

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь — бакалавр

на тему: **«АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА ГОЛОСІЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ
КОНЦЕПЦІЇ ШИРОКОГО ТЕПЕРІШНЬОГО Г. У. ГУМБРЕХТА»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,
Спеціальності
034 Культурологія
Голосай Анастасія Юріївна

Керівник Івашина О. О.
старший викладач кафедри
культурології
Рецензент Балашова О. О.
(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена
з ОЦІНКОЮ _____

Секретар ЕЕ _____
« _____ » _____ 20 ____ р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I СТАНОВЛЕННЯ ОЛЕГА ГОЛОСІЯ	7
I.1. СЕДНІВ, СКВОТИ І ПЕРШІ ВИСТАВКИ.....	7
I.2. БАРОКО, ТРАНСАВАНГАРДИЗМ ТА ПСИХОДЕЛІЧНИЙ ДОСВІД.....	21
I.3. О. ГОЛОСІЙ ТА «НІЩО»	23
РОЗДІЛ II ПРОДУКУВАННЯ ПРИСУТНОСТІ ТА «ШИРОКЕ ТЕПЕРІШНЄ», ЯК ВИМІРИ ДЛЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ РОБІТ О. ГОЛОСІЯ	26
II.1 ПРИСУТНІСТЬ ТА УПРИСУТНЕННЯ (ГАНС УЛЬРИХ ҐУМБРЕХТ)	27
II.2 <i>ШИРОКЕ ТЕПЕРІШНЄ</i>	34
II.3 Від САМО-МІФОТВОРЕННЯ ДО <i>ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ</i>	38
ВИСНОВКИ	46
БІБЛІОГРАФІЯ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47

ВСТУП

Робота прокладає взаємозв'язок між живописом Олега Голосія та ідеєю «широкого теперішнього» Ульриха Гумбрехта. У першому розділі ми зосередились на біографії Голосія та впливах, що він зазнавав упродовж свого життя, тому для цього ми більш докладно розглянули створення Паризької Комуни та Седнівських пленерів, що передували цьому. У першому розділі значна увага приділена есеям українських мистецтвознавиць та дослідниць, які проклали ідейний та мистецтвознавчий шлях до розуміння робіт митця, зокрема стосовно впливів на нього різних філософських концепцій та категорій, наприклад категорії «*Ніщо*», яка стає водночас й зв'язком, через який роботи митця відкривають суб'єкту простір «*плоті світу*» (Мерло-Понті). У другому розділі ми детально розглядаємо дві роботи У. Гумбрехта: книгу «Продукування присутності. Що значення не може передати» та промову 2018 року, транскрибовану у збірці есеїв «Розладнаний час». В кінці другого розділу ми аналізуємо як Голосій прийшов від практики само-міфотворення до практики *екранного живопису* та яким чином це пов'язується із «*широким теперішнім*» Гумбрехта.

Актуальність роботи полягає у розгляді творів митця кінця 20 сторіччя (Олега Голосія), чії роботи естетично претендують на роль об'єктів присутності, тим самим увиразнюючи потребу людини «*широкого теперішнього*» (У. Гумбрехт) у сенситивному досвіді, що не базується на інтенсивній інтелектуальній стимуляції, а навпаки – залишає простір для сприйняття афекту.

Ступінь наукової розробки нашого дослідження розділяється на дві сфери: історію Паризької Комуни та всього, що пов'язане із нею; друга складова загально окреслена як праці корпусу досліджень естетики та досвіду афектів. Ми усвідомлюємо, що питання естетики та афектів широкі розділи філософії, зокрема естетика починається принаймні з виведенням Аристотелем мімезису, прояв якого є необхідним, аби зрозуміти (радше прожити естетичний досвід) твору мистецтва. Оскільки ми концептуалізуємо живопис Олега Голосія за

допомогою ідей Ганса Ульриха Гумбрехта, то ми розглядаємо дві його праці «Розладнаний час» і «Продукування присутності. Що значення не може передати». Однак Гумбрехт не перший підняв тему феноменологічного дослідження світу, тож за його плечима теж непідйомний масив інформації, який ми лише в загальних рисах опишемо тут. Задля уникнення хибних трактувань ідей Гайдеггера, на які основним чином спирається Гумбрехт, ми розберемо тут критику ідеї «присутності» маніфестовану у «Продукуванні присутності. Що значення не може передати». Іван Іващенко, перекладач українського видання «Продукування присутності. Що значення не може передати» з одного боку погоджується із дейктичним методом викладання гуманітарних наук, який Гумбрехт пропонує у розділі «Епіфанія/Уприсутнення/Дейксис: можливе майбутнє для гуманітарних наук», але з іншого боку, не погоджується із запропонованим у праці витлумаченням проєкту Просвітництва та поясненням *dasein* у філософії Гайдеггера. Іващенко застерігає читачів цієї праці (яку він називає «маніфестом») від зачарування, оскільки вважає, що Гумбрехт не є першим, хто поставив цю проблематику на порядок денний. Перекладач вважає доцільним зважати як на ідеї філософів ХХ сторіччя, зокрема Адорно та Горкгаймера, так й на думку емпіриків ХVІІ-ХІХ ст. зокрема таких філософів як Джордж Барклі (George Berkeley), Джон Локк (John Locke) та Дейвід Г'юм (David Hume). Згідно критики Івана Іващенко, наявність поняття *perception* у Джорджа Барклі є свідченням того, що Гумбрехт надто спрощує історію цієї проблематики, аби у вигідному світлі запропонувати власну ідею *присутності* (presence). І хоча зауваження Іващенко є слухними, проте ідею Гумбрехта все ж, можна досліджувати та підсилювати її іншими ідеями з робіт афективного повороту, наприклад Терези Бренан, котра вважає що пов'язаність суспільств творить спільну атмосферу простору. Тож саме такий підхід був би помічним у розумінні *присутності*, яку пропонує Гумбрехт. Якщо повернутися до ступеню наукової розробки відносно феномену Паризької Комуни і конкретно життєпису Олега Голосія, то тут фундаментальну роботу проробив Олександр Соловійов, Дослідницька платформа ПАЦ, Мистецький Арсенал, Naked Room та інші діячі

культурного сектору, які на різних етапах влаштовували ретроспективні виставки, видавали збірки творів та статті, пов'язані із митцями. Таким чином у друку вже є видання «Олег Голосій: живопис Нон-Стоп». Більш складна ситуація із фізичним доступом до живопису і це, на нашу думку суттєвий недолік, оскільки досі немає якісного архіву робіт Олега Голосія, що пов'язано не лише з фінансуванням, але й неможливістю доступу до великої кількості робіт фізично, оскільки ті були розпродані в основному російськими бізнесменами. Тексти Тіберія Сільваші, організатора Седнівських пленерів з 1988 року також розкривають Паризьку комуну у дискурсі філософії мистецтва. Ґрунтовною, безперечно, є робота Аліси Ложкіної – арт-критикині та кураторки – «Перманентна революція».

Об'єкт дослідження – мистецтво Олега Голосія.

Предмет: дослідження – період *екранного живопису* апробований на концепції хронотопу «широкого теперішнього»

У. Гумбрехта.

Мета: розкриття живопису О. Голосія, як симптому хронотопу «широкого теперішнього» У. Гумбрехта.

Мета дослідження реалізується через низку наступних **завдань:**

- розглянути біографію О. Голосія та описати середовище його становлення;
- дослідити інтелектуальну сферу впливів на український трансавангард та на О. Голосія зокрема.
- розглянути три розділи праці «Продукування присутності. Що значення не може передати», аби прослідкувати розвиток ідей «миті інтенсивності» та «уприсутнення» У. Гумбрехта.
- описати зміст концепції «широкого теперішнього» У. Гумбрехта
- проаналізувати взаємозв'язок між концепцією «широкого теперішнього» та живописом періоду *екранного живопису* О.Голосія.

Методологія дослідження. У роботі використано контекстуальний підхід дослідження впливів (influence studies), компаративістичний підхід до аналізу творчого доробку Олега Голосія та методи культурно-історичної реконструкції

комунікативного середовища досліджуваного періоду. Також використані методи аналізу історії ідей (history-of-ideas approach) та феноменологічний підхід з акцентом на мистецтвознавчий базис. Метод теоретичного узагальнення застосовано для концептуалізації положень та підбиття результатів дослідження.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, шістьох підрозділів, висновків, бібліографії, медіаграфії та додатків.

РОЗДІЛ I Становлення Олега Голосія

Мистецька практика Олега Голосія є результатом сплетіння живописо-центрованої, надзвичайно працьовитої особистості з простором стагнації СРСР, падіння так званої «залізної завіси» та «аполітичними» настроями сучасного київського мистецького середовища. Життя Олега закінчилось досить швидко, у двадцять сім років. У середовищі дослідників Паркомуні існує консенсус стосовно причини смерті Голосія. Та й причин шукати інший варіант не видається актуальним, оскільки падіння із вежі ботанічного саду, далєбі враховуючи вірогідну депресію та наркотичну залежність Голосія, для більшості людей, а особливо наближених до митця є очевидною. Досить відомим фактом про Олега Голосія є те, що він залишив за такий короткий відрізок життя надзвичайно багато робіт, величезних робіт від двох на три метри і більше. Звичайно, у архівах є й менші роботи, проте, митці Паркомуні були відомі саме тотальністю своїх робіт – це, зокрема, могло бути симптоматично після соц-реалізму. Близько трьохсот робіт залишилося спадком Голосія, однак більшість із них розпродані по російським колекціям завдяки Марату Гельману та Володимирі Овчаренку, а та меншість, що залишилась – знаходиться у колекціях Naked room, ПАЦ та у брата Олега – Дениса Голосія.

I.1. Седнів, сквоти і перші виставки.

