. Кожна робота, яку розглядає авторка, промовляє про втрату дому по різному: використовуючи буквальний образ дому, або неявно натякаючи на нього, залучаючи людей, або ж роблячи матеріальні об’єкти єдиними “оповідачами”. Кожний митець розробляє свою стратегію репрезентації, вибирає різні медіуми та закладає в роботу окремі настрої і естетику. Клодет Лозон знаходить одну спільну рису у більшості роботах – недомашність, яку вона окреслює не тільки як естетичну стратегію, а як і стан сьогодення.

Книга “Знищення Дому в Сучасному Мистецтві” (“The Unmaking of Home in Contemporary Art”) стала важливою знахідкою і одним з головних джерел мого дослідження. В цьому розділі я багато працюватиму з ідеями, концепціями та питаннями, які піднімає Клодет Лозон. Спершу я пропоную окреслити поняття репрезентації, розглянути естетичні стратегії репрезентації втраченого дому, далі зосередитись на медіумах, а наприкінці поговорити про етику репрезентації.

²⁶ Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art*. University of Toronto Press, 2017, p.28.

²⁷ Ibid, p. 3.

2.1 Repraesento

З латинської *repraesento* означає припідносити щось перед кимось, показувати, виставляти, відображати, маніфестувати, стояти на місці чогось²⁸. Префікс *re-* вказує на повторну дію, а частина *praesent* позначає присутність, або існування загалом. Якщо дослівно, то репрезентувати – це робити щось повторно присутнім. В одному з латинських текстів Маркуса Фабіуса Квінтіліана знаходимо таке речення: “*imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur*”²⁹ (образи відсутніх речей настільки представлені розуму, що ми бачимо їх очима і, здається, вони присутні). Таким чином ми бачимо, що репрезентація – це процес “пробудження” певних образів в пам’яті за допомогою інших. Зробити це можна в незлічену кількість способів, починаючи від слів, закінчуючи рисунком чи скульптурою. Окрім процесу, це також і взаємодія двох сутностей: реальної і тої, яка “стоїть на її місці”, тобто репрезентує, транслює її. Історик мистецтв Вільям Мітчелл у свої знаковій праці “Теорія зображення: есе про вербальну та візуальну репрезентацію”, зауважує, що “репрезентація — це надзвичайно еластичне поняття, яке поширюється від каменя, що представляє людину, до роману, який представляє день із життя кількох дублінців”³⁰.

Ще з античних часів поняття репрезентації було в центрі уваги у спробах зрозуміти літературу, мистецтво та естетику. Як підкреслив В. Мітчелл, це “надзвичайно еластичне поняття” і в рамках цього дослідження я не буду занурювати в історію і всі аспекти репрезентації. Натомість я пропоную зосередитись на аристотелівському підході до репрезентації і на семіотичному погляді Чарльза Пірса і його тріаді “ікон, символ, індекс”.

²⁸ Latinium [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://latinium.com/latin-dictionaries/?t=sh21136.hl356>

²⁹ Quintilian. With An English Translation. Harold Edgeworth Butler. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, 1921, p. 434.

³⁰ Mitchell W. *Representation* in F Lentricchia & T McLaughlin (eds), *Critical Terms for Literary Study*, 2nd edn, Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Арістотель вважав, що репрезентування це одна з базових людських активностей і наш підхід до світу через знаки і символи – це важливий момент розрізнення людини від тварин³¹. Арістотель розділяє репрезентацію на три рівні: об'єкт (символ, який представляється), манера (спосіб представлення символу) та засоби (матеріали, з допомогою яких щось репрезентується)³². В першому розділі ми окреслили об'єкт репрезентації, тобто ментальний і фізичний простір втраченого дому. В цьому розділі ми зосереджуємось на манері та засобах. За такою лаконічною схемою я буду аналізувати й роботи українських сучасних митців в ході свого дослідження. Говорячи про античність, слід згадати ще платонівський погляд на репрезентацію. Платон, на відміну від Арістотеля, був більш критичним і побоювався, що репрезентація може бути оманливою і маніпулятивною, спотворювати зв'язок між людиною і реальністю³³. Сьогодні ця тривога виправдана як ніколи раніше і в рамках теорії критичної географії дому варто ставити питання маніпулятивності до кожної репрезентації, з якою ми маємо справу.

Якщо говорити про мистецтво, то, узагальнюючи, є два варіанти вираження ідеї: буквальний й метафоричний. Хоч з семіотичної точки зору, навіть оте, здавалось б, прямолінійне і буквальне відображення об'єкту завжди буде його репрезентацією і отже чимось іншим, не ідентичним. Згадаймо картину бельгійського художника Рене Магрітта “Зрада образів”, відому як “Сесі n'est pas une pîre” (Це не люлька). На ній реалістично зображена люлька, але контроверсійний напис нагадує, що це просто зображення реального об'єкта, а не сама люлька, яку можна взяти в руки. Але аналізуючи втрачений дîм, я таки хочу провести це розрізнення між буквальним відображенням, тобто, коли митці намагаються імітувати домашній простір в галерейних залах чи деінде, та

³¹ Mitchell W. *Representation* in F Lentricchia & T McLaughlin (eds), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.

³² Mitchell W. *Representation* in F Lentricchia & T McLaughlin (eds), *Critical Terms for Literary Study*, 2nd edn, Chicago: University of Chicago Press, 1995.

³³ Hall S. *Cultural Representations and Signifying Practice*. London: Open University Press, 1997.

метафоричним, коли митці непрямом вказують на дїм, залучаючи образи і символи, або ж поєднання обидвох. Говорячи про знаки (а говорячи про мистецтво їх оминати неможливо), важливо мати на увазі трїаду “їкон-символ-їндекс”, розроблену американським філософом і семїотиком Чарльзом Пірсом. Якщо коротко: їкон репрезентує шляхом схожості, нагадування об’єкта, їндекс шляхом причино-наслідково зв’язку, а символ шляхом викликання асоціацій за допомогою знакових систем. Митці, до яких звертається Клодет Лозон та ті, яких пізніше розглядатиму я, усі своїм способом маневрують між складними символами, їндексами та їконами. Практики багатьох з них можна також аналізувати через літературні їнструменти, такі як метафора, метонїм чи синекдоха. Клодет Лозон пише, що “недомашня естетика сучасного мистецтва не уявляє дїм ні стабільним місцем приналежності, ні анахронїзмом, який слїд залишити назустріч логїці кочової детериторїалїзацїї, а натомїсть як складний знак (символїчний, метонїмїчний та їдексальний) рїзкої матерїальності травматичного розкуркулення³⁴”.

В цїй частинї я спробувала накинути невеликий і невичерпний нарис того, чим є репрезентацїя. В подальших роздумах я буду залучати арїстотелївський подїл на об’єкт, манеру та засоби, звертатимусь до семїотичного пїдходу, а також намагатимусь не втрачати пильності та тримати на увазі платонївську настороженїсть щодо здатності репрезентацїї вводити в оману та манїпулювати.

2.2 Манера, або естетичні стратегїї репрезентацїї

Я б окреслила естетичну стратегїю як вибїр центрального образу, метафори, концепцїї чи їдеї та її конкретної форми, яка б найкраще передавала настрїй й суть того, що митець хоче виразити своєю роботою. Клодет Лозон, окрім згаданої вище недомашнїості, розглядає у своїй працї ще кїлька естетичних стратегїй, серед

³⁴ Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art...*p.11.

яких: мігрантська, контрабандистська та естетика незбудованого. Найбільше уваги канадська дослідниця приділяє розгляду недомашньої як домінуючій стратегії оповіді про дім в сучасному мистецтві. Мігрантська естетика з фокусом на мобільності дому і контрабандистська з фокусом на лімінальності, постійному перебуванню на кордонах мають багато спільних точок дотику з манерою недомашньої. Останньому з підходів – концепції незбудованого К. Лозон приділяє найменше уваги, даючи радше гачки для подальших роздумів і дискусій. Ця манера різниться від попередніх і здається мені найбільш плідною й змістовно глибокою. В цій частині я пропоную детально пройтись по кожній з них і на прикладах зрозуміти, що притаманно одній з найкраще пропрацьованих в книзі К. Лозон манер.

Клодет Лозон занурює нас у суть недомашнього (*unhomely*) поступово, починаючи з фрейдівської концепції *unheimlich*. Між цими двома, здавалось б ідентичними, поняттями є важлива різниця: “якщо *unheimlich* викриває демонів, які переслідують зсередини, таким чином [підриваючи] статус дому як місця й джерела домашнього блаженства та безпеки, то *unhomely* натомість посилається на постійну загрозу зовнішнього вторгнення³⁵”. Припущення того, що загроза може походити як з середини, так і зовні перегукується з критичним баченням дому як пористого місця, де зовнішнє та внутрішнє знаходяться у постійній й динамічній взаємодії. Це також дотичне до мого розрізнення внутрішніх-зовнішніх загроз для ментального і фізичного вимірів домашнього. З психоаналітичного підходу К. Лозон виловлює одну важливу ідею, яка проходить червоною ниткою через весь її аналіз і яку я протягую й через своє дослідження. З. Фрейд, пише К. Лозон, “вчить нас виявляти чужорідність у собі³⁶”. Я б продовжила цю думку – і себе у чужорідному. Простір, в якому ми проживаємо, може бути нам чужим, некомфортним і навіть лячним. Уявімо, наприклад, такі місця дому як кути. Їх

³⁵ Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art...*p.21.

³⁶ Ibid.