Біографія Олега Голосія є досить класичною по міркам мистецького світу, хоча й неочевидною, враховуючи той факт, що батьки Олега не були дотичні до мистецтва, що відміняє непотизм у його становленні. Голосій спочатку закінчив Дніпровське художнє училище, пізніше вступив у академію мистецтв у Києві (тоді ще Київський державних художній інститут). Навчання у Києві переривалось його службою в армії, однак Олег продовжив отримувати освіту, навіть не зважаючи на той факт, що він навчався у Миколи Стороженка, який

славився суворістю та високою вимогливістю. Проте, враховуючи той факт, що Олег був працюючим та фізично сильним юнаком, певно, це і не дивно, (доречі, однією з причин його клички «Слон» у Паркомуні була саме фізична сила). Вчитель Голосія з Дніпровського училища розповідав про те, що Олег був дуже зацікавленим у живописі та робив усе, аби максимально продуктивно використати час у навчальному закладі, наприклад він замість однієї дипломної виставки влаштував дві, а також намалював дві дипломні роботи. Стосовно сили митця не доводиться сумніватися, оскільки формати із якими він працював вимагали з очевидних причин величезної кількості енергії, навіть якщо враховувати, що митці Паркомуні використовували наркотики для пришвидшення робочого процесу – все одно залишається питанням: яким чином за ніч можливо одній людині намалювати серію робіт (до 12 робіт) формату мінімум два на три метри [29 ;126]. Саме так відбувався процес підготовки Голосія до виставки у Мюнхені в 1992 році.

Період до формування першого сквоту. Ми не лише з причини фізичного гігантизму так наголошуємо на розмірах робіт митців Паркомуні, річ у тім, що саме така варіативність модулів для підрамників, як виявилось, є прямим свідченням взаємозв'язку Паркомуні (і Олега Голосія в тому ж числі) зі Спілкою радянських художників України, через яку вони і отримували ці модулі, тобто можна було складати роботи з двох видів рам: два метри і три, у тих інваріантах, які митець сам обере. І хоча Спілка радянських художників не була точкою репрезентації митців Паркомуні, проте у певний час стала ключовою інституцією, посередництвом якої юні студенти Київського державного художнього інституту відкрили для себе шляхи розвитку. Річ у тім, що у період 1987-1988 в українському мистецькому середовищі відбуваються дві ключові події, які споводують становленню Паркомуні: **перша подія** це робота Савадова та Сенченка «Печаль Клеопатри», а **друга** – це Седнівські пленери, або навіть більш конкретно – знайомство митців з куратором Олександром Соловйовим та митцем і керівником молодіжного об'єднання Спілки Художників Тіберієм Сільваші.

Історія з роботою Савадова та Сенченка є ключовою у питанні розвитку сучасного українського мистецтва, як прибуткового, оскільки показала митцям, що постмодерне живописне мистецтво є перспективним та затребуваним. У 1987 році на виставці «Молодість країни» у Москві в Манежі робота «Печаль Клеопатри» була продана французькій галереї «Galerie de France», а пізніше перепродана на FIAS за 150 000 євро. Такий шалений успіх обумовлений тим, що ця робота стала яскравою репрезентацією того, що московський мінімалістичний концептуалізм більше не цікавить колекціонерів так, як трансавангардний український живопис із постмодерним цитуванням. На той час мистецькі критики не очікували подібного, оскільки лідуючим був московський мінімалістичний концептуалізм, а в союзі загалом –соцреалістичний підхід до живопису. Робота Савадова-Сенченка розгортає різноманітні алюзії: кінні портрети Веласкеса, сюрреалістичність та тигрів Далі, червоні контури ікон, навіть алюзію на постамент Богдана Хмельницького на Софійській площі. Отже, успіх Савадова та Сенченка значною мірою визначив напрям, у якому найближчі пів року будуть працювати Голосій та інші учасники Паркомуні. Саме терміном «пост-савадизм» тривалий час будуть називати напрям роботи першого періоду робіт Паркомуні і Олега Голосія в тому числі.

Другою складовою, яка запустила вільний проєкт Паркомуні в дію був нетворкінг, котрий утворився навколо митців після звітної виставки молодих художників «Седнів 88» 1988 року, що відбулася в Республіканському Будинку Художника на вул.Січових Стрільців 1-5. Седнівські пленери, які організувало молодіжне об'єднання київської Спілки Художників від початку свого існування стали джерелом повітря для нової мистецької практики, оскільки Седнівські пленери не були класичними пленерами. Коли Тіберій Сільваші став керівником молодіжного об'єднання Спілки Художників це змінило не лише виставками, але й сам підхід до пленерних з'їздів, і хоча Седнівські пленери й до того були місцем спілкування та обміну, однак вони стали більше нагадувати формат сучасних резиденцій, де важливішим за відточення навичок пейзажистів став обмін досвідом та комунікація, створення нового бачення та пошук власної

художньої мови. Седнівські пленери були місцем, де відбувався діалог між молодими митцями та мисткинями, на ці резиденції навіть приїздили іноземні лектори, наприклад приїздила Сір'є Гельме та розповідала про естонське та світове мистецтво [35; 257]. Тіберій Сільваші у інтерв'ю з Ольгою Балашовою пригадує, що Спілка Художників на той переломний час все ще була засобом до існування, тому митці, так чи інак, шукали валідації та визнання через їх інституцію: «щоб тебе рекомендували в СХ, треба мати щонайменше п'ять республіканських і три всесоюзні виставки (.../...) І тоді молодий художник приносить 4-5 робіт, зовсім різних за стилістикою, сподіваючись, що хоча б одна пройде. Так було. Це була одна з тих психологічних проблем, які хотілося зламати. (.../...) Була чудова атмосфера невизначеності. Вона й спонукала зібрати талановитих, але розгублених людей разом» [35; 255-256]. Серед розповіді Тіберія Сільваші знаходимо підтвердження вже згадуваній вище надзвичайній працьовитості Олега Голосія: «Я вже не кажу про чемпіонів: Олег Голосій за ніч устигав написати три полотна розміром 2х3 метри» [35; 102]. На Седнівських пленерах також був не менш вагомий персонаж у історії Паркомуні – Олександр Соловійов. У Седневі Олександр виконував кураторські функції для митців, а у Спілці Художників якийсь час був на посаді завідувача виставкового відділу і допомагав Тіберію Сільваші складати контактну книжку з обраними для майбутніх резиденцій митцями [35; 256]. Седнівські пленери збирали різноманітних молодих митців того періоду, які хотіли рости у своїй практиці та шукати нові способи роботи. У цьому пошуку сприяли різноманітні лекції від вже більш досвідчених митців та мисткинь. У статті «Седнівські пленери» в журналі «Коридор» Валерія Шиллер, покликаючись на інтерв'ю із Глібом Вишеславським та на статтю Ольги Балашової й Тіберія Сільваші стосовно обміну досвідом на резиденціях пише наступне: «Голова Спілки художників Андрій Чебикін розповів про свою поїздку до Нью-Йорка з демонстрацією світлин з останніх виставок актуального американського мистецтва, лекцію про кераміку й гобелени львівських і талліннських художників прочитав художник Олександр Міловзоров, а лекторка з Таллінна (Естонія) Сир'є Хельмі виголосила

доповідь про постмодернізм у контексті сучасного мистецтва Литви» [44]. Якраз у другому заїзді Седніва 1989 року разом з Голосієм були Валерія Трубіна та Олександр Гнилицький. Аби усвідомити соціокультурний зсув, що спричинили Седнівські пленери помічним буде спостереження Олександра Соловійова [44] стосовно контрасту двох звітних виставок: першого Седніва 1988 року та другого Седніва 1989 року. Роботи з другого заїзду (липень 1989 р.) експонувалися вже офіційно у Державному музеї українського образотворчого мистецтва (зараз NAMU), тоді як перший заїзд мав звітну виставку у залах Співки Художників, яка лише тоді усвідомила що весь час фінансувала зі свого кошту сучасне мистецтво, а не соцреалістичну номенклатуру. Це проявилось у різноманітних статтях опору, які виходили після звітної виставки першого заїзду Седніва, наприклад іронічна Олексія Журавля «Простір толерантності чи монополія модернізму?» яка вийшла у газеті «Культура і життя» 1988 року [19].

Період першого сквоту на Богдана Хмельницького. Уже восени після Седнівської резиденції у 1989 році митці заселилися у будинок на вул. Богдана Хмельницького (тоді вул. Леніна) і організували там сквот. Зараз у це складно повірити, однак для того періоду занедбаний, але цілий та не розтросшений будинок був цілком доступний для того, аби в нього зайти і почати жити. Звичайно, це історія про яку можна дізнатися з більш приватних розмов, наприклад дослідники цієї доби досі дещо сумніваються у тому як саме митці отримали ключі до будівлі, у якій відбувався другий сквот, що на Михайлівській, але побутує версія про Олександра Клименка, який зміг надати доступ до приміщення, бо якимось дивом мав від нього ключі. Іншу версію розповідав Ілля Чичкан: «У нас був підготований ЖЕК: 20 баксів – і тобі дають 8-кімнатну квартиру, яка стала на капремонт. Це тривало десятками років. Якось хтось привалив до мене з Художнього інституту — сказали, знайди нам приміщення, в тебе там є кінці. Кінці швидше були у моєї першої дружини Тані Іляхової — і вона влаштувала хлопцям Паркомуну» [45]. Та що вже казати про такі деталі, якщо у Савадова в той же «лихий» період вдалося створити серію робіт «Книга мертвих» з трупами [3], до яких він отримав доступ у моргу. Чи можливо це

зараз? Я думаю це риторичне питання. Отже, 1989 рік, Олег Голосій та інші митці, зокрема Олександр Гнилицький та Валерія Трубіна заселяються у під'їзд на вулиці Леніна і починають свою резиденцію довжиною в пів року. І хоча тут учасники сквоту працювали лише з осені 1989-го по літо 1990-го, проте саме на вул. Богдана Хмельницького (тоді Леніна) було написано найбільше робіт корпусу митців Паризької комуни [16; 23]. Сама назва «Паризька комуна» прилипла до цього покоління трохи пізніше, коли того ж 1990-го митці «окуповують» будівлю на Михайлівській 18а (тоді якраз вул. Паризької Комуни).

У цій частині ми більше зупинимося саме на піврічному періоді першого сквоту на розі вулиць Богдана Хмельницького та Івана Франка. У цей період Олег Голосій знайомиться із двома ключовими галеристами, котрі стануть його найбільшими промоутерами в подальшому. Мова йдеться про Марата Гельмана та Володимира Овчаренка. Марат Гельман першим дізнався про Олега в контексті українського живопису, що ще у 1987 році почав витісняти московський концептуалізм. Сам Гельман у інтерв'ю 2021 року розповідає [24], що його зацікавленість у тому, аби збирати саме українське сучасне мистецтво сформувалася як відповідь на високі ціни за мистецтво, яке його цікавило, оскільки, за його ж словами [24], аукціон Sotheby's" в Москві 1988 року зробив російське мистецтво фінансово недоступним Гельману. Саме тому російський колекціонер почав скуповувати українське мистецтво. Для Олега Голосія таке знайомство було інвестицією, так само, як для Гельмана роботи українських митців. Саме Гельман познайомив Володимира Овчаренка з Голосієм. Овчаренко – російський фінансист і галерист, наразі мало афішує Голосія, як серцевину своєї колекції, проте московська галерея «РІДЖИНА» (зараз «OVCHARENKO») мала серйозні плани на працюючого Олега і навіть підписала з ним контракт на ексклюзивні права щодо його робіт [18]. Саме через це пізніше, коли Олега не стане, більшість його робіт стануть не доступними скарбами Володимира Овчаренка. Сам колекціонер ще у 2017 році в інтерв'ю Галини Глеби говорив про те, що не помічав зацікавленості українських

колекціонерів у роботах Голосія «останні два-три роки» [11]. Головне, що зацікавленість Овчаренка була на стільки сильною, що перше, що він зробив, коли дізнався про смерть Олега – викупив всі можливі роботи, які залишалися у матері Олега Голосія у Дніпрі [11]. Схожу «бізнес модель» відтворив й Марат Гельман, оскільки продав велику частину своєї колекції Третьяковській галереї. Лишається сподіватися, що Гельман не віддав у колекцію Третьяковській галереї (або будь-якій іншій російській галереї) твори Олега, однак це лише здогадки. Сам Гельман у інтерв'ю 2021 року говорить так: «Безумовно, можна говорити про постколоніальний дискурс, але можна *обійтися і без цього*. Я подарував велику колекцію українського мистецтва Російському музею в Санкт-Петербурзі. Ще один подарунок був зроблений Третьяківській галереї (72 твори)» [24]. Пізніше колекціонер зазначив, що у нього є підбірка й сучасного українського мистецтва, але він чекає відкриття в Україні серйозної інституції: «повинен бути створений державний музей сучасного мистецтва і повинен бути назначений адекватний, зрозумілий директор» [24]. Зрозуміти логіку бізнесмена, якого росія зацькувала, а він їй продає свою колекцію – вкрай важко. Однак, Марат Гельман допомагав Олегу з продажами і цілком забезпечував його: «Багато художників (і Саша Гнилицкий, і Голосий, і Ройтбурд, і в певній мірі Савадов, Сенченко, Цаголов) мали можливість два роки спокійно працювати за рахунок того, що я збирав цю колекцію. У 1990-му це завершилося виставкою “Вавилон. Южнорусская волна”» [12].

Уже через декілька місяців після того, як молоді митці заселилися у будівлю свого першого сквоту Марат організував свою першу виставку «Вавилон» (зима, 1990 р.), де Олег став учасником. Саме через цю виставку мистецтво Голосія, разом з іншими митцями, ще довго буде фігурувати як «південно-російське мистецтво». Гельман пояснював це тим, що тоді ще не розпався СРСР: «Оскільки виставка пройшла ще до розпаду Радянського союзу і там були художники з Кишиніва і Ростова, це явище назвали Південно-Російської хвилею. Потім стали використовувати термін “український трансавангард”» [24]. Однак, на нашу думку це виглядає притягнутим за вуха,

враховуючи той факт, що СРСР включала у себе різні республіки зі своїми окремими назвами. «Вавилон» Гельмана 1990-го року, так само, як персональна виставка Голосія «Само-Состоятельное искусство» у галереї Овчаренка «РІДЖИНА» 1991-го року відбувались у Москві. Це дає зрозуміти, що період першого сквоту в житті Олега є москво-центричним, що дещо зміниться після переїзду в другий сквот на Михайлівській. Окрім вже зазначених виставок, за період першого сквоту Олег став учасником групових виставок «Український живопис ХХ ст.» у Державному музеї українського образотворчого мистецтва, а також учасником двох виставок від центру сучасного мистецтва “Soviart” який був заснований 1987 року, як недержавна мистецька інституція галеристом Віктором Хаматовим. Цими виставками були спочатку «Flash/Спалах», а потім «Українське малАРТство. Три покоління українського живопису (60-80 рр.)», яку курувала мистецтвознавиця Галина Скляренко. «Українське малАРТство. Три покоління українського живопису (60-80 рр.)» була виставкою, яка пройшла у декількох містах: спочатку Київ (Торгово промислова палата), потім Одесе (Данія) і Німеччина [16; 175]. Завершальною виставку у цьому циклі «першого сквоту» стала «Нові фігурації» в Одеському краєзнавчому музеї. Гліб Вишеславський пише про те, що цей період залишив по собі два каталоги: «Каталог «21 взгляд» та «Українське малАРТство» — перші друковані свідчення змін у мистецтві України» [8]. Вже тоді митці першого сквоту проявляли конкуренцію та високий ступінь «персоналізму» (Гліб Вишеславський), саме це було об'єднувальним для митців, оскільки відбувався процес протиставлення себе цінностям колективізму, що досі лишався незмінним у офіційному середовищі. Саме тому, говорячи про Паризьку комуна варто розуміти, що митці не шукали спільного у стилі, або методи – їх об'єднував індивідуалізм.

Період другого сквоту. Саме з літа 1990-го йде відлік явища «Паризька комуна», як назви. Дослідники часто звертають увагу на те, що «Паризька комуна» не була спілкою митців, а радше саме явищем, бо кожен художник і кожна художниця були цілісними поза межами «Паризької комуни». Для позначення митців цього явища інколи використовують термін «патріархи», аби

проявити таким чином масштабність кожного і кожної з митців. Як пишуть у невеликому довіднику «SKVOT» [50], що складається із текстів Аліси Ложкіної та Олександра Соловйова, специфіка району довкола сквоту дуже нагадувала нью-йоркський Сохо у плані концентрації майстерень (додаток 1). У двох хвилинах від будинку на Михайлівській, на вулиці Софійській знаходились майстерні Сенченка та Савадова, Іллі Чічкана, Іллі Ісупова, Павла Керестея, а трохи далі від вул. Софійської, на вулиці Ірининській – майстерні Кирила Проценка, Максима Мамсікова та Тетяни Галочкіної. Враховуючи специфіку часу (часу без активного алієнування за допомогою соцмереж) можна лише уявити на скільки потужним впливом на розвиток було життя у такому районі. Тому мисткині та митці постійно обмінювались думками і влаштовували вечірки. У самому ж сквоті на вул. Михайлівській з 1990-го жили такі мисткині та митці як: Валерія Трубіна, Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Дмитро Кавсан, Леонід Вартиванов, Олександр Клименко, Василь Цаголов, Юрій Соломко, Ройтбурд хоча й не жив тут, однак був активним учасником та гостем у ті часи, коли приїздив до Києва. Життя у сквоті зовсім не було схоже на об'єднання художників, це був простір для самовираження, у якому ідеї циркулювали та знаходили вираження інколи у схожих сюжетах, але завжди від внутрішнього споглядання та у пошуку творення власної художньої мови; Леся Заяць так говорила про Паризьку комуна: «один впливав на одного, а обставини на всіх(...) Це функція хабу. Інакше, ніж сьогодні, у часи Фейсбуку, де твоя ідентичність є якась стрічка коментарів(...) Паркомуна — місце для обміну наративом» [21].

Період другого сквоту був менш інтенсивним у кількості виставок, в яких Олег Голосій брав участь. Із відомих для нас за цей період є: групова виставка «Нові фігурації» у вересні 1990-го (м. Одеса), де куратором був Олександр Ройтбурд; сольна виставка в жовтні 1991-го «Само-Стойательное искусство», яку для Олега організував колекціонер та засновник галереї «РІДЖИНА» Володимир Овчаренко, ця виставка відбувалась у Москві. Куратор цієї виставки Олег Кулик запропонував експонувати роботи Олега на колесах [27]. Тому величезні

живописні роботи отримали нову функцію рухливих картинок. Це мало передавати швидкість та динамічність підходу Голосія. У Києві в березні 1992-го пройшла групова виставка «Штиль». Ця виставка стала репрезентацією переходу від гучного та хаотичного трансавангардного підходу (також: наївного, неоекспресіоністичного, бурхливого та барокового) до тихого, сфуматного, невловимого та *«розкартиненого»*, живопису без живопису. Олександр Соловйов у описі до виставки «Штиль» драматично окреслив цей перехід, як «покійне мистецтво» [42]. Митці починають шукати зміст живопису як речі-у-собі та йдуть у споглядання світу. Цей перехід виразно прослідковується в практиці Олега Голосія. Ще у роботі «У озера», яку експонували на виставці «Нові фігурації» в 1990-у та роботах 1989-го: «Жовта кімната» та «Кімната» (додаток 2) спостерігається поступова трансформація барокових фігур. Можна сказати, що перехід від агресивного неоекспресіонізму йде до екранного сфумато через естетику кьютизму. (Додаток 3) Кьютизм таких робіт як: «Двадцять чотири певних сюжети та їх кенгуру» (1990), «Психоделічна атака блакитних кроликів» (1990) та «Ной і слони» (1990) грайливо «онаївлюють» потенційно тяжкі обставини. Це період схожий на спробу знайти компроміс між можливостями особистості та реаліями. З того, як розвиватиметься образна система Голосія помітно, що компромісу не відбулось і Олег все глибше йде в себе, все частіше шукає «ніщо» в порожнечі та звертається до сцен та об'єктів самогубства. Зосередженість на кіно та повсякчасне вигадкування скріншотів з фільмів було своєрідним способом пошуку компромісу. В таких роботах, як: «За столиком» (1991), «Я чув, Анно Сергіївно, у вас син помер» (1991), «Пам'ятник мені» (1991) (додаток 4) проявляється наслідування кіно, як своєрідного «спостереження спостереження» (Н. Луман). Проте, зануреність у світ екранного мистецтва лише підкреслила загальний невтішний стан митця, посиливши екзистенційні питання. У роботах 1991-го року «Каліка на болоті», «Третій зайвий» та «Човник» (додаток 5) естетика кьютизму та застосована сфуматна техніка лише сильніше підкреслюють відчай та загубленість митця. Дозволимо собі припустити, що робота «Шість слонів» (1991) все ж, апелює до провісництва

народження Будди, тільки замість оригінального слона з шістьма бивнями – просто шість слонів. Окрім символічної цифри шість та образу чорної діри над ними маємо й більш побутове значення – мармурових слоників з декоративного радянського набору [31]. Саме з цієї причини у додатку 6 ми об'єднали три роботи Олега, які складаються у концептуальне зображення того, як мислення прокладає шлях до глибин розуму. У роботах Олега, як мінімум три рази зустрічається тема суїциду (Додаток 7), тому живописне зображення лева складно інтерпретувати поза межами цих фактів. Роботи останніх років життя Олега стають все прозорішими, повітряними та космічними. Після глибокого занурення під воду, у світ глибинної порожнечі, живопис Голосія стає місцем, де космічні тіла дають знак своєї присутності, а зазираєння у «ніщо» цікавить, а не лякає. У компіляції робіт в додатку 8 ми зібрали такі роботи-духи, що на нашу думку можуть свідчити про глибокий відхід митця від реальності та зосередженість на дослідженні позаземного досвіду.