можна інтерпретувати по різному: як найміцніші місця опори, як сховок людини від світу, або ж як темне, невідоме, клаустрофобічне джерело страху. Людина, яку в дитинстві карали, ставлячи в кут, може підсвідомо нести в собі відчуття відрази і страху до домашніх закутків. І навпаки, уявімо місце поза домом, таке як притулок чи лікарня, які можуть в один момент відчутись як дім, як щось безпечне і стабільне. Усвідомлення і прийняття зустрічі і постійних відносин внутрішнє-зовнішнє можна назвати, цитуючи дослідника постколоніалізму Гомі Бгабгу, “шок від визнання світу в домі та дому в світі³⁷”. Таким чином, естетика недомашньої артикулює дім як водночас знайоме й чуже, небезпечне й нестабільне, але тим не менш проудктивне на зв’язки місце³⁸. Естетика домашнього натомість розглядає дім некритично, ідеалізовано та безвийнятково. Наприклад, образ і всі романтизовані приписані ознаки заміського будиночку для нуклеарної гетеросексуальної сім’ї середнього класу можна назвати об’єктом домашньої

Пропоную коротко розглянути три різні роботи, яким притаманна естетика недомашнього. “У домі мого батька³⁹” Дональда Родні – це деталізоване фото руки художника з крихтним й хитким будинком, зробленим з його власної шкіри видаленої під час небезпечної для життя операції (див. Додаток No1). Цей ненадійний будинок, який може розвалитись від найменшого подуву вітру, символізує крикість людського тіла, залучаючи буквальний цьому доказ, як медіум. Усвідомлення того, що ці стіни зроблені з людської шкіри, викликає дискомфорт але й водночас глибоко вражає. Ця робота евокативна і провокує на роздуми про тіло як дім, та дім як продовження тіла, про крихкість і вразливість обидвох. Дональд Родні, як і багато інших митців, мобілізує ідеалізовану, класичну форму двоповерхового будинку, щоб глядач з легкістю розпізнав в цьому іконі дім.

³⁷ Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art...*p.22.

³⁸ Ibid, p. 23.

³⁹ Ibid, p. 5.

Наступна робота різниться як за фізичним так і за метафоричним масштабом. “Розщеплення” 1974 року американського митця Г. М. Кларка – це їдке висвітлення умов та наслідків житлової кризи в Нью Йорку, байдужості та халатності архітекторів до соціальних проектів та прірви між заможними і бідними в американських містах того часу⁴⁰ (див. Додаток No2). “Розщеплення” – це буквально розпиляний навпіл житловий двоповерховий будинок в Нью Джерсі, який ось-ось мав бути знесеним. Ця робота викликала великий резонанс і дискусії серед кураторів, архітекторів, інших митців і всіх небайдужих. Критика варіювалась від звинувачень в порузі над священним домашнім простом, його згвалтуванням до нахабного вторгнення чоловіка у вимір жіночого. Ці реакції демонструють стереотипне і некритичне бачення дому як “священного місця” чи “жіночого вогнища”. Однак Г. М. Кларк у кількох коментарях наголошував перш за все на важливості фізичного жесту розтинання простору, а не на лабіринтах метафоричних інтерпретацій⁴¹. Критикиня Памела Лі, зазначає, що “Розщеплення” це не акт руйнування, а швидше жест вивільнення⁴². Цей розріз можна трактувати як рану фізичного виміру, матеріальної тканини дому, через яку почав просочуватись весь символічний та емоційний зміст і через яку дім почало наповнювати зовнішнє. Метафорично і буквально крізь цей отвір у дім проникало світло дня і темрява ночі. Цей розріз це водночас місце болю і продуктивне місце зустрічі свого й іншого, себе і чужорідного⁴³. Дослідниця візуальних репрезентацій медичних тіл Купперс провокує нас на роздуми ідеєю, що рани репрезентують “сплетення життя та руйнування, як не лише просторове місце, але й часову подорож, яка підкреслює виживання⁴⁴”. Г. М. Кларк репрезентує втрату дому через реальний будинок, який він руйнує на випередження знесенню. Однак ментальний

⁴⁰ Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art...*p.45.

⁴¹ Ibid, p. 47.

⁴² Ibid, p. 49.

⁴³ Ibid, p. 59.

⁴⁴ Ibid.

вимір цієї будівлі в Нью Джерсі втратився з моментом її спустошення, знелюднення.

Остання робота, яку я хочу тут розглянути – публічна інсталяція “Untitled” 2003 року колумбійської мисткині Доріс Сальседо (див. Додаток №3). Це 1150 дерев’яних стільців нагромаджених в порожньому місці між двома будівлями в робітничому районі Стамбулу. Художня мова Д. Сальседо відрізняється від попередній двох, вона не використовує впізнаваний образ дому, однак індексально й синекдохічно натякає на нього через ці об’єкти, які заповнюють простір, де мала би стояти кілька поверхова будівля. Стілець це повсякденний і звичний об’єкт, з яким людина багато взаємодіє, який є її опорою, який з часом стирається від цих повторюваних дій “сісти-встати”. Порожній затертий стілець – евокативний образ, дивлячись на його форму, здається, можна відчутти недавню присутність та ауру людини, яка за ним сиділа. Стільці в домашній просторах – це водночас імітації людського тіла в сидячому положенні і магніти для того тіла. Клодет Лозон зазначає, що, “індексальність стільців настільки ж розчаровуюче невловима, як і невідстежуваний слід на піску: кожен з них є анонімною реліквією прожитих життів, разом вони вказують нам на минуле, яке неможливо відтворити з певністю⁴⁵”. Ця купа порожніх стільців в робочому районі Стамбулу натякає на нещодавню присутність людини, на динаміку присутності-відсутності, а кількість – на складні умови і обмежений простір соціального житла.

Всі три роботи по різному оповідають про дім, його нестабільність і втрату. Рональд Родні наче під збільшувальним склом досліджує вразливість тіла як дому і дому як тіла. Г. М. Кларк втручається у фізичну тканину дому, робить надріз і наче вивільняє напругу між зовнішнім і внутрішнім. Доріс Сальседо працює з слідами повсякдення через такий звичний однак евокативний об’єкт як стілець, який стає метонімом тілесної присутності.

⁴⁵ Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art...*p.108.

Ще один вид естетики, який розглядає К. Лозон – мігранська. Її запропонувала відео-художниця та теоретик культури Міке Бал в контексті роздумів про номадичну культуру бієнале⁴⁶. Вона вважає, що “глобалізація мистецтва не може й не повинна затьмарювати геополітичні нюанси його виробництва, розповсюдження та рецепції⁴⁷”. Для неї мігранська естетика стала відповіддю на колізію між важливістю локального контексту і місця для мистецтва та його дедалі більшою глобалізацією. Ця манера – це спосіб окреслення “естетичної зустрічі, [яка] відбувається в просторі, на основі (...) мобільності людей як даності, як суті того, що має значення в сучасному, тобто “глобалізованому” світі⁴⁸”. Тут йдеться про міграцію на двох рівнях і кожний з них є однаково важливим: міграція митців та їхніх творчих практик і міграція людей в звичному значенні слова. Бієнальна культура демонструє парадокс мобільності: митці, як привілейована група вільно перетинають кордони і часто у своїх роботах порушують питання вимушеного переміщення, дислокації та біженства; однак вразливі групи, про яких йде оповідь, практично не мають можливості так же вільно переміщатись⁴⁹. Одні подорожують, а інші мігрують і часто не з власних поривань. Однак важливим є те, що митці таки є чутливими до цих протиріч і піднімають в бієнальних просторах ці проблеми через свої творчі вираження. Для цього виду естетики характерна часова розбіжність та підірвані ритми⁵⁰. Для мігрантів час маркується періодом очікування документів, довгих черг, місяців неможливості працевлаштуватися, etc. Через ці, а також інші процеси зміни звичного середовища, розпорядку дня та рутинних практик переривається звичний життєвий ритм. Найкращим медіумом для цієї естетики Міке Бал вважає відео, бо завдяки монтажу можна передати змінені ритми і викривлене сприйняття часу⁵¹.

⁴⁶ Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art...*p.149.

⁴⁷ Ibid, p. 156.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid, p. 108.

⁵¹ Ibid.

Контрабандистська естетика фокусується на кордонах, як на лімінальних просторах, які стають для людей місцем існування⁵². Якщо мігранти з більшими чи меншими труднощами перетинають кордони, то контрабандисти, як теоретизує історик мистецтв Іріт Роггоф, рухаються вздовж них і намагаються знайти “сприятливий момент, сприятливий пролом, щоб перейти на іншу сторону⁵³”. Ця естетична стратегія стосується не тільки документування й творчого переосмислення реального досвіду контрабандистів, а й символічного перенесення чогось з одного простір в інший. Часто це про контр ідеї й контр наративи, які митці наче “контрабандно” переносять з просторів своїх студій в публічні простори, де домінують інші ідеї.

Останній підхід до репрезентації втрати дому – естетика *unbuilt*, яку К. Лозон окреслює, відштовхуючись від бачення дослідника постколоніалізму Г. Бгабги. В контексті сучасного прогресу і гонитвою за тотальною забудовою і рухом вперед, вгору, Г. Бгабга вважає, що недобудови кидають виклик цій агонії і нагадують про вразливість буття⁵⁴. Він запевняє, що “у нас немає іншого вибору, окрім як розмістити на виду наших будівель вид незбудованого/незабудованого/недобудованого – основу можливих будівель... інші альтернативні світи⁵⁵”. “Unbuilt” можна перекласти як “незбудований”, “незабудований” і “недобудований”, всі три слова мають різні відтінки. Перше – це наче *tabula rasa*, чистий лист, порожнє місце, на якому може щось постати і про це “щось” невідомо ще нічого, окрім того, що воно *unbuilt*. “Незабудований” несе в собі акцент на тому, що певному місцю краще залишатись порожнім. Це наче необхідний вільний простір між іншими будівлями. В недобудованому натомість присутній фундамент, однак кінцевий варіант будови залишається невідомим. Хоч це і різні стани будівель, спільним тут є подолання нестримного бажання завершеності. *Unbuilt* транслює лімінальність, прийняття перехідного стану, де

⁵² Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art...*p.162.

⁵³ Ibid, p. 163.

⁵⁴ Ibid, p. 135.

⁵⁵ Ibid.