Завершальним етапом життя і творчості Олега Голосія стала робота на чотирьох-місячній резиденції від куратора Кристофа Відеманна. Результатом резиденції стали три виставки: Мюнхен, «Постанастезія», галерея Kuenstlerwerstaetten Lotheringerstrasse, відкрите студійне відвідування у майстерні художників на Лотрінгер штрассе та виставка «Постанастезія» у Музеї Грасі у Ляйпцигу. Куратор резиденції пояснював своє бажання організувати такий прецедент наступним чином: «Там, як і в усіх новостворених республіках, особливо помітний московський централізм. (...) в культурному плані всі важливі нитки за кордоном усе ще збігаються в Москві. Єдині певною мірою функціональні приватні галереї із західними контактами знаходяться там. (...) Тому проект «Діалог з Києвом», ініційований у Мюнхені асоціацією Spielmotor, є спробою похитнути це невиправдане домінування» [10].

Дослідниця й дослідник Паркомуні Аліса Ложкіна та Олександр Соловійов вважають, що власна художня мова почала з'являтися у митців вже пізніше, ближче до 1991-го, коли вони почали відходити від популярного трансавангарду та стали видозмінювати, спрощувати візуальну мову в бік виразної прозорості,

яка на думку Соловійова та Ложкіної відображала інтерес митців до філософії дзен-буддизму [50; 10]. В наслідок поступового «просочування» різноманітної літератури в простір 90-х простежувався інтерес до нью-ейдж напряму. Гліб Вишеславський говорить про те, що ще у 70-х роках з'являлись люди, котрі покладали всі сили на те, щоб отримати матеріали з іншого боку «завіси», тому праці про «сучасне мистецтво, заборонену літературу, містику, дзен буддизм, магію, алхімію, астрологію, молодіжні субкультури чи контркультури» [9; 11] потрапляли в СРСР. Важко точно дізнатися на скільки на митців вплинули роботи дзен-буддизму. У Голосія, наприклад, часто фігурував слон, але чи дає це нам право припустити, що він використовував його як символ, що передвіщає народження Будди [6 ;169]? Стосовно друга Голосія – Олександра Гнилицького лише з розмов Ройтбурда дізнаємось, що він поважав буддистські традиції [49]. Все, звісно, залежить від інтенсивності інтерпретації. Валентина Салюхіна, до прикладу, присвятила темі символізму свою магістерську роботу «Символізм у творах українських художників «Нової хвилі» 1985-1995 рр.» [34]. У праці, в основному, увагу зосереджено саме на християнському та язичницькому символізмі робіт Нової Хвилі, зокрема Валерії Трубіної, Олександра Гнилицького та Олега Голосія. Заперечуючи ідеологічний атеїзм СРСР та втікаючи від серйозних й травматичних викликів історії кінця СРСР митці Паризької Комуни все частіше зверталися до естетики кьютизму. Він поступово витісняв грузний постмодерновий підхід і у роботах все більше місця залишали порожнечі (незаповненим фарбою зонам), або працювали обмеженою кількістю шарів у сфуматній техніці, аби картинки залишалися ледь вловимим, майже безтілесними. Це явище ще характеризують, як «розкартинювання», а отже пошук меж живопису та відхід від живописного розбивання світу на тепле та холодне в кольоровій гамі. Переосмислення функції живопису багато в чому спиралось на філософські праці Мартіна Хайдеггера, Гусерля, Бергсона, Дельоза, Камю та Сартра. Влучно переформулюється з ідеями Камю живопис Олега Голосія «Без назви» 1992 року (Додаток 9).

Точками біфуркації для Олега Голосія (та інших учасників Паркомуні) були резиденція у Мюнхені (1992 р.) та виставка сучасного мистецтва Documenta IX того ж року. Якраз під час підготовки до мюнхенської виставки «Постанастезія», яку курував Кристоф Відеман, Олег за ніч створив приблизно дванадцять полотен. Окрім фантастичної працьовитості яку проявив Голосій у співпраці з Кристофом Відеманом, у Мюнхені також проявився ніжний темперамент Олега, коли той розплакався на вокзалі через те, що все було інакшим, ніж вдома. Про цю історію згадує Георгій Сенченко [29 ;125]. Тетяна Жмурко у своїй статті «Зазираючи в себе» до видання «Олег Голосій. Живопис Нон-Стоп.» делікатно та вдумливо промалювала Олега Голосія саме з цієї його ніжної сторони. Ніжність світосприйняття Голосія на нашу думку виразно розкрилась у його дитячому дискурсі, про який влучно пишуть дослідники праці «Паркомуні» [16; 73]. Згадка про дитячий дискурс неunikно призводить до розмови про втечу від реальності. Олег Голосій активно практикував цю втечу, як за допомогою фіксації на невловимих образах дитинства, кадрів із фільмів та фантазій, так і за допомогою наркотичних речовин. Проте, ми не будемо провадити у цій праці розгорнуту критику Паркомуні, як аполітичного явища в українському мистецтві, по перше, тому що ми не згодні із тим, що аполітичність існує, а по-друге, тому що ця робота фокусується на творчості Олега Голосія, як важливій складовій формування сучасного українського мистецтва, яке необхідно архівувати як наш культурний спадок. Позаяк, важливо, все ж, залишатися критичними у питаннях реалій, які оточували Голосія та інших митців Паркомуні. Гліб Вишеславський влучно акцентує на тому, що окрім замкненості суспільства Радянської імперії (– Г. Вишеславський) також глибинне розчарування після Афганістану сприяло цілковитому нерозумінню та відсутності віри у доцільність політичних рішень влади [9; 11]. Досліджувати особистість Олега Голосія лишається за посередництвом чи то статей, чи то, в кращому разі, розмов із тими, хто його знав. З оповідок Ройтбурда [49] про життя Паркомуні можемо почути ніжні деталі про те якими рисами був наділений Олег, з щоденників самого Голосія, які в деякій кількості опублікувало

видавництво Мистецького Арсеналу зіштовхнемось із екзистенційними думками митця, а в самих роботах побачимо простір чи то снів, чи то екранів, що безперервно транслюють двійників тих, чи інших подій, чи може навіть подій, яких ніколи й не було. Після виставки «*Олег Голосій. Живопис Нон-Стоп. 13.06 – 11.08.2019*» [28] команда Мистецького Арсеналу видала однойменний каталог до виставки, у якому й знаходимо сторінки з особистими записами Голосія. І хоча деякі критики закидають митцю: візуальну ілюстративність, яка нагадує радянську мультиплікацію, наївність та блискавичне штампування екранних образів, однак, буде важко звести творчість Голосія до інфантильності та відсутності дослідження, глибоко вкоріненого на самостереженні. Підсилюють цю тезу щоденники Голосія, які наповнені роздумами над категорією «ніщо» та спробами репрезентувати її. Прозорість та швидкість із якою Голосій створював свої полотна, очевидно має взаємозв'язок із тим як він мислив та досліджував світ всередині себе, з тим що читав та з якими ідеями резонував, у якому контексті створював та шукав відповіді на питання, сама постановка яких ставила під сумнів життя та буття. Дослідники не одноразово наголошували на тому, що Нова Хвиля (а Паркомунна якраз є явищем цього періоду) стали митцями, котрі відкривали для себе шлях у новий інформаційний світ посередництвом спочатку більш доступної класичної філософії, а вже пізніше, шукали через знайомих рідкі переклади вже актуальної філософської думки, хоча й частіше це були радше перекази, аніж безпосереднє читання. СРСР поступово руйнував сам себе й на рівні ідей не пропонував широких перспектив. Під час дискусії в день відкриття виставки «Реальність ілюзії» [32] О. Гнилицького, Олександр Ройтбурд зосередився на спільних спогадах (Голосій, Гнилицький, Ройтбурд) та одним з них був саме спогад про те, як вони обирали що читати і в цілому на скільки дійсно безпосереднім був вплив трансавангарду на Паркомуну. О. Ройтбурд жартома розповідав, що він робив трансавангардні роботи ще до того, як на маленькому клаптику побачив перші роботи італійського трансавангарду.

I.2. Бароко, трансавангардизм та психоделічний досвід.