кінцева точка ще невідома, однак дає надію на краще майбутнє. Тут виникає питання, чи є руїна недобудовою і яка саме руїна може бути такою: та, яка зазнала пошкодження від часу чи рук людини? Гадаю, Гомі Бгабзі як і Клодет Лозон йдеться радше про руїну війни і катастрофи, оскільки один реферує до Вавилонської вежі, а інша — до веж близнюків, які впали 9 вересня 2001 року. Пропоную зафіксувати розрізнення між незбудованим та недобудованим і якщо говорити про руїни минулого, їх можна певною мірою вважати недобудовами, які можна або знести, або переосмислити в щось інше. Руїна як недобудова – це місце зі своїм минулим, яка більше перебуває там, а ніж в сьогоденні; будівля, яка призупинилась у стані каркасу чи фундаменту – це недобудова без минулого, яка присутня тут і тепер; а незбудоване – це найбільш орієнтований на майбутнє стан.

Я вважаю цей підхід репрезентації втраченого дому найбільш плідним, особливо для суспільств, які зазнали катастроф таких як війна. Руїна це не тільки тягар і те, що потрібно негайно прибрати, це нагода пам'ятати минуле і почати щось нове, альтернативне, краще. Недобудови це плідні місця творчості, однак вони знаходяться на тонкій грані, щоб бути болісним нагадуванням про катастрофу та перепорою в місцевому просторі, який постійно розвивається. Я б тут додала, що недобудови, фізичні і ментальні, можуть бути плідним і потенційним простором тільки тоді, коли з ними працюють, їх бачать і визнають. Коли ж це закинуті, придушені в підсвідомому залишки минулих днів, вони можуть труїти і не давати рухатись вперед. Клодет Лозон зазначає, що стамбульська інсталяція Доріс Сальседо певною мірою пронизана естетикою недобудованого⁵⁶: стільці на місці демонтованого будинку є водночас і руїною і альтернативним майбутнім як і місця, на якому вони нагромаджені, так і тисячі людей, які могли б на них сидіти в стінах колишньої будівлі.

Отже в цьому розділі ми розглянули кілька естетичних стратегій розповіді про втрачений дім, які розгорнула К. Лозон, спираючись й на праці інших

⁵⁶ Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art*...p.136.

дослідників і мислителів. Аналізуючи роботи сучасних українських митців, ми спробуємо зрозуміти, чи підпадають вони під якийсь з цих підходів, або ж можливо їх об'єднує зовсім інша естетика та спосіб вираження.

2.3 Медіуми репрезентації

Ми дійшли до останнього елементу аристотелівського розуміння репрезентації, а саме до засобів. Я пропоную розглянути їх відповідно до п'яти чуттів і розпочати з найбільшої категорії, а саме з візуального.

Візуальна репрезентація може включати в себе проєкції на будівлі чи окремі об'єкти, наративні чи фрагментовані відео інсталяції, коротко- та повнометражні фільми, аналогові чи діджитал фотографії, колажі, etc. Наприклад, робота Рональда Родні “У домі мого батька” це фото-документування крихкої скульптури дому і таким чином поєднання фото та скульптури як засобів художньої оповіді. Наративні та фрагментовані відео, здається, домінують серед інших медіумів, однак це також пов'язано з повсюдною візуальністю нашого часу. Елісон Блант та Робін Довлінг розмірковують про те, що “візуальне мистецтво є не тільки важливим джерелом для розуміння дому, але також може використовуватися як метод дослідження, наприклад, пропонуючи людям візуально зобразити минуле, теперішнє та/або ідеальні будинки⁵⁷”. Цю стратегію залучає дослідниця Клар Купер Маркус у книзі “Дім як здеркало себе”. Всіх людей, в яких вона бере інтервю, К. К. Маркус просить спершу намалювати свій дім.⁵⁸ Ці роботи виходять промовистим та глибокими, відкриваючи часто ті грані історії, які людина не передає словесно.

Образ дому присутній чи не в кожному художньому тексті, як центральна фігура, або частіше як фон, місце, в якому розгортається сюжет. Елісон Блант та Робін Довлінг також згадуть у своєму дослідженні поняття біографії дому –

⁵⁷ Blunt A., Dowling R. *Home...* p. 71.

⁵⁸ Ibid, p. 74.

текстового запису історії одного будинку, починаючи від всіх поколінь, які жили там і взаємодіяли з місцем, трансформували його і закінчуючи етнографічним описом повсякденних практик, об'єктів і простору загалом⁵⁹. Хоч ми взаємодіємо з текстом візуально, він працює на абстрактному, семіотичному рівні, провокуючи уяву читача, дістаючи часом з його пам'яті образи і спогади минулих днів, як радісні так і болючі.

Візуальне часто невідривно поєднується з аудіальним, однак останнє може бути самостійним медіумом. Робота з усною історією, документування свідчень за допомогою диктофона мабуть найбільш відомий метод. Однак тут можна помислити про дім, як про місце багатьох людських і не людських звуків. Розробка звукових мап домашнього простору може занурити в повсякденні практики, які нерозривні від фізичного місця. Звуками або тишею можна передати внутрішню і зовнішню загрозу, або ж втрату. Також важливими аудіальним способом оповіді є музика. Дім може бути як і місцем для музики так і об'єктом музичних композицій. Дім став важливим образом багатьох пісень, особливо шлях до нього і від нього як метафора пошуку себе.

Наступне чуття це тактильність і центральними медіумами тут виступає скульптура та перформанс. Три роботи, які ми розглядали вище в контексті недомашньої естетики працюють з об'ємною формою. Г. М. Кларк та Д. Сальседо фокусуються на існуючих об'єктах і пробують надати їм нову форму, розтинаючи або ж перекладаючи їх в інший контекст. Рональд Родні натомість створює свою скульптуру з нуля і найцікавішим є вибір матеріалу – власна шкіра. Це демонструє величезний простір для творчості і вибору: фактично все можна зафреймувати як вразливий домашній простір, починаючи від каміння, палок, тканини, цементу та скла, закінчуючи органічним матеріалом, як людська шкіра, бактерії чи рослини. Перформативне в моєму розумінні включає в себе людське тіло. Це може бути будь що від танцю, ритуалу, спланованих рухів до експерименту, спонтанних дій,

⁵⁹ Blunt A., Dowling R. *Home...* p. 37.

імпровізацій та простого відтворення домашніх практик в публічному просторі, або ж вдома з можливістю для сторонніх побачити дію.

Запах та смак є також важливими, часто недооціненими, медіумами. Вони можуть поєднуватись з перформативними практиками і транслювати важливі повторювані дії, завдяки яким будинок відчувається для людей як дім. Приготування національної їжі вимушено переміщеними особами може бути важливим ритуалом, відчуттям зв'язку з втраченим домом та бодай якоїсь приналежності. Робота із запаховими асоціаціями та створення запахових мап домашніх просторів може мати сильний евокативний ефект, який може пробудити й інші спогади пов'язані з дитинством, батьками, улюбленими заняттями та місцями. Запах є одним з найбільш іммерсивних чуттів і питання “Як пахне твій [втрачений] дім?” може дати плідну і важливу для роздумів відповідь.

Залучення різних засобів оповіді про дім, його вразливість і втрату уможливорює інший рівень оповіді, не завжди реальний через словесну знакову систему. Норвезька дослідниця Катерина Грабська у статті “Візуальний сторітелінг про геноцид, переміщення та вигнання” реферує до французького філософа Жака Рансьєра, який “вказує на роль мистецтва в залученні почуттів, щоб викликати видимість, чутність, вимовність, мислимість, здійсненність певних ідей на відміну від інших. Результатом є те, що мистецтво позиціонується як політичне, а не як щось, що може просто коментувати політику⁶⁰”. Тому при виборі медіумів, також вкрай важливо розуміти їх потенціал й обмеження, трансформаційну силу і вплив на об'єкт репрезентації. Тут доцільно згадати й мати на увазі побоювання Платона щодо маніпулятивності репрезентацій та можливого спотворення реальності.

⁶⁰ Grabska K. *Visual Storytelling about Genocide, Displacement, and Exile*//Conflict and Society. Vol. 8. No1. June 2022, pp.192-211.

2.4 Етика репрезентації

Репрезентація фізичного і ментального простору втраченого дому – це перш за все розповідь про людей, які зазнали цю втрату, для яких цей дім був важливим вмістилищем сенсів, емоцій, взаємодій з іншими людьми та об'єктами. Художня оповідь про цю втрату може розкрити важливу історію, зробити щось побаченим і почутим, зламати стереотипи та сприяти емпатії з боку свідків. Або ж навпаки – посилити викривлені уявлення й упередження і навіть нашкодити людям, які втратили дім. Питання етики відіграє тут важливу роль, особливо, коли митець знаходиться поза історією та контекстом, які він хоче переосмислити і показати іншим. Однак це стосується й митців, які самі втратили дім: тон їхньої оповіді і ключові повідомлення мають вплив на сприйняття людьми подібних досвідів.

Точка, з якої варто почати, це саморефлексія і питання до себе як до митця чи дослідника щодо ваших намірів. Чому я хочу розповісти про конкретну історію або в загальному працювати з темою втраченого досвіду? Ізабель Бломфілд і Керолайн Ленетт у свої спільні статті “Художні Репрезентації Біженців: яка Роль Митця?” реферують до Етерінготона, який пише, що:

рефлексивність змушує нас більш повно усвідомлювати нашу власну ідеологію, культуру та політику, а також ідеологію, культуру та політику наших учасників і аудиторії; це додає достовірності та точності, надаючи інформацію про контексти, у яких знаходяться дані, і дає нам змогу розпізнавати та вирішувати морально-етичні проблеми та владні відносини⁶¹.

Важливо розуміти владну динаміку між митцем та людиною, з якою він працює, навіть, якщо головний фокус дослідження на матеріальній втраті дому.