Досліджувати Паркомуну з перспективи впливу на їх мистецтво наркотичних речовин було б не так цікаво, як, наприклад, проаналізувати яким періодом в історії мистецтва захоплювались митці. Наприклад, варто дізнатись що читали та чим цікавились Савадов та Сенченко, оскільки, як розповідає Ройтбурд [49], для Гнилицького та Голосія ці люди були певними рольовими моделями на початкових етапах, а Наталія Філоненко (тоді ще Гнилицька) допомагала молодим митцям дізнаватись які формуляри Савадов та Сенченко дивились, щоб пізніше вже ознайомлюватись самим. Не одними речовинами можна пояснити візуальні осяяння митців. Звісно, досвід розширення свідомості мав вплив на функціонування пам'яті, проте якщо із пам'яті немає чого дістати, то психоделіки в такому разі не сформують матеріал. Таку думку підтримує й українська дослідниця та незалежна кураторка Аліса Ложкіна, коли пише про працю Олега Голосія в своїй статті «Дослідник глибин. Психоделічний реалізм Олега Голосія» [29; 152]. Однак, арт критикиня хоча й зазначає, що «багато покликаних, та мало обраних» [29; 152], та все ж, пише цілу статтю про те, як експерименти з психоактивними речовинами тримали Голосія в екстра швидкому режимі роботи і врешті, називає це «психоделічним реалізмом». Мені ближче розглядати таку працюовитість в майстерні як прояв вродженого темпераменту, а аргументувати такий підхід можна за допомогою спогадів викладача Голосія – Леоніда Антонюка [29; 120], який відзначав Олегову працездатність як основну рису. У Дніпровському художньому училищі Олег навчався з 15 до 19 років (1980-1984). Звісно, ми не можемо перевірити чи вживав речовини митець вже тоді, однак в будь-якому разі, наркотичні речовини працюють із наявним у пам'яті багажем, трансформують його, збирають у нові зв'язки, акцентують на існуючих патернах. Отже, вже наявний інтерес до конкретних історичних періодів, вже наявна працюовитість – під впливом речовин лише увиразнювалися і ставали конкретними, а у просторі Паркомунівської іронічності та вседозволеності всі ці складові витворили,

цілком природно, – потужний корпус мистецтва Олега. Трансавангард до якого на початку свого мистецького шляху зараховують Голосія відрізнявся інтенсивністю руху на полотнах, вільним користуванням фарбами, відсутністю суворого наслідування технік, широкими форматами й постмодерною методикою збору образів. Звернення до історизму іронічне, перекручене. Безпосереднього успадкування італійського трансавангарду не було. Якщо письменники другої половини 60-х, наприклад, звернулись до барокового світосприйняття інтуїтивно, як до засобу супротиву класицистичній, соцреалістичній ідеології, тоді можна сказати, що українські трансавангардисти звернулись до цього методу так само інтуїтивно, оскільки прозорість у цьому питанні на рівні теорії в 80-х рр. навряд чи ще існувала. Цю думку підтримує і Ройтбурд, коли говорить що вперше побачив репродукцію Mimmo Paladino розміром з коробочку для сірників, коли ту йому тихенько осторонь від інших показав Савадов [49]. На той момент Ройтбурд вже пів року робив трансавангардні роботи. Згідно зі словами Оксани Баршинової [29; 171] митці читали Хайдеггера, Рассела, Ніцше, Фройда та Борхеса. Тож можемо припустити, що звернення до бароко у другій половині 60-х та у трансавангардистів відбулось завдяки близькому знайомству з магічним реалізмом, який став посередником у цьому процесі. Мистецтвознавиця Вікторія Бурлака у своєму нарисі «Героїчний канон необароко» [29; 136] підкреслює необароковість живопису Голосія та звертає увагу на те, що трансавангардні живописні течії, так само, як й розвиток необароко в Україні – спирались на національний темперамент та проявлялися у експресивності та абстрактному експресіонізмі. Однак, навіть в цьому просторі суцільного пафосу та есенцій Голосій шукав певної впорядкованості, принаймні це у полотнах вбачає дослідниця. Бурлака використовує приклад лінійної перспективи (у роботах Олега – це підлога з плитки), як доказ того, що в роботах окрім постмодерного втопання у символізмі присутня віра у структурування світу, притаманна з епохи Ренесансу [29; 141]. Ще одне слушне зауваження, яке робить дослідниця стосується потенціалу есенціальності, або «одухотвореності» мистецтва Голосія. Дослідниця на прикладі саме робіт раннього періоду описує

естетичний досвід контакту з роботами за допомогою теорії «естетичного несвідомого» Жака Рансьєра. Голосій поступово виходить із періоду зрозумілих образів та переходить на сторону *екранного живопису* що суттєво змінює можливість його живопису звертатися до естетичного режиму глядачів. Отже, трансавангард у випадку живопису Олега Голосія – це радше парасольковий термін, в який включені, зокрема: необароко, абстрактний експресіонізм, неоекспресіонізм, кьютизм та ін.

I.3. О. Голосій та «Ніщо»

Тетяна Жмурко у своїй статті «Зазираючи в себе» [29; 118-127] для каталогу виставки «Живопис Нон Стоп» від Мистецького Арсеналу пробігається по історії Голосія з постійною увагою до категорії «Ніщо», ніби разом із розвитком Голосія як митця досліджує трансформацію репрезентації «Ніщо» у його роботах. «Ніщо» виступає макгафіном у творчості Голосія і оприявнює себе поступово в різних темах і медіа. Хоча живопис як техніка залишається єдиним для Голосія, однак медіа від яких відштовхується його візуальна думка поступово зсувається у бік кіномистецтва. Так чи інак, але роботи Голосія контамінуються з екранами, цей взаємозв'язок спочатку проявився у мотивах советських мультфільмів, які своєю наївністю слугували контрастом для побудови іронії [29], а згодом живопис почав розростатись з фільмів італійського неореалізму, модернізму та химерних феллінівських стрічок [29]. Рухлива картинка, у сенситивному плані, стає певним ключем до розуміння Голосія як митця. Варто звернути увагу на кураторів, які, працюючи з роботами Олега Голосія, не могли не оживити полотна митця певним чином [29]. Спочатку це були роботи на колесах, які постійно рухались [29; 123], а у іншому кураторському рішенні [29; 125-126] роботи підвішувались до стелі подібно екранам, до того ж під різним кутом. Схоже кураторське рішення спостерігаємо на виставці в Мистецькому Арсеналі в 2019 році [28]. Все це підважує ідею про те, що живопис другої половини практики («*екранний живопис*» – А.Ю.) Голосія

більше як відбиток на кіно-плівці, вирваний із контексту та реалізований як фотографія, проте з явним відчуттям потенційного руху всередині. Цей рух не лише про динаміку мазків та техніку нанесення, розтушування між шарами фарби, а ще й про афект. Наприклад, у потрійному автопортреті 1991 року [33] зображення ніби відтворює багатошарову експозицію на плівці, накладанням, а також розмивається, особливо нагадуючи про подовжену витримку як техніку саме для створення таких образів *in motion*. Камера стає способом спостерігати самого себе у процесі спостереження, але й кіно стає простором, який своєю естетикою впливає на візуал робіт Голосія. Такий перехід від мультиплікаційних мотивів до кіно бачимо вже у 1991 році, це роботи: «Пам'ятник мені», «Третій зайвий», «Лист» та інші. Навіть з перспективного рішення ми розуміємо, що у нас як глядачів погляд нагадує оптику камери. В «Пам'ятнику мені» спостереження ніби з дрону та відеокамери водночас. Однак не залежно від форми висловлювання макгафін творчості Голосія лишався незмінним – «Ніщо» як багатозадачна та безмежна категорія. В роботах Олега прослідковується зміна обличчя, безликість, пошук свого обличчя, втрата свого обличчя. Обличчя тут як образ-метафора, який виступає медіатором для розмови про особистість, індивідуальність та її конструювання в межах суспільства. Риси обличчя персонажів на картинах нагадують то самого Голосія, то клонів з якихось радянських фільмів, а то взагалі втрачають обличчя («Лист» 1992) [29; 129]. Вмістилище та водночас порожнеча, яку вміщує в себе «Ніщо», розвивається у роботах митця як тема розвінчання цілісності власного Я та втрати його у масках й роздвоєннях, а то й розтроєннях. Питання порожнечі, як форми (недо)заповненості в лакуні значення відчутно проглядається в роботі «Фантастика, або хлопчик та комета» [30], на якій порожнеча стає місцем зосередження енергії, яку годі прояснити. Ми можемо лише здогадуватися що відбувається у небі, ніби то назва прямо говорить нам: «ти бачиш світло комети», однак зображення не нагадує комету у звичному образі, з довгим хвостом та швидкою смужкою світла – це радше густий туман, наповнений потужним світлом зсередини. У роботах Олега «Ніщо», насправді дуже розлога категорія,

узагальнена, однак за цією назвою шумлять афекти. Серія кімнат (Додаток)¹ наповнена силуетами та фігурами людей та субстанцій, які створюють емоційний простір у кожній роботі. Кожна кімната є різною як за розміром, плануванням і кольором, так і за наповненням її фігурами, проте незмінним передчуттям моторошного наповнена кожна із них, навіть кімната в рожевих тонах передає стан напруги та замкненості у просторі.

У цьому розділі ми занурились у середовище, в якому сформувався Олег Голосій, згадали різні історії про його характер, спробували зануритись у світосприйняття за допомогою аналізу його живопису. Ми переглянули хронологію розвитку Паризької Комуни, виставки у яких Олег Голосій брав участь, зачепили питання колекціонування його мистецтва та загально окреслили проблематичність фізичного доступу до його робіт. У другій половині першого розділу ми більше уваги присвятили саме психологізму робіт та взаємоз'язку мистецьких досліджень Голосія із філософією, зокрема із пошуком репрезентації категорії «Ніщо».

¹ Жовта кімната №2 1989, Благовіст. 1989, Вихід до моря. 1988, Жовта кімната. 1989, Кімната. 1989

РОЗДІЛ II Продукування присутності та «широке теперішнє», як виміри для репрезентації робіт О. Голосія

У цьому розділі ми прослідкуємо розвиток двох основних концепцій філософії Ульриха Гумбрехта, теоретика літератури та філософа, а саме його концепції «*широкого теперішнього*» та «*продукування присутності*». Також ми апробуємо його концепції до пізніх робіт Олега Голосія, аби розвинути новий підхід у концептуалізації робіт митця. Ми розглянемо як Голосій пройшов від дитячого дискурсу до екранного дискурсу, що створює подію інтенсивного переживання й підтримаємо цю ідею теоріями афекту з робіт Тіберія Сільваші та Дельоза.

Майже безперервна циркуляція інформації та збереження її у архівах надало нам як цивілізаційній системі дійти до стану, коли об'єм інформації став невичерпним, а висока доступність до неї створила такий феномен, як «*широке теперішнє*» (Ульрих Гумбрехт). Інформація циркулює одночасно, хоча ми залишаємося фізично у одному вимірі. Як істоти з плоті ми не наділені здатністю створювати двійників, однак гаджети надають нам таку опцію розширення вимірів, у яких паралельно функціонує наша пам'ять та свідомість. Це створює ситуацію коли ми ментально можемо знаходитись та переживати в голові декілька інформаційних просторів на день. Звичайно, ці досвіди не можливо ототожнити з безпосереднім зіткненням з подією, однак навіть ментальне перебування у паралельних інформаційних хвилях робить людську психіку вразливою та створює хронічний стрес і тривогу. Саме у такому стані багаторівневе теперішнє перестає створювати «тепер» й замість відчуття себе у просторі та «заземленості» людина стає поглинутою «*широким теперішнім*». Людина цього нового хронотопу тягнеться до втіленого та «заземленого» переживання якраз через те, що його у неї відбирає багатовимірне тепер.