Як я згадувала раніше, сучасне мистецтво створює унікальний простір для розповіді та свідчення, а також може сприяти емпатії. Головна ціль репрезентації втраченого дому – не залякати чи травмувати глядача, а радше відверто поділитись з ним цим переживанням та спровокувати його на переосмислення стабільності власного дому. Аналізуючи стамбульську інсталяцію Д. Сальседо, К. Лозон зазначає: “Сальседо створює умови для того, щоб її глядачі жили не в травмованих

⁶¹ Blomfield E., Lenette C. *Artistic Representations of Refugees: What Is the Role of the Artist?* // Journal of Intercultural Studies. Vol. 39. No3. May 2018, p. 326.

просторах непридатних для життя, а, можливо, у більш делікатному розумінні хиткого статусу дому як простору безпеки та приналежності⁶²”. Важливо проводити чітку межу між емпатичністю та ідентифікацією. Повністю осягнути болісний досвід іншого не можливо і не варто, оскільки таке “злиття горизонтів⁶³”, ілюзорна ідентифікація, за словами Аляйди Ассман, може бути небезпечним і деструктивним, знецінювати складний досвід інших людей.

Шукаючи літературу про етику репрезентації в мистецтві, більшість текстів на які я натрапила стосувались репрезентації Голокосту в літературі та візуальному мистецтві. Хоч і така масштабна катастрофа як Голокост також певною мірою пов’язана з втратою дому, все ж втрата яку досліджую я не така екстремальна на лінії життя-смерть. Однак мені вдалось знайти кілька глибоких і вдалих думок, які стосують репрезентації травматичного і невимовного досвіду як такого. Одна з найбільших дилем, яка об’єднує більшість опрацьованих мною публікацій на цю тему – чи варто говорити про Голокост, чи маємо ми, які не були там, право говорити про ці жахливі події. У своїй науковій дисертації “Травма, творчість і свідчення через мистецтво: “Лабіринт” Меріана Колодзєя” Аліса Лоджі пише, що “вважати Голокост нерепрезентативним і незбагненим — означає приректи його на міфічний статус, унеможливити говорити про звірство і приректи його на забуття⁶⁴”. Тому питання репрезентативності - нерепрезентативності часто йде пліч-о-пліч з питанням пам’яті та забуття. Важливо притримуватись відстані, уникати “злиття горизонтів” та визнавати, що репрезентація не є тим самим, що вона репрезентує. Цю відстань неможливо подолати, однак кожна спроба говорити і, отже – пам’ятати важить.

Згадана раніше дослідниця та режисерка Ізабель Бломфілд в тісній кооперації з сомалійською біженкою розробила перелік важливих моментів при

⁶² Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art...* p.118.

⁶³ Assmann A. *Spaces of Memory: Forms and Transformations of Cultural Memory*. Kyiv: Nika - Center, 2012, p. 352.

⁶⁴ Logie A. *Trauma, Creativity, And Bearing Witness Through Art: Marian Kołodziej's Labyrinth*. Media Studies. The University of Western Ontario, 2019, p.13.

роботі з втратою та репрезентацією чужого складного досвіду: щира співпраця; інформована згода; анонімність; зосередження на повсякденному досвіді і практиках; і (зокрема у випадку кіновиробництва) усвідомлення процесу монтажу як політичного акту⁶⁵. Перший момент перегукується з критичним постколоніальним підходом та поглядом корінних народів, а саме зміна з “дослідження когось” на “дослідження з кимось⁶⁶”. І. Бломфілд розмірковує: “Ви знімаєте фільм з людьми, а не про людей. Коли ви знімаєте фільм з людьми, ви повинні бути з ними. Коли вони на рисовому полі, ви на рисовому полі. Коли вони у воді, ви будете у воді⁶⁷”. І це також стосується дослідження ментального чи фізичного виміру втраченого дому. Людина чи група людей – це не об’єкт лабораторного дослідження, а агенти з власним поглядом, думкою і баченням, тому якісна і щира взаємодія та інформована згода на всіх етапах є вкрай важливими. Анонімність може бути необхідною в контексті безпеки, але також вона може бути чимось, що пригнічує і змішує досвід людини в сіру, безлику масу. Особливо мені імponує фокус на повсякденних практиках, оскільки вони тісно пов’язані з домом і його відчуттям. “Зосередження на повсякденному досвіді може кинути виклик домінуючому наголосу на етнічній приналежності чи біженстві як на посиленіх маркерах відмінності, шляхом виявлення натомість точок спільного⁶⁸”, – зазначає І. Бломфілд. Останній пункт – це про важливість визнання владних відносин і те, що митець, кожним своїм вибором, починаючи від естетичної стратегії, закінчуючи медіальністю, обрамлює історію у свій спосіб, який є тільки одним із сотні можливих.

Отже, людина з усім її спектром емоцій, досвідів і почуттів, є головним творцем ментального і фізичного вимірів дому. Їх втрата – це велике потрясіння, яке має такий же розмаїтий, як людська особистість, спектр наслідків. Тому,

⁶⁵ Blomfield E., Lenette C. *Artistic Representations of Refugees...*p.334.

⁶⁶ Hay I., Cope M. *Qualitative Research Methods in Human Geography*. Canada: Oxford University Press, 2021, p.66.

⁶⁷ Blomfield E., Lenette C. *Artistic Representations of Refugees...*p.331.

⁶⁸ Ibid, p. 330.

працюючи з репрезентацією цієї втрати, важливою є не тільки критичність, а й емпатія, рефлексивність, чутливість та етичність.

В цьому розділі ми спробували комплексно розглянути поняття репрезентації, розпочавши з дефініції. Ми рухались за арістотелівською схемою “об’єкт-манера-засіб” і поглянули на естетичні стратегії репрезентації втраченого дому з кількома конкретними прикладами, які пропонує канадська дослідниця Клодет Лозон. Далі ми міркували над медіумами і засобами репрезентації і пройшлись по основних (однак далеко не всіх) відповідно до п’яти чуттів. На завершення ми звернулись до питання етики в контексті репрезентації втраченого дому. В наступному розділі ми приступимо до аналізу робіт українських сучасних митців та культурних діячів, спробуємо окреслити їхні естетичні стратегії, медіуми, ефекти та контексти.

РОЗДІЛ ІІІ

В цьому розділі я пропоную звернутись до чотирьох українських сучасних мистецьких робіт, які по різному рефлексують про втрачений дім. Вони були створені протягом останніх трьох років і всі явно або імпліцитно вплетені в контекст російсько-української війни. Дві з них є прямою рефлексією і відповіддю на випробування повномасштабного вторгнення. Всі вони залучають різні медіуми і стратегії до своїх художніх оповідей і в загальному це перформанс та скульптура. В своєму аналізі й роздумах я буду рухатись за аристотелівською схемою “об’єкт-манера-засіб”, тримаючи на увазі всі ті ідеї, концепції і підходи, які ми окреслили в перших двох розділах. Моя мета – зрозуміти як говорять про втрачений дім в українському контексті, що нерозривно приведе й до роздумів про те чим є для українців дім, його ментальним і фізичний нарис. Я вирішила не обмежуватись мистецькою експозицією в галерейному/музейному просторі і також розглядаю художні вираження в таких місцях як кладовище, театр і Південний полюс. Я розумію мистецьку експозицію як ситуацію зустрічі аудиторії з мистецьким об’єктом, який репрезентується, маніфестує щось і “припідноситься перед” цією аудиторією.

3.1 Катерина Яковленко “Всі бояться пекаря, а я дякую”

*То се є початок дерев,
Так виглядає купа стебел.*

Тамара Турлюн

Наприкінці серпня 2022 року журналістка та дослідниця сучасного мистецтва Катерина Яковленко влаштувала експозицію у власному напівзруйнованому внаслідок ракетного обстрілу будинку в Ірпені (див. Додаток No4). “Всі бояться пекаря, а я дякую”⁶⁹ – це збірка робіт кількох українських митців, які рефлексують про втрату, безвихіддя, вдячність та віднаходження нових сенсів. За назвою стоїть історія про місцевого пекаря, який незважаючи на постійні обстріли під час окупації Ірпеня, їздив в продуктовий магазин, щоб пекти для людей хліб⁷⁰.

В роботі Катерини Яковленко дім є водночас об’єктом мистецтва та місцем для експонування інших мистецьких об’єктів, чим насправді і є дім багатьох людей. На відміну від музеїв, як пояснює американський дослідник Девід Галле, “у будинку основна аудиторія – мешканці – відповідають за присутність і розміщення предметів мистецтва та культури”⁷¹. І ці предмети можуть бути чим завгодно, так як і їхнє аранжування та інтерпретація, яку надають мешканці дому. Дослідниця Ребека Ліч використовує в цьому контексті цікаве формулювання – “люди, що “курують” свої дома”⁷². Так і Катерина Яковленко стала буквально кураткорою у своєму напівзруйнованому домі, вивівши фразу Ребеки Ліч на зовні, поза стіни, частини з яких більше і немає. Про те, що в її дім влучила російська

⁶⁹ Черничко А. *Всі бояться, а я дякую: Катерина Яковленко про виставку у своїй зруйнованій квартирі в Ірпені* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/dosvid/20220829-kateryna-yakovlenko.html> (29.08.2022)

⁷⁰ Там само.

⁷¹ Blunt A., Dowling R. *Home*...p. 64.

⁷² Ibid, p. 65.

ракета, Катерина Яковленко дізналась від свого товариша, який згодом показав її дім по відеозв'язку, оскільки вона задовго до того вирішила евакуюватись з Ірпеня. Спершу “екскурсію” провели для Катерини і вже потім дослідниця вирішила зробити це й для інших. Вона пише, що була в той момент “стороннім глядачем, який через дистанцію не здатний ніяк на це вплинути⁷³”. Відеозв'язок став медіумом, через який дослідниця побачила свій зруйнований дім. Однак, повернувшись до Ірпеня і побачивши все на власні очі, Катерина переживала це гостріше і чутливіше: “Я відчувала огиду до свого будинку і ще багато різних емоцій. Коли ти там стоїш із усім цим пилом, таке відчуття, що колупаєшся у власних нутрощах⁷⁴”. Дослідниця, окрім болісної втрати, побачила в цьому потенціал і впустила у простір свого дому роботи й голоси Анатолія Степаненка, Анни Звягінцевої, Стаса Туріни, Тамари Турлюн, Марка Чегодаєва та Каті Бучацької.

Катерина Яковленко ділиться в одному з інтерв'ю, що вона “не хотіла робити виставку буквальною, тобто розповідати про катастрофу і руйнування. Хотілося це показати через якісь образи й метафори⁷⁵”. З самої назви й історії за нею можна простежити акценти на повсякденні, стійкості і вдячності. Пекар щодня, жертвуючи собою, забезпечував людям хліб. Слово “дякую” один з головних рефренів експозиції⁷⁶, воно присутнє в роботах Стаса Туріни і висить в кількох кімнатах, як нагадування про важливість дякувати і про почуття до тих, хто боронить і підтримує (див. Додаток №5). Метафори дерева і крихкості – наступні два мотиви, які пронизують кожну з робіт і сам простір. Чорно-біле фото Анни Звягінцевої, на якому одинока палиця, з якої проростають нові паростки говорить про циклічність життя і те, що руїна аж ніяк не є кінцевою точкою (див. Додаток №6). Робота Тамари Турлюн – два великих білих полотна з написом “*To se e*

⁷³ Черничко А. *Всі бояться, а я дякую...*

⁷⁴ Там само.

⁷⁵ Там само.

⁷⁶ Бліндюк М. *Слова вдячності. Кураторка зробила виставку у власній зруйнованій квартирі* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://suspilne.media/275390-slova-vdacnosti-kuratoroka-zrobila-vistavku-u-vlasnij-zrujnovanij-kvartiri/> (28.08.2022)

початок дерев, Так виглядає купа стебел” має такий же мотив невідворотнього відродження (див. Додаток No7). Катерина Яковленко ділиться в інтерв’ю: “Мені це імпонує, оскільки це не про руїну як про смерть, якусь кінцевість, а навпаки, про нову парость. І мені так хотілося б думати і про зруйнований дім, і про війну загалом⁷⁷”. Цей підхід сильно резонує з естетикою недобудованого (*unbuilt*), яку пропонує К. Лозон, опираючись на ідеї Гомі Бгабги. Болючу і аж огидну руїну Катерина Яковленко перетворює на альтернативний простір, на галерею, де кожний може засвідчити не тільки руйнацію, а й віру у нове життя, “основу можливих будівель... інші альтернативні світи”. Напівзруйноване – це також і про вразливість не тільки фізичного, а й ментального простору дому і людського буття як такого.

Медіуми цієї одноденної експозиції – різні та мультисенсорні. Якщо глянути на простір загалом, то він сам слугує прямою і дуже буквальною репрезентацію втраченого дому, він ним і є. Однак саме контекст експозиції робить цей фізичний вимір репрезентацією. Журналісти *Суспільного* добре описали цей сеттінг: “Квартира повністю зруйнована, відчувається запах горілого. Водночас, сонце пробивається крізь залишки даху, а крізь діри в стінах залітають метелики⁷⁸”. На метарівні сама локація стала промовистою, вона була про те ж, про що і роботи в ній. Окрім скульптур з дерева, тканини, скла, дитячих іграшок та випадково знайдених предметів, рисунків, фото та відео інсталяції, ще одним цікавим медіумом стали літери на піску Катерини Бучацької. “I,c,m,e,a,k” – це серія слів та фраз, які були зроблені за допомогою друкарських латинських літер на піску на березі моря (див. Додаток No8). Ця серія ілюструє швидкоплинність і втрату сили слова: біль і пережите складно передати існуючою мовою, слова більше не працюють як і ці тимчасові літери, які ось-ось змиє морська вода. Катерина

⁷⁷ Черничко А. *Всі бояться, а я дякую...*

⁷⁸ Бліндюк М. *Слова вдячності...*

Бучацька знайшла вдалий спосіб і медіум, щоб передати складність репрезентації досвіду війни і втрати.

Своєю експозицією Катерина Яковленко дозволяє іншим глянути на свою “відкриту рану”, однак вона вбачає в ній не кінець, а початок чогось нового. Таким чином естетичну стратегію художників та її експозиції загалом можна окреслити як естетику *unbuilt*. Вдячність, крихкість та нове життя, прийшли після болю, втрати і заціпеніння. Ще до проведення експозиції, дивлячись на рефлексію Катерини, можна сказати, що в її ставленні до дому панувала недомашність: ця руїна, рідна, колись ціла домівка, була їй огидною. Така катастрофа як війна підважила стабільність поняття дому і болючим способом викрила його багатозначність – вмістилище водночас позитивних і негативних значень. “Всі бояться пекаря, а я дякую” чітко і буквально показує фізичний вимір втраченого дому однієї людини, а ментальна мережа, яку утворили роботи всіх митців, вказує більше на колективний досвід втрати й віднаходження ментального виміру втраченого дому.

3.2 Dakh Daughters *Danse Macabre*

*Безпека. Це коли я без того, що мені пече...
без рідного дому, без рідного повітря.*

Dakh Daughters

В березні цього року мені пощастило потрапити на музично-театральний перформанс Dakh Daughters *Danse Macabre*⁷⁹ в Празі. Цій постанові рівно рік і вона стала відповіддю на події повномасштабної війни. Перед тим як аналізувати тон оповіді, мотиви і наративи, над якими спільно працювали Dakh Daughters,

⁷⁹ Dakh Daughters, Троїцький В. *Danse Macabre* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/live/hJ5L5DKpKsU?feature=share>

Владислав та Тетяна Троїцькі, варто зазначити, що проект розрахований на закордонну аудиторію. *Danse Macabre* мали змогу побачити у Франції, Швейцарії, Люксембурзі, Норвегії, Грузії, Німеччині та Чехії. Це еkleктична мозаїка з біблійних слів першої книги Йова, звуків війни, пісень та свідчень людей, які пережили окупацію чи тікали в безпечне місце. В цій постанові мене цікавить саме образ втраченого дому, однак моментами я буду звертатись і до загального настрою та тону, щоб краще зрозуміти естетичну стратегію оповіді.

Образ дому присутній на сцені ще до початку вистави: десять валіз різних розмірів з прикріпленими дерев'яними дошками, що мають у собі отвори для вікон, з яких виходить жовтогаряче світло (див. Додаток №9). Ці валізи у “костюмах” багатоповерхівок доволі прямо вказують на образ дому як мобільного, в цьому випадку вимушено внаслідок воєнних дій. Валізи в цьому перформансі виконують багато функцій і є головним реквізитом на сцені. На різних етапах, окрім свого первинного призначення, вони є багатоповерхівками, барикадами, танками, руїнами, стільцями, трунами. В якийсь момент акторки стають з ними в ряд, по дві валізи на одну людину, і починають синхронно опускати і піднімати ручки, створюючи симфонію звуку валіз, який нагадує перезаряджання зброї.

Однак повернемося до першого образу валізи, а саме багатоповерхівки, якою вона є тільки перших 15 хвилин вистави. Глядачі бачать десять макетів багатоповерхівок в повній темряві, з їхніх вікон виходить світло і люди в залі чують начитку біблійної історії про праведного чоловіка Якова, який одного дня втратив все своє добро – маєтки, худобу, дітей і всі набутки, які він заробив за життя. Бог вирішив дати йому таке випробування. Потім під тривожний мотив фортепіано акторки підходять до валіз-будинків і починають хаотично ходити з ними по сцені, вдивляючись в свої телефони. Коли валізи зупиняються, світло у малих вікнах стає помаранчевим, на сцені з'являється дим. Жінки підходять до валіз і знімають з них дерев'яні дошки, в яких все ще горить світло вікон. Вони складають їх один на одного, наче стопку старих книг, і відносять за куліси. Все це

відбувається в темряві і здається, що ці фасади падають самі, без допомоги людських рук. В празькій версії вистави ці дерев'яні багатоповерхівки використовують ще в сцені з розведенням полум'я, вони слугують “дровами”. Цими діями з моменту демонтажу фігур з валіз актори явно репрезентують втрату дому, особливо фізичного його виміру. Начитка свідчень, біблійної історії та музика говорять і про символічну втрату.

В одному з монологів прослідковується амбівалентність втраченого дому, яка є важливою в критичній географії. Одна з жінок розмірковує про слово “безпека” і каже: “Безпека. Це коли я без того, що мені пече... без рідного дому, без рідного повітря... без того самого смаку води. Коли я без того, чому в моєму серці гаряче, без вогню. Ноги як підсохші корінці, без рідної води, рідної землі, без вогню⁸⁰”. Дім та “рідне” тут можна розуміти як щось, що водночас гріє і пече. Тепло це радше про комфорт, а “печіння” про дискомфорт, надмір, притуплений біль, який акумулюється. І одне й інше може бути присутнім в стінах одного дому. Також бачимо метафору корінців, які на відміну від палиць експозиції Катерини Яковленко, не мають потенціалу нового життя, вони вже всохлись і не проростуть. Таким чином тон оповіді радше трагічний й оплакувальний, хоч його можна розглядати як один з необхідних ранніх етапів горювання.