II.1 Присутність та уприсутнення (Ганс Ульрих Гумбрехт)

У цьому розділі ми розглянемо роботу Ганса Ульриха Гумбрехта «Продуктування присутності. Що значення не може передати» [14], зробимо огляд аргументів дослідника, що містяться у перших трьох розділах [14; 25-96]. Гумбрехт починає цю книгу з розповіді про те з чого почалась його ідея створити цю роботу. Отже, Гумбрехт разом із іншими дослідниками історії академічних гуманітарних наук впродовж колоквиумів в Хорватському місті Дубровник (1981-1989 рр.) шукали нові межі наукових координат, які б досліджували зворотній від інтерпретаційно-центрованого підходу шлях. Підхід, що шукали науковці на цих колоквиумах мав би повертати увагу до матеріальності означника. З бунтівного запалу одного ранку, як зазначає автор, виникла ідея дослідити матеріальність комунікації. 1988 р. збірка «Матеріальність комунікації» вийшла друком і як зазначали автори: «є феноменами та умовами, які сприяють продуктуванню значення, самі значенням не будучи» [14; 29]. Ця ідея нагадує про розрізнення Маршалом Маклюеном (Marshall McLuhan) ще у 1964 медіа на cool та hot, пояснюючи їх назви радше ступенем залученості реципієнтів, яку ті мають проявити задля вилучення значення. Відома фраза «*the Medium is the Message*» переформується з ідеєю «Матеріальності комунікації», оскільки медіа це не лише про ЗМІ, а взагалі про те за допомогою чого щось передається у простір як інформація. Тому саме спосіб в який значення торить дорогу до розуму реципієнта сам собою вже є повідомленням. Вдало підібраний медіум допомагає реципієнту вилучити значення швидше. Однак, Гумбрехт не згадує про Маклюєна та його ідею й пояснює, що для дослідників на той час було важливо зрозуміти як різні комунікації впливають на значення [14; 32]. Проте дослідники колоквиумів не мали наміру розглядати саму комунікацію у відриві від значення – навпаки, вони шукали негерменевтичне пояснення для творення значення, а саме як комунікація, матеріальність комунікації на це значення впливає. Гумбрехт пригадує, що хоча дослідники ближче до 90-х і втратили імпульс до таких досліджень, однак тогочасна концентрація академічної

спільноти на формуванні програми культурології стала силою, яка продовжила рухати попередні наукові інтереси дослідників. Опис та аналіз феноменів на якому акцентували *cultural studies* замість умовного надання значень був важливим вектором для ре-актуалізації питання, яке підняли для себе дослідники ще у 80-х [14; 34].

Герменевтичне та негерменевтичне поле – це ті протилежності, на які Гумбрехт сперся, аби прокласти шлях до обґрунтування своєї ідеї *продукування присутності*. Аби прояснити ці два поняття Гумбрехт послуговувався трактуванню знака Луї Єльмслева [14; 34] та історією зміни *самостосунку* (*self-reference*) [14; 42-46] від періоду Середньовіччя до періоду Відродження та Раннього модерну. Гумбрехт називає *герменевтичним полем* певну систему світогляду, в якій панує суб'єкт-об'єктна парадигма. До об'єктного в тому числі належить людське тіло, в той час як суб'єктне є певною безтілесною (або «розтілесненою») [14; 45] формою людського мислення, яке виражається у виході на рівень мета-позиції, спостерігання збоку. Тобто в полі герменевтичного світогляду людська думка (процес мислення) і тіло належать до різних площин.

Аби продемонструвати опозицію герменевтичного і негерменевтичного полів Гумбрехт використовує два приклади соціальної взаємодії, дві форми ритуалу. Перша – це євхаристія, а друга – це засідання парламенту [14; 46, 51]. Однак, спочатку він аналізує євхаристію у двох вимірах: у католицькому та в протестантському [14; 46-47]. У вимірі католицькому (мається на увазі середньовічний період) євхаристія (а саме, тіло та кров Христа) у формі хліба та вина стають «продукуванням реальної присутності Бога на землі поміж людей» [14; 46]. Гумбрехт наголошує на контрасті з протестантською теологією, яка виникне пізніше (у ранньомодерному періоді). У середньовічному періоді відчуття та розуміння євхаристії сприймається як реальна присутність, що реалізується за допомогою переосутнення (*eng. transubstantiation*) [14; 46]. Тобто, ми отримуємо дві різні форми сприйняття євхаристії: уприсутнену та символічну. Оскільки в разі процесу переосутнення (*eng. transubstantiation*) хліб та вино стають плоттю Христа, то з оптики ранньомодерної (протестантської)

хліб та вино *позначають*, символізують тіло, але ним не є. Гумбрехт пише, що евхаристія середньовічного періоду була вираженням ідеї знаку в Аристотеля. Аристотелеве розуміння спиралось на інакшу від герменевтичного поля оптику. Знак містив у собі субстанцію і форму (Бог; хліб та вино). Форма лише допомагала зробити субстанцію сприйнятою [14; 46].

«Картезіанське» Гумбрехт використовує як синонім до підпорядкування всієї людської онтології – розумові, таким чином виводить “картезіанське”, як відповідник *герменевтичного поля*[14; 49]. Гумбрехт далі розвиває свою думку, пояснюючи що Просвітництво стало часом найбільшої віри в можливість підпорядкувати розумові *світ речей*, однак виявилось що консенсус складніший, ніж хотілося б, навіть враховуючи те, що того часу безумовно цінувалися досконалі знання, а також вірили у можливість описати та досягнути *світ речей* цілковито (принаймні на цьому переконанні зупиняється Гумбрехт). Репрезентацією цього часу для Гумбрехта стає перша енциклопедія Дідро та Д’аламбера [14; 52]. Гумбрехт вважає, що саме через різноманітність думок та підходів стосовно *світу речей* виникла необхідність у публічному просторі для обговорень та пошуку спільного знаменника. Гумбрехт пояснює, що парламентарна політика зібрала людей довкола ідеї найдосконалішого знання, а дискусія стала символом його можливості, нехай лише й потенційної [14; 51]. «Енциклопедії» Дидро та д’Аламбера показали, що консенсус у значеннях світу речей – не мислимий, як можливий. Все ж, розум здатний створювати чудовиськ лише силою думки, що автор вирішує проілюструвати гравюрама Франциско Гої «*Sueño de la razón*»².

Гумбрехт пояснює, що неузгодженість в епістемології до 20-х років XIX ст. набула своєї повної проявленості й така категорія як «спостерігач другого порядку» [14; 54] пояснює чому змінився підхід до репрезентації світу. Категорія “спостерігача другого порядку” Нікласа Лумана описує як людина XIX ст. набуває рису самоспостереження, але такого, яке може спостерігати за процесом

² Повний епіграф для твору № 43: «Фантазія, покинута розумом, створює неймовірних монстрів: в поєднанні з нею (свідомість), вона (фантазія) є матір'ю мистецтва та походженням її чудес»

спостереження (спостереження спостереження). Гумбрехт пише, що така людина зрозуміла, що те як вона означає та репрезентує речі багато в чому залежить від неї самої, оскільки є безпосередньо пов'язане із її досвідом та сенсорним сприйняттям [14; 54]. Принагідно варто згадати, що у своїй доповіді 28 червня 2018 року вчений також згадує цей процес перетворення картезіанської людини на мета-спостерігача, але в контексті формування хронотопів «історичного часу» та «широкого теперішнього» [15]. Новий спосіб підходу до розуміння світу, в основі якого мета-спостереження, за словами Гумбрехта [15; 61], привів до усвідомлення безмежної варіації перспектив, а як наслідок до перспективізму. Через це, якщо відштовхуватись від логіки Лумана та Гумбрехта, людина втратила віру в стабільні об'єкти референції [14; 54]. Неузгодженість все ще викликала бажання узгодити всі *речі світу*, але вже іншим чином. Одним зі способів вирішити це питання стала практика врахування наративу, щоб ідентифікувати різні феномени. Отже, важливими стають взаємозв'язки: психіки та фізіології (Фройд), свідомості та мозку (Бергсон), і що основне – досвіду та сприйняття [14; 56]. Однак, не всі дослідники натхненні природничим освоєнням життя й було б надто зухвало запевняти людей, що природознавчі науки можуть задовольнити всі потреби у описі. Про це й говорить Гумбрехт, коли пояснює яким чином виникла феноменологія Гусерля. Аби підкреслити подію завершення періоду *герменевтичного поля* Гумбрехт послуговується власною інтерпретацією Гусерля та запевняє, що філософ вважав *речі світу*, що виходять за межі людської свідомості – недоступними людському розуму. Саме через це конструктивізм зосереджується на дослідженні світу, як конструктів, які створили люди і які можна змінювати. Гумбрехт зазначає, що феноменологія стала поштовхом для розвитку конструктивізму, але на цьому не зупинилась, оскільки на противагу феноменології Гусерля викристалізується ще філософська герменевтика, яка буде спиратись на інтерпретацію [14; 57].

Друга половина 20 ст. зосереджувалася на соціальних конструкціях реальності [14; 58] оскільки нація перестала бути кінцевою точкою в історичних дослідженнях, а питання транснаціонального та інтермедіатичного вийшли на

перший план і відкрили «нову критику». Однак, нікуди не зникли розбіжності і, не зважаючи на доступну різноманітність інтелектуальної думки, знайшлися дослідники, як зазначає Гумбрехт [14; 59], яких переслідувало відчуття ностальгії та втрати стосунку до *світу об'єктів*. Наприклад, філософ та теоретик мистецтва Жорж Батай, а також драматург і автор концепції театру жорстокості Антонен Арто вбачали у нових західних течіях втрату зв'язку із тілом. Це протиріччя тілесної людини, яка, втім, втратила з тілом зв'язок добре репрезентує думка Жоржа Батая з праці «Історія Еротизму»: «Відколи людину вилучили з природи, істота, яка повертається, є досі «вилученою», і саме така «вилучена» істота зненацька кидається в напрямку того, звідки її висмикнули, звідки вона завжди рветься» [4]. Тут йдеться про неunikне бажання людини повернутися до того, що тісно переплітається з феноменами афектів, тілесного виміру, у якому існують не лише функції органів, але й функціонування свідомості, яка сприймає та аналізує світ, виходячи із взаємозв'язку тіла та розуму. Повернення у такому разі розуміється радше, як повернення свідомості виміру тілесності, повернення синхронізації між ними, прийняття неunikності факту не лише смертності, але й заангажованості свідомості афектами. У цьому ж розділі [4] Батай розглядає підстави на яких людина почала рухатися в протилежний бік від тіла та пов'язує цей процес з глибинним страхом смерті, від якого вже відгалужується решта.