В назві перфомансу *Dakh Daughters* також зашифо багато сенсів, за якими можна міркувати про естетичну стратегію репрезентації. *Danse Macabre* з французької означає танець смерті, який є пізньосередньовічною алегоричною концепцією невідворотньої і рівної для всіх смерті⁸¹. Цей жанр був поширений в основному в центральній Європі, проявлявся в поезії, музиці і візуальному мистецтві. Головні візуальні мотиви цієї концепції – танець мертвих і живих, перші з яких поступово супроводжують других на той світ. Інтерпретувати вибір такої назви можна по-різному, але вона з самого початку налаштовує і задає

⁸⁰ Dakh Daughters, Троїцький В. *Danse Macabre* [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<https://www.youtube.com/live/hJ5L5DKpKsU?feature=share>

⁸¹ Britannica. *Dance of Death* [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<https://www.britannica.com/art/dance-of-death-art-motif>

дійству особливий настрій. Десь по середині вистави одна з жінок одягає чорну мантию і починає танок в лівому куті сцени, що є прямим відсиланням на мотив *Danse Macabre*. А що як взаємодія з впалими домами також є танцем живих і мертвих, живих людей і руїн? Зважаючи на всю динамічність, музику, слова, рухи, та світло я б назвала це радше танцем на межі життя і смерті. Таким ж і постає втрачений дім: він впав, однак світло в його вікнах продовжує горіти.

Таким чином, важливими аспектами в манері репрезентації втраченого дому в цьому випадку є акценти на його мобільності (ми втрачаємо фасад, однак частину нутра возимо з собою у валізах); трагічності досвіду (музичний мотив і завивання створюють відчуття похорону); “пекучість” (відчувається свіжість рани, неможливість повністю осмислити ситуацію, потребу говорити і навіть кричати). Якщо пробувати віднести естетичну стратегію *Dakh Daughters* до однієї із запропонованих Клодет Лозон, це буде щось на перетині недомашньої, цієї “пекучості” та естетики недобудованого. Будинки-валізи, окрім втрати фасадів, десятки разів змінюють своє призначення у виставі. В якийсь момент з’являється подив і усвідомлення, що вони можуть бути буквально будь-чим, будь-яким “альтернативним світом”. Головні засоби репрезентації – скульптура (дерево та світло), танець, музика й усна оповідь. А якщо ширше, то такий засіб можна окреслити як перформативний або театральний. Дерев’яна дошка з отворами для вікон виступає іконічним вираженням дому, глядач одразу вловлює цей образ. З етичної точки зору, задум знаходиться на хиткій межі між пробудженням емпатійності та ретравматизації (звуки сирен, начитка реальних свідчень згвалтування та споглядання вбивств, etc.). Однак, багато залежить від цільової аудиторії і, як я згадувала на початку, *Danse Macabre* розрахований швидше на іноземців, ніж на українців. Тому оповідь місцями брутальна, образи гострі і різкі, голоси та звуки надірвані, особливо для мене, як української частини аудиторії.

3.3 “Дім, спогади” від Balbek Bureau

*Для наших полярників станція «Академік Вернадський»
це дім вдалині від дому.*

Balbek Bureau

У 2023 році архітектурна майстерня Balbek Bureau завершила роботу над дворічним проектом “Дім, спогади”⁸² – арт інсталяцією для Української антарктичної станції “Академік Вернадський” на острові Галіндез (див. Додаток No10). Balbek Bureau працювали над дизайном та концепцією, а за виробництво відповідали майстри з бюро “Майстерня Чудес”. На станції вже роками припадає пилом закинути бензиновий бак і це перше, що бачать працівники та туристи, які подолали тисячі кілометрів до цієї точки. Команда Balbek Bureau вирішила вписати цей масивний куб в новий контекст:

Для наших полярників станція «Академік Вернадський» це дім вдалині від дому. З огляду на це, ми запропонували створити інсталяцію, натхненну типовим українським будинком – таким, що асоціюється з теплом, затишком і канікулами в бабусі. Для наших дослідників це живий спогад про найрідніше. Для гостей станції – натхнення запланувати візит до самої України⁸³.

Balbek Bureau дослідили будинки з різних регіонів і створили збірний образ українського дому, який вони зробили у формі металічного деталізованого каркасу довкола закинутого бака. Також вони розробили міні експозицію на стінах цієї конструкції – символічні і важливі для нашої культури об’єкти серед яких клаптик вишиванки, кусок косівської кераміки, гілка смереки, витинанка, лялька мотанка, etc (див. Додаток No11). Всі вони застигли в епоксидній смолі і утворюють разом своєрідну “капсулу часу”.

В порівнянні з роботами Катерини Яковленко та Dakh Daughters тут йдеться про іншу втрату дому, не через війну, а через професію та фізичну відстань.

⁸² Balbek Bureau. *Дім, спогади* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.balbek.com/home-memories>

⁸³ Там само.

Антарктида – суворе і складне для життя місце, це фактично німа пустка, де немає звичних і комфортних для життя речей. Там нескладно втратити відчуття країн, міст, вулиць. І це разом може складати втрату багаторівневого дому. Каркасна конструкція є сильною метафорою, яку можна читати в двох напрямках: каркас як кістяк дому, його міцна основа, або навпаки як щось ілюзорне, як міраж та нестабільність. Однак “Майстерня Чудес” розробила напрочуд міцну конструкцію, яка б витримала сильні вітри, заметілі і найнижчу температуру, яка може там бути. Ця конструкція несе в собі атмосферу *unbuilt*, як альтернатива багатьох майбутніх світів, домів. Команда ділиться, що за їхнім задумом “інсталяція мала нагадувати ескіз олівцем: ніби хтось пригадує свій дім і робить замальовку по пам’яті⁸⁴”. Ця ескізність, яка добре вписується в білизну ландшафту Антарктиди, яка наче білий аркуш, підсилює естетику недобудови і незавершеності. Наскрізність конструкції та відсутність стін є промовистим прикладом взаємодії внутрішнього, домашнього і зовнішнього світів. Це колективний образ дому, сховок пам’яті і спогадів, на який будуть поглядати працівники з різних міст і контекстів та яких за тисячі кілометрів від реального дому об’єднала тут наука. Також цю арт інсталяцію будуть бачити сотні туристів станції. Ця незавершеність дозволяє кожному вибирати свій альтернативний світ, хоч і загальний каркас у всіх спільний.

Такий збірний образ дому слугує ідеальним типом, його не існує в реальності, є лише уявлення про його найдосконалішу версію. Такий ідеалізований та романтизований підхід до образу втраченого дому не вписується в теорію критичної географії. Команда припускає, що типовий український будинок “асоціюється з теплом, затишком і канікулами в бабусі” і цим самим впадає в одну з крайнощів “чорне-біле”, “погане-хороше”. Далеко не для всіх дім має такі асоціації, не для всіх він постає як затишне і тепле місце, не всі мають/мали бабусю в селі, в якій можна було залишитись на канікули. Можливо, для контексту

⁸⁴ Balbek Bureau. *Дім, спогади...*

Південного Полюсу, його холоду, брутальності та відсутності людських інтеракцій така романтизація важлива та відіграє емоційну “зігріваючу” функцію. Міні експозиція повертає нас до теми “дім як об’єкт м-тва” та “дім як місце для об’єктів м-тва” і в цьому випадку “Дім, спогади” є ти і тим, як в Катерини Яковленко. Обрані предмети, які репрезентують важливу частину української ідентичності, відсилають нас до рівня дому як батьківщини. Ця частина з 9 квадратів епоксидної смоли, яка наче заморозила обрані командною матеріальні символи, створює відчуття сакрального кутка, покуття. Цікавий ефект створюють тіні, які падають на паливний бак всередині конструкції. Тінь можна відчитати як незвідану, підсвідому, забуту частину дому. Також її можна трактувати як слід, який дім залишає на людській особистості, оскільки бак знаходиться саме всередині.

Завдяки мінімалістичній металічній конструкції, епоксидній смолі і кількох значущих символічних предметів, білизні антарктичного ландшафту та закинутому паливному баку команда проекту “Дім, спогади” фіксує образ водночас втраченої і віднайдені домівки, надію на повернення та ностальгічний, ідеалізований спогад про минуле. Ця арт інсталяція слугує нагадуванням та маятником для туристів та наших працівників, що одного дня вони повернуться додому. Творці інсталяції залучають естетику домашності та незбудованого: дім у їхній роботі постає як ідеалізоване місце безпеки та затишку і водночас як один в майбутніх альтернативних світів. Вони звільняють дім від стін чим вказують на його пористість та на крижкість як в реальності так і в пам’яті. З початком повномасштабного вторгнення інсталяцій набула нових сенсів. Команда Balbek Bureau ділиться:

Для мільйонів людей, які вимушено залишили рідні міста й села через російську агресію, повернення додому стало головною мрією та стимулом не опускати руки навіть в темні часи... Ми віримо, що війна завершиться нашою перемогою і українці творитимуть нові спогади з тепла своїх домівок⁸⁵.

⁸⁵ Balbek Bureau. *Дім, спогади...*

Такий образ дому не є типовим для сучасного мистецтва, якщо дивитись на тенденції неформальності, які окреслює Клодет Лозон. Хоч ця робота не вписується в контекст критичної географії дому, вона ілюструє необхідність для людей піднесення ідеї дому (як особистого, так і батьківщини) в екстремальних умовах: як погодніх, так і воєнних.

3.4 Дім матері Алевтини Кахідзе

*Клубніка Андріївна, ти вмерла на “нулі”,
тепер ти тут і дім твій тут, що так тебе тримав.*

Алевтина Кахідзе

Наприкінці 2021 року мисткиня родом з Донеччини Алевтина Кахідзе завершила роботу над меморіалом своїй мамі Клубніці Андріївні, як її символічно називала художниця⁸⁶. Клубніка стала головною персонажкою багатьох рисунків доньки, яка рефлексувала в них про рішення матері залишитись вдома, в окупованому росіянами місті. Алевтина Кахідзе поважала цей вибір, не зважаючи на власні емоції та страх за життя близької людини і пам'ятник став матеріальним проявом цієї поваги. Він також став і осмисленням глибшого значення дому, його магнетизму, особливо для старших людей, приналежності, вкоріненості, втрати та обов'язку пам'ятати. Пам'ятник знаходиться в селі Музичі, Київської області на могилі мами Алевтини Кахідзе. Робота над проектом тривала приблизно три роки і залучила й інших митців та культурних діячів. А. Кахідзе наголошувала на важливості дистанції в роботі митця і ці три роки осмислення справді завершилися глибоким і резонуючим художнім жестом.

В цій роботі втрата дому пов'язана зі смертю людини, для якої цей дім був важливою частиною життя, був втіленням її внутрішнього світу, емоцій, смислів і

⁸⁶ Past / Future / Art. Дім матері Алевтини Кахідзе: пам'ятник усім, хто не брав участі у війні, але став її учасником [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://pastfutureart.org/alevtina-kakhidze-mother-memorial/>

спогадів. Це багаторівнева втрата: спершу українського міста, в яке прийшли окупанти, потім взаємодії з близькими, які переїхали, згодом і “дім, що так тримав” маму А. Кахідзе втратив її та спорожнів. Мисткиня довго міркувала над тим, як репрезентувати дім матері, але точно знала, що він має бути біля її тіла, стати її пам’ятником. Задум виглядає наступним чином: бетонний ганок реальних масштабів, на який можна присісти; зменшена версія бетонного фундаменту, на якому розташовано 6 мармурових плит однакового розміру, вони символізують двері і відтворюють реальне розташування дверей в домі Клубніки Андріївни (див. Додаток No12). Окрім класичного надгробного підпису, на плитах вирізьблені такі слова: “Клубніка Андріївна, ти вмерла на “нулі”, тепер ти тут і дім твій тут, що так тебе тримав”. Головними медіумами в цій репрезентації стають бетон, мармур та текст. Хоч і матеріал пам’ятника доволі класичний, його форма та зміст унікальні.

Прив’язаність і повага – це дві точки, які, на мою думку, стали одними з центральних в концепції пам’ятника. Перша – про небажання матері покидати свій дім, незважаючи на реальну зовнішню загрозу життю й ідентичності, особливо національній; про неможливість залишити те, що культивувалось роками, про вкоріненість і бажання бути в цьому місці до останнього подиху. Друга точка – про прийняття інших цього рішення залишитись, про повагу до почуттів і сенсів іншої людини, про утримання від осуду і внутрішнього несхвалення, обурення і хвилювання. Алевтина Кахідзе репрезентує водночас мінімалістично і буквально (ганок, фундамент, двері), однак вона нанизує на цю зменшену, незавершену, ескізну модель домашнього простору метафоричний, ментальний вимір. Він проявляється в задумі та тексті на мармурових дверях: фраза “дім, що так тебе тримав” позначає приналежність і глибокий емоційний зв’язок з конкретним фізичним місцем. Рішення відобразити дім за допомогою одних дверей, ганку і фундаменту є синекдохічним і також резонує з естетичною стратегією недобудованого. Ми бачимо тільки натяк, початок місця (ганок, фундамент і двері), а стіни і весь простір може домалювати наша уява, або ж залишити ось таким,

недобудованим, незавершеним, “непідкореним”. Також промовистим дизайнерським рішенням є неможливість прочитати всі тексти одночасно, для кожних дверей потрібен свій кут зору. Така багатоплощинність демонструє багатогранність дому, як фізичного так і символічного, його нереально охопити за раз. Алевтина Кахідзе ділиться, що “скорбота має бути обрамлена красою, тому що саме краса дає силу витримати все це...це краса, яка дає ресурс подивитися на страшну історію і знайти в ній щось на майбутнє⁸⁷”. В цих словах прослідковуємо такі важливі акценти естетичної стратегії мисткині – віра в майбутнє, трансформація, мотив “палки”, з якої може прорости дерево, про який йшлося Катерині Яковленко. Якщо уявити градацію від домашності до недомашності в контексті сучасного мистецтва, робота Кахідзе буде тяжіти до першого.

Дім матері Алевтини Кахідзе реферує не тільки до особистої історії, а й до колективного досвіду втрати як дому, так і життя. Останні двері присвячені “всім померлим на самоті в російській окупації”. Завдяки мінімалістичному дизайну та продуманному і глибокому концептуальному рішенню Алевтина Кахідзе та її команда втілили, на мою думку, світлу, примирену та відкриту до кращого майбутнього репрезентацію (не)втраченого дому своєї матері та сотні інших людей з подібним досвідом.

3.5 Від руйнування до увічнення. Спільні точки.

Проаналізувавши чотири медіально різні роботи, ми можемо прослідкувати точки дотику, які ідейно переплітають репрезентації втраченого дому українськими сучасними митцями. Я не дарма розмістила роботи саме в такому порядку, почавши з Катерини Яковленко і закінчивши Алевтиною Кахідзе. Ці різні художні жести можна укласти в чотири рівні: реальне і дуже намацальне *руйнування* дому Катерини Яковленко; необхідність говорити тепер і тут та повне

⁸⁷ Past / Future / Art. Дім матері Алевтини Кахідзе...

право на вираження *гніву* через танець смерті Dakh Daughters; *фіксація* ідеалізованого образу домівки, як орієнтиру і “маятника” від команди Balbek Bureau; та *увічнення* Алевтиною Кахідзе світлої пам'яті про дім її матері, її сильного зв'язку з місцем та зрештою неї самою. Окремо ці слова можна викласти в логічній послідовності, однак в контексті кожної роботи її складно дотримуватися, адже кожна з них містить чи не весь цей спектр.

Спробуємо тепер вивести спільні точки в одну ментальну мапу, керуючись аристотелівським поділом репрезентації на об'єкт, манеру і засіб. Фізичний простір втраченого дому всіх чотирьох робіт передається іконічно: у напівзруйнованій будівлі Катерини Яковленко, дерев'яних конструкціях Dakh Daughters, металічному каркасі Balbek Bureau та мармуровому фундаменті і дверях Алевтини Кахідзе глядач візуально може відчитати образ домівки. Катерина Яковленко вдається до прямолінійного й буквального жесту: її власний зруйнований фізичний простір репрезентує сам себе. Алевтина Кахідзе робить це більш метонімічно, а саме синекдохічно: частини будівлі – двері, ганок і фундамент реферують до більшого, до цілого будинку. Медіумами цих робіт виступає скульптура та перформанс, а якщо пройтись по найменших елементах: дерев'яні, металічні, мармурові і цегляні конструкції, біблійні слова та свідчення реальних людей, звуки війни, музика, рисунки, фото, полотна, епоксидна смола та низка об'єктів, які репрезентують індивідуальний або ж колективний простори дому. Ментальний простір втраченого дому транслюється перш за все через артикульовані сенси і значення цих робіт, через писані і промовлені слова, через мережу сенсів, яку зіткали творці довкола своїх виражень.

Якщо пробувати окреслити спільну естетичну стратегію репрезентації, керуючись ідеями Клодет Лозон, ця манера буде тяжіти радше до теорії Гомі Бгабги про недобудову (*Unbuilt*). Переосмислена руїна, з якої може постати новий дім Катерини Яковленко, мультифункціональні дошки-багатоповерхівки, в який не згасає світло під час перформансу Dakh Daughters, ескізний металічний каркас на

Південному Полюсі та “прозорий” дім з мармуровими дверями і фундаментом – всі ці художні жести об'єднує прийняття незавершеності і вбачання в цьому творчого потенціалу, “альтернативного світу” в майбутньому. Спільним для всіх робіт є фокус на трансформації, надії на нове/оновлене життя. Чи то палка, з якої проростає дерево, полегли багатоповерхівки, в яких все ще горить світло, металічна конструкція як нагадування про дім, який “чекає” на тебе, чи мармурові світлі двері з написами, як нагадування про значущість почуттів до свого дому – всі ці жести є швидше домашніми (homely), ніж заціпенілими, меланхолійними і трагічними. Домашніми не так в сенсі теорії Клодет Лозон, тобто не критичними, а радше в сенсі обнадійливості на стабільність, віднаходження відчуття затишку і примирення. Однак я б не розглядала це як антонім до недомашньої естетики: у кожній роботі присутнє як домашнє, так і недомашнє, як і сама ідея дому не є зафіксованою в одній з крайнощів. Тут йдеться радше про акценти і проаналізовані українські митці та культурні діячі орієнтуються на перше, на потенційну трансформацію та на наступний крок після втрати – на відбудову, на віднайдення нового дому чи його відчуття.

ВИСНОВОК

Артикуляція досвіду втрати дому є важливим і складним процесом, з яким вкотре зіштовхнулось українське суспільство і продовжують зіштовхуватись люди у всьому світі. Мистецтво є унікальним й плідним простором для цієї, не завжди вербальної, оповіді. На прикладі чотирьох українських мистецьких проектів я спробувала окреслити способи репрезентації втраченого дому, його ментальних і фізичних вимірів.

У своїй роботі я рухалась від об'єкту до манери репрезентації, розпочавши з окреслення поняття дому, його фізичного і ментального обрисів та значення його втрати. Далі я окремо розглянула поняття репрезентації, починаючи з дефініції, естетичних стратегій, медіумів і завершивши питанням етики репрезентації. Я працювала в світлі критичної географії дому, центральна ідея якої перегукується з естетикою недомашнього. З цими всіма інструментами, ідеями й концепціями я спробувала проаналізувати чотири роботи українських митців і культурних діячів для розуміння спільних точок, мотивів і тенденцій.

Клодет Лозон своїм транснаціональним аналізом сучасного мистецтва, яке оповідає про втрачений дім, пропонує переконливий аргумент про домінування естетики недомашності. Цей підхід, хоч і розглядає дім як вмістилище водночас позитивних і негативних конотацій, все ж тяжіє до другого у своєму вираженні. Дім в роботах Г.М. Кларка, Д. Родні і Д. Сальседо постає як тривожне, меланхолічне і невідвратно втрачене місце. Їхні мотиви орієнтовані радше на минуле і на складні наслідки цього минулого, яким можна дати раду в художньому вираженні. Я намагалась прослідкувати чи сучасне українське мистецтво розділяє цей підхід. В ході аналізу, я знайшла важливі відмінності, серед яких: орієнтування на майбутнє, вбачання в руїнах потенціалу “нових, альтернативних світів”, а не тягаря і отруйного нагадування про болісне і трагічне минуле.