Повернімося до Ульриха Гумбрехта та його праці, в якій він поступово приходять до Мартіна Хайдеггера, пояснюючи це тим, що саме він почав переглядати метафізичний світогляд. Перекладач цієї праці Гумбрехта – Іван Іващенко критикує те, як Гумбрехт розуміє Хайдеггерово *dasein*. Окрім критики іншого трактування Хайдеггера Іващенко знецінює актуальність роботи Гумбрехта, бо вважає, що питання проблеми стосунку до світу вже підіймалися філософами ХХ сторіччя, наприклад Піттсбурзькою школою філософії, а також філософом Морісом Мерло-Понті у «Феноменології сприйняття» [26]. Так, чи інак, проте на нашу думку, ідеї Ульриха Гумбрехта є цінними та важливими для розробки питань у сфері досвіду. У розділі «Потойбіч значення: позиції та поняття в русі» [14; 64-96] Гумбрехт зауважує свої побоювання стосовно критики

його теми, а саме пошуку «присутності», як анти конструктивістського підходу. Не зважаючи на ймовірну славу «людини з поганим смаком» або клейма «філософської наївності» [14; 65] Гумбрехт шукає схожі ідеї в дослідниць та дослідників, які не стали боятись осуду та пішли у дослідження поза-інтерпретаційних підходів. Спочатку Гумбрехт на прикладі Джанні Ваттимо показує як заведено в гуманітарних науках захищати герменевтику та інтерпретацію, хоча й уточнює, що Ваттимо більше націлювався на ідею про зникнення Буття, а не на неможливість його досягнути. Також Гумбрехт наводить приклад деконструкції та ставлення цього підходу до субстанціалізму: «деконструкція часто спиралась на м'який терор, підтримуючи усталений порядок у гуманітарних науках» [14; 66]. Потім автор переходить до Жака-Люка Нансі та його концепції «захвату присутністю». Нансі формулює свою концепцію, як таку, що повертає вимір фізичної близькості й відчутності. Однак, окрім присутності, яку створює переживання – варто говорити й про втрату цього переживання. Про дослідника, який розвивав тему втрати переживання якраз і пише Гумбрехт. Карл Ганц Борер акцентує свою увагу на «естетичній негативності», яка безпосередньо пов'язана з ефемерністю переживання присутності [14; 69]. Далі автор наводить приклад розробок Джорджа Стайнера, який вбачав у *ефекті присутності* континуум, який поєднує матерію і дух, але це поєднання відбувається саме в полі естетики, де твір за допомогою чисто матеріальних проявів (за допомогою пігментів, мазків, звуків) та впливів на людське сприйняття спонукає особу до творення, тобто субстанція, яка на думку Стайнера коріниться у мистецтві не залишається іманентною, а простягається у вічність, продовжується у людському [14; 69-70]. З того як Гумбрехт розуміє Стайнерову «зарядженість» виходить, що форма твору водночас і «заряджена», і протидіє цьому «заряду» за допомогою означальності. Гумбрехт безжально критикує конструктивістів, а Джудіт Батлер наводить як приклад дослідниці, яка під прикриттям конструктивістки говорить про субстанційно телесні теми. Як зазначає Гумбрехт у конструктивістів все підвладне людині, все – це людський конструкт: секс, культура, ландшафт etc. [14; 71-72]. Гумбрехт акцентує на тому,

що Батлер жодним чином не хоче применшити здатність людини змінюватися, однак зазначає що зміни не є лише результатом зміни конструкту. Імплицитно критикуючи конструктивізм, Гумбрехт також звертається до Майкла Таусинга з його аналізом, що пов'язується з ідеями Вальтера Беньяміна. Тут йдеться про «перезарядження» [14; 73] міметичної здатності людини. Тобто, якщо уявити, що все чим ми є соціально – виникло в результаті наслідування (мімезису) – тоді, якщо ми цю навичку будемо використовувати в зворотному напрямку (знати що ми схильні наслідувати й перестати це робити), тоді за логікою Таусинга ми й конструктивістські теорії перестанемо відтворювати. Також Гумбрехт звертається до Мартина Зеля з його *явищем та сприйняттям*. *Явище та сприйняття* – складові процесу, що допомагає повернути до наших тіл речовість (eng. thingness.) [14; 74]. Також Гумбрехт звертається до Гадамера з його поняттям *об'єму* тексту, яке співзвучне з феноменом *ефекту присутності* Джорджа Стайнера. Ганс-Георг Гадамер зараховує до *об'єму* тексту те, що лежить поза виміром значення, наприклад, метод виконання, «проспівування» вірша. [14; 75]. У третій частині розділу «Потойбіч значення...» [14; 76-86] Гумбрехт пояснює спільне між його інтерпретацією поняття Хайдеггерівського *dasein* та поняття *присутності*. Гумбрехт зауважує, що дослідники, які розвивають ідеї в напрямку виходу за поле значення – зіштовхуються із питанням розробки набору понять, а Хайдеггера автор наводить як приклад філософа, який якраз вводить такий набір понять. Гумбрехт виділяє декілька думок, які виходять із розробки *dasein* Хайдеггера. Одна з них полягає в тім, що *dasein* належить простору речей і може виражатись за допомогою мистецького твору. Друга думка стосується *події істини*, яка так само як і *dasein* залежить від часу історії в якій розвивається [14; 79-80]. Також автор розбирає Хайдеггерову *неприховування буття*, котре можна описати за допомогою його ж понять *землі та світу*. Хайдеггер використовує храм і описи світу як речі, які одне одного *не приховують*. Тобто храм тим що стоїть на землі проявляє її характер, камінчики – небо, сама будівля – стримує стихію, тим самим *не приховуючи* її.

Загалом, за допомогою такого щільного та доволі еkleктичного аналізу у сфері феноменології та метафізики Гумбрехт намагається побудувати підстави для «формування не вийнятковно герменевтичного набору понять для культурного аналізу» [14; 88]. Одним з таких понять постає ідея *миті інтенсивності*. Ми зробили огляд перших трьох розділів цієї праці, аби прослідкувати як розвивалась думка Гумбрехта і чому його ціль полягала у розробці термінів, які могли б виражати феномени, що існують в *культурі присутності*. Наполегливість Гумбрехта створити відповідники понять, які будуть існувати в *культурі значення*, але говорити про феномени з *культури присутності* зіштовхнулася з критикою, про яку ми вже згадували. Однак, така критика сама собою підкреслює актуальність питання й надихає надалі поглиблювати знання у сфері дослідження досвідів.

Причиною аналізу аргументів на користь *культури присутності*, є те, що ми аналізуємо роботи Олега Голосія в просторі саме *культури присутності*, оскільки вважаємо, що твори Голосія продукують певний тип афекту, що перетинається із *продукуванням присутності*, або *уприсутненням* у Гумбрехта. Цей афект Гумбрехт називає *миттю інтенсивності* й він, безперечно, виростає із синтезу реакцій свідомості та тіла на певні речі світу. Звернення до сенситивного виміру існування відбувається за рахунок розвитку нового хронотопу *широкого теперішнього* (Гумбрехт), що існує паралельно з хронотопом *історичного часу* і є потребою та симптомом доби водночас. Саме про те, як Ульрих Гумбрехт виводить концепцію *широкого теперішнього* буде йтися в наступному розділі.

II.2 Широке теперішнє

У цьому розділі ми розберемо доповідь [15; 57-71] Ульриха Гумбрехта, в якій автор прояснює особливість нового хронотопу *широкого теперішнього* та ключового симптому цієї доби.

Гумбрехт виводить свої роздуми про хронотоп *широкого теперішнього*, відштовхуючись від хронотопу *історичного часу*. Для цього варто спочатку загально прояснити, що поняття *історичного часу* не є самоочевидним, оскільки на думку автора *історичний час* як хронотоп виник з моменту третьої чверті 18 ст. (тобто приблизно 1785 р.) Доказом того, що *історичний час* не існував як окремо виділений хронотоп – для Гумбрехта є те, що ще у 1751 молодим письменникам радили орієнтуватися на старогрецьких та латинських авторів у плані стилю [15; 61]. Така аргументація хоча й здається дещо не переконливою, проте продовжимо відстежувати хід думки дослідника. Наступним «симптомом» формування хронотопу *історичного часу* для Гумбрехта є формування картезіанського світогляду. Тобто людини, яка починає «спостерігати за собою в процесі того, як спостерігає за світом» [15; 61]. Таке спостереження веде до усвідомлення, що всі сприймають зовнішній світ по-своєму, тобто екстерналізують свої сприйняття та досвід на речі світу. Досвід тут – про поняття, а сприйняття – про тілесні виміри відчуття світу. Якраз матеріалізм Гельвеція та Дідро ставить питання – чи можуть суміщатись ці дві складові [15; 62]. Гумбрехт розгортає дві проблематики: проблему перспективізму та проблему матеріалізму. Матеріалістична проблема полягає в питанні: чи можна сумістити між собою вимір досвіду та вимір сприйняття у одне ціле? Тобто, розглядати без розриву досвід та почуття як спосіб дослідження світу? Проблематика перспективізму ж, репрезентується страхом Генриха фон Кляйста, який прочитавши Канта замислився над тим, чи існує взагалі предмет, якщо кількість його репрезентацій безкінечна? [15; 62]. Тобто, якщо узагальнити: проблема перспективізму – це страх зіткнення із лакунами, пустотами, чимось, що не пояснюється, щось, що втрачає себе за репрезентаціями. Гумбрехт вважає, що розповідь може розв'язати проблему перспективізму, бо вона формує наратив певних явищ, прибирає з них прив'язку до одного факту та розширює їх процес зростання. Зростання тут використано у сенсі розвитку. Тобто наративізація допомагає феноменам проростати крізь час, видозмінюватись, але не втрачати свого початкового коду, хоча цей код і може перестати виконувати функції в

теперішньому. Поки ми відступили від концепції *історичного часу*, проте розширили проблематизацію перспективізму, яку як важливу складову підіймає Гумбрехт. Ключовим страхом перспективізму, як ми вже зазначали, є страх незаповненості, невизначеності, неточності, лакун, тобто – порожнечі. Цей страх кантівської ідеї безкінечної репрезентації так описує Гайнрих фон Кляйст: «Оскільки, якщо існує нескінченна кількість репрезентацій кожного предмета досвіду, тоді, (...) самих цих предметів зовсім може не бути. (...) епістемологічний *horror vacui*.» [15; 62]. Тобто, страх не просто порожнечі, а радше страх пробілів, незаповненостей, бо *horror vacui* саме про це (–А.Ю.).