В кінці останнього розділу я виводжу спільні точки чотирьох робіт в одну ментальну мапу, яка демонструє основні знахідки та запрошує до думання над тим, як можна ефективно, глибоко й резонуюче оповісти історію втрати дому через художнє вираження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Assmann A. *Spaces of Memory: Forms and Transformations of Cultural Memory*. Kyiv: Nika - Center, 2012, p. 352.
2. Bachelard G. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994, p.47.
3. Balbek Bureau. *Дім, спогади* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.balbek.com/home-memories>
4. Blomfield E., Lenette C. *Artistic Representations of Refugees: What Is the Role of the Artist?* // Journal of Intercultural Studies. Vol. 39. No3. May 2018
5. Blunt A., Dowling R. *Home*. Abingdon: Routledge, 2006.
6. Britannica. *Dance of Death* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.britannica.com/art/dance-of-death-art-motif>
7. Claudette L. *The Unmaking of Home in Contemporary Art*. University of Toronto Press, 2017.
8. Cooper Marcus C. *House as a Mirror of Self* // Clare Cooper Marcus. – Berwick: Nicolas-Hays, 2006.
9. Dakh Daughters, Троїцький В. *Danse Macabre* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/live/hJ5L5DKpKsU?feature=share>
10. Grabska K. *Visual Storytelling about Genocide, Displacement, and Exile* // Conflict and Society. Vol. 8. No1. June 2022, pp.192-211.
11. Hall S. *Cultural Representations and Signifying Practice*. London: Open University Press, 1997.
12. Hartmut R. *The Uncontrollability of the World*. Cambridge: Polity, 2020, p. 44.
13. Hay I., Cope M. *Qualitative Research Methods in Human Geography*. Canada: Oxford University Press, 2021, p.66.
14. Latinium [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://latinitium.com/latin-dictionaries/?t=sh21136,h1356>

15. Lockford L. *Leaving Home// Abandoning a Problematic Metaphor*. Vol. 9, No. 1. University of California Press, 2016, p. 5.
16. Logie A. *Trauma, Creativity, And Bearing Witness Through Art: Marian Kołodziej's Labyrinth*. Media Studies. The University of Western Ontario, 2019.
17. Mitchell W. *Representation* in F. Lentricchia & T. McLaughlin (eds), *Critical Terms for Literary Study*, 2nd edn, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
18. Past / Future / Art. *Дім матері Алевтини Какхідзе: пам'ятник усім, хто не брав участі у війні, але став її учасником* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://pastfutureart.org/alevtina-kakhidze-mother-memorial/>
19. Porteous D., Smith, S. *Domicide: the Global Destruction of Home*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.
20. Quintilian. With An English Translation. Harold Edgeworth Butler. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, 1921, p. 434.
21. The meaning and origin of the expression: East, west, home's best [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.phrases.org.uk/meanings/east-west-homes-best.html#:~:text=What%27s%20the%20meaning%20of%20the,there%27s%20no%20place%20like%20home%27.?utm_content=cmp-true
22. Бліндюк М. *Слова вдячності. Кураторка зробила виставку у власній зруйнованій квартирі* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://suspilne.media/275390-slova-vdacnosti-kuratorka-zrobila-vistavku-u-vlasnij-zrujnovanij-kvartiri/> (28.08.2022)
23. Пападопулос Р. *У чужому домі// Травма вимушеного переміщення: шлях до розуміння і одужання*. Пер. з англ. Інни Бодак і Наталії Яцюк. Київ: Лабораторія, 2023.
24. Черничко А. *Всі бояться, а я дякую: Катерина Яковленко про виставку у своїй зруйнованій квартирі в Ірпені* [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<https://birdinflight.com/nathnennya-2/dosvid/20220829-kateryna-yakovlenko.htm>

1 (29.08.2022)

25. “Ubi bene, ibi patria”. Where it is well with me, there is my country

[Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.antiquitatem.com/en/homeland-country-fatherland-motherland/>

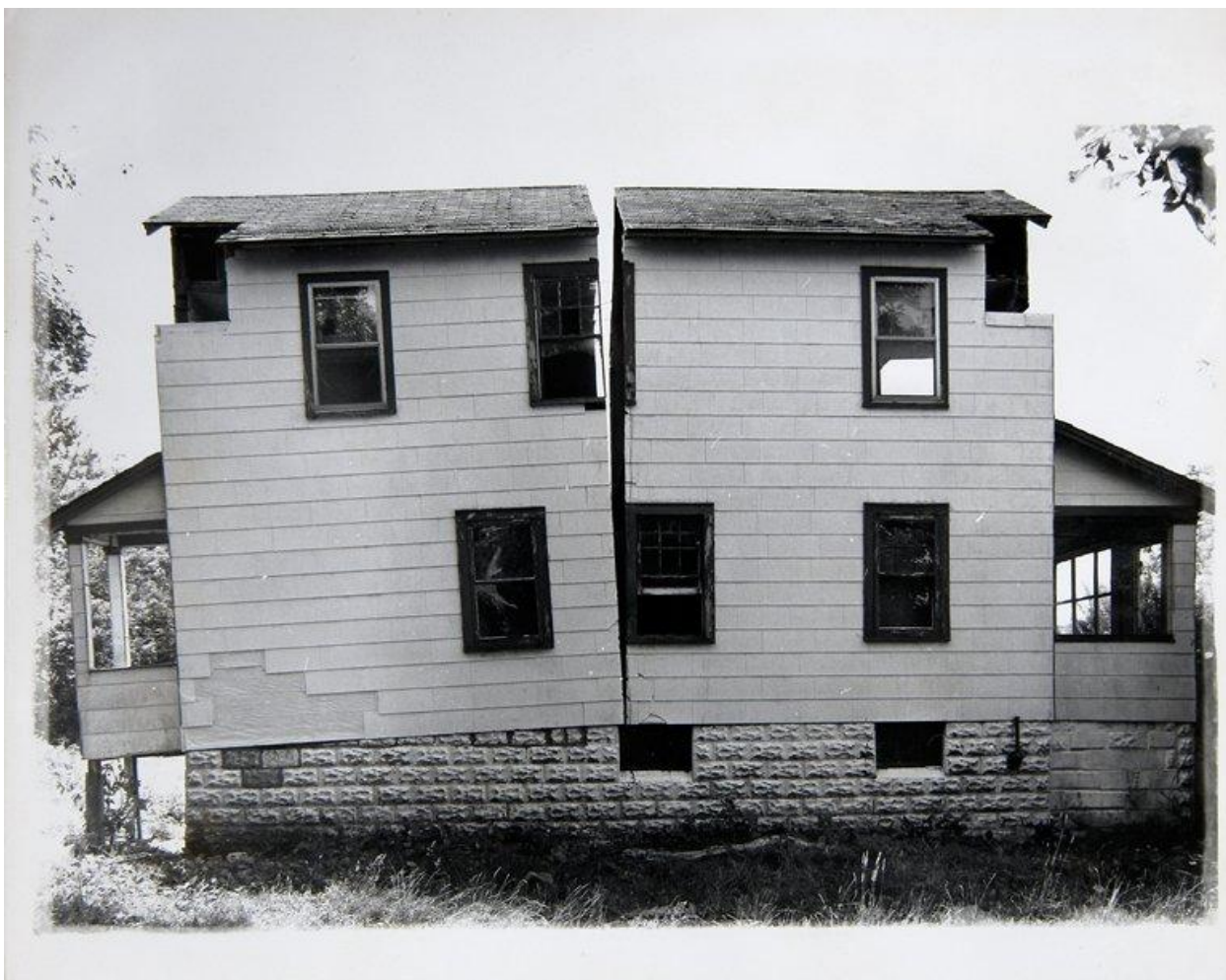
ДОДАТКИ

Додаток No1



Donald Rodney, In the House of My Father [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rodney-in-the-house-of-my-father-p78529>

Додаток No2



Gordon Matta-Clark, Documentation of Splitting [Электронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://smarthistory.org/gordon-matta-clark-splitting/>

Додаток №3



Doris

Salcedo, Untitled [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/aug/29/tower-chairs-doris-salcedo-putin-war>

Додаток №4



Катерина Яковленко. Фото: Марія Блiндюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://suspilne.media/275390-slova-vdacnosti-kuratorka-zrobila-vistavku-u-vlasnij-zrujnovanij-kvartiri/>

Додаток №5



"Дякую", Стас Туріна. Фото: Марія Бліндюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://suspilne.media/275390-slova-vdacnosti-kuratoroka-zrobila-vistavku-u-vlasnij-zrujnovanij-kvartiri/>

Додаток №6



Анна Звягінцева. «Посадити палицю», 2022 рік [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://birdinflight.com/nathnennya-2/dosvid/20220829-kateryna-yakovlenko.html>

Додаток №7



"Нове замовлення", Тамара Турлюн. Фото: Марія Блindюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://suspihne.media/275390-slova-vdacnosti-kuratorka-zrobila-vistavku-u-vlasnij-zrujnovanij-kvartiri/>

Додаток №8



Катерина Бучацька «Зображення більше не працюють» [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://birdinflight.com/nathnennya-2/dosvid/20220829-kateryna-yakovlenko.html>

Додаток №9



Dakh Daughters. *Danse Macabre* [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://www.detnorsketeatret.no/framsyningar/danse-macabre>

Додаток №10



Валбек Вуреау. *Дім, спогади* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.balbek.com/home-memories>

Додаток №11



Balbek Bureau. *Дім, спогади* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.balbek.com/home-memories>

Додаток №12



Пам'ятник матері Алевтини Кахідзе, 2021, Музичі, Київська область
Фотографка — Марго Дідіченко[Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://pastfutureart.org/alevtina-kakhidze-mother-memorial/>