Гумбрехт описує три елементи історичної картини світу в цій промові, позичаючи їх в Рейнгарта Козеллека: (1) минуле, яке можна залишити, як опрацьоване; (2) майбутнє, яке є можливістю; (3) теперішнє, як мить переходу. З такого уявлення формується й інше розуміння того, що у теперішньому є знання з минулого, яке ми використовуємо, щоб побудувати майбутнє. Саме ця теза є однією з двох, якими Гумбрехт розширює, запропоноване Козеллеком. Гумбрехт зазначає, що такий спосіб роботи з минулим заради майбутнього є «діянням» [15; 64] (М. Вебер). Гумбрехт говорить про виникнення нового хронотопу *широкого теперішнього*, як зміни ставлення до людського самостосунку. Наводить приклад того як Фуко закінчує свою працю «Слова і речі» думкою про те, що «людину змиє, мов піщане лице на березі моря» [15; 67]. Тобто, відбувається втрата віри у можливість впливати на майбутнє. Горизонт подій перестає бути горизонтом можливостей, а стає зловісним «наповненим загрозами» [15; 68]. Як приклад Гумбрехт наводить протести 1968 року та «трагікомічне нерозуміння», яке сформувалось від того, що були певні ідеали, закладені раннім 19 сторіччям, які не справдились. Можливо, таке непорозуміння, а радше зіткнення очікувань та реальності продиктоване попередньою, ще не розвінчаною на момент 1968 року моделлю мислення про майбутнє, як про горизонт можливостей. Говорячи про горизонт можливостей, варто, насамперед, враховувати те, що «можливості» існують радше як світла мрія про певний нездійснений стан речей, а ідеали, що закладені в такі «можливості» – заангажовані в залежності від культури, з якої

походять. *Широке теперішнє* постає хронотопом, який своєю масивною одночасністю агресивно наступає на такі «можливості» вивертаючи навпіл світ знайомих речей та цінностей і протиставляючи їх іншій реальності, або «*пустелі Реального*», про яку в статті «Ласкаво просимо до пустелі Реального» [17] пише Славою Жижек. Словенський культуролог та філософ проводить паралелі між подіями 11 вересня 2001 року та падінням комуністичного режиму в 1990-х, об'єднуючи їх символічним значенням, що підірвало *status quo*.

Творчий шлях та мистецька практика Голосія нерозривно пов'язана із хронотопом широкого теперішнього, оскільки Олег не лише народився у СРСР, але й жив там постійно, лише на декілька місяців від'їздив у Мюнхен. Кінець другої половини ХХ ст. у СРСР вже не був позначений сталінським терором, натомість почався економічний хаос та безладдя, які Костянтин Дорошенко називає добою романтизму [16; 147]. «Трагікомічне нерозуміння» у випадку незалежної України радше про передчуття потреби бунту, який вже відбувся та не є актуальним наразі. Паркомунівський протест, звісно, це не Студентська революція на граніті. Протест митців був радше глибинним конфліктом та наслідком заплутаної системи орієнтирів, аніж цілісним та усвідомленим розумінням власних цінностей. Бунт у випадку митців Паризької Комуни був само-деструктивним, оскільки аби вчинити втечу від подій учасни(ки)ці застосовували наркотичні речовини та не завжди дотримувались безпечних для здоров'я меж. Бунтівне осердя Паркомуні зосереджувалось на тому, щоб повернути оптику на цінність особистості, розкрити власне бачення на світ. Зневіра в системі, втеча від реальності, як чогось, що більше не працює в жодний бік. Митці, котрі формувались у цей час зіштовхнулись з простором великої кількості змінних (як приклад, міжнародне ком'юніті сучасного мистецтва – дуже розлоге та багато структурне) і були вимушені адаптуватись до нових правил спільноти, аби продовжувати розвиток. Звісно, не у всіх вдавалось. Професор соціології культури Паскаль Гілен критикує горизонтальний простір мистецького світу за те, що у ньому всі нетворкінги в своєму корені знаходяться у ненадійному мутабельному середовищі, яке він називає «водами». Згідно

інтерпретації Гілена всі учасн(ки)иці мистецького середовища (куратори, мисткині, галеристи і т.д.) – це плавчині та плавці [13; 32]. Через це будь-які мистецькі проєкти та нетворкінг, створений ними, радше нагадує ризому на воді, яка тримає свою форму лише за рахунок того, що кожен із цих елементів водночас присутній в проєкті. Саме тому, як тільки актуальність проєкту закінчується, так само легко випаровуються спільноти, об'єднані лише сесійною діяльністю, без можливості «пустити корені» [13; 35]. Повертаючись до Гумбрехта, важливою його тезою є те, що ми, живучи в *широкому теперішньому* не переосмислюємо минуле, а отже залишаємо його, а отже не вчимося від нього. Але крім цього полишання минулого ми, однаково, неunikно забираємо його з собою у теперішнє, оскільки минуле (як далеке, так й те, що ми паралельно створюємо) у формі архівів, пам'ятних дат, новин etc. заповнює простір – «поширюване теперішнє одночасностей» [15; 68] – а не коротка мить теперішнього. Гумбрехт вважає, що у процесі існування в такому перманентному екзистенційному навантаженні, людині стає необхідно повертати самій собі присутність у тій короткій миті переходу від минулого до майбутнього – у *теперішньому*.

II.3 Від само-міфотворення до екранного живопису.

Перехід від дитячого дискурсу до *екранного живопису* відбувся у творчості митця вже з кінця 1990-го року та на початку 1991-го і тривав до кінця життя, тобто загалом не більше трьох років. Олег прийшов до імітації екранів після етапу само-міфологізації. Ми використовуємо назву «*екранний живопис*» у роботі для назви останнього періоду практики митця, якраз, коли він перейшов до імітації екранів. Тут можна використовувати й назву «*не-мистецтво*», яку в своєму словнику «Термінологія сучасного мистецтва» [7; 217-218] пропонує Олег Сидор-Гібелінда, однак вона є більш широкою та не базується лише на дискурсі екранів, а, радше, пояснює цим терміном такі твори мистецтва, що виникали в процесі «*розкартинювання*» [41; 14-23], тобто намагались відійти від

живописо-центризму та працювати із іншими медіа. *Розкартинювання* у контексті практики Голосія також відбувається, однак він не відходить у буквальному розумінні від медіуму полотна, а влітає у свої роботи роботу із екранами посередництвом фарб. Тобто він створює *екранний живопис* використовуючи для цього вже відомі матеріали. Під час періоду само-міфологізації в практиці Олега було місце як живопису в дусі пост-савадизму, трансавангарду, так й живопису кьютизму, який проходив через дитячий дискурс. Серед аналізу дитячого дискурсу в роботах Олега Голосія циркулює ідея про те, що звернення до наївних сюжетів з радянських мультиків та власних дитячих спогадів є маркером ще незрілого бажання уникнути відповідальності та сховатися від «дійсно» важливих тем у дитячому дискурсі. Доказом такого підходу зазвичай використовують аргумент щодо наркотичної залежності митця і його аполітичної позиції (співпраця з Овчаренком та Москвою). Ми б хотіли додати ще один погляд, аби розширити перспективу на дитячий дискурс у роботах Голосія, як на своєрідну побудову само-міфу. Ми звертаємось до статті Ірини Борисюк [5; 1-7], у якій відбувається аналіз міфо-творення на прикладі віршів Ірини Шувалової. Ірина Борисюк літературознавиця, літературна критикиня та дослідниця міфо-ритуальних форм у поезії вісімдесятиків розвиває ідею про те, що звернення до міфології, так само, як творення власного міфу є способом карбування себе як знаку у тексті доби. Голосій, однозначно, запам'ятався своїми блакитними зайцями, слонами, жовтими кімнатами, ромбовидною підлогою та очами з пустоти, силуетами та фігурами, що прагнуть чи то вирватися із простору, чи то зневірено лишаються всередині. За умов існування в політичній системі, котра стирала людей не лише фізично, але й інформаційно, формування міфів стало єдиним можливим способом закарбуватись, оскільки розмовна історія сильніша від написаної, принаймні доки живе покоління. До того ж, до писаних джерел інформації в СРСР та після нього ставилися з недовірою, оскільки книжки історії переписувалися під потреби партії, видання могло відбутися лише за умови передніх «паровозиків», що вивисували владу. Така ситуація «вирішувалась» переказами та замкненими

тусовками, а як наслідок формуванням подвійної ідеології: офіційної та неофіційної. Звернення ж до міфології було способом повернути собі власну історію, але не входячи при цьому у безпосередню конфронтацію з владою, такий собі «тихий» спротив, через це зокрема покоління письменників, чії роботи публікувались у 80-х назвали «витісненим поколінням» [2; 5], оскільки вони повністю ігнорували існування офіційної влади у себе в роботах, через що й не публікувалися у синхронний з їх життям час. Спільна схильність до звернення в міфологію, відсутність прямого політичного супротиву, тяжіння до східних філософій, самоспостереження, мета позиція об'єднують митців Паризької Комуни та «Витіснене покоління» [2; 5] поетів на ідейному рівні. Зіткнення із болісною картиною світу та потребою обирати між життям з одного боку й власними цінностями з другого, призводило до внутрішнього метафоричного розламу, який Віра Агеєва, дослідниця постколоніального дискурсу в українській літературі, називає «двійництвом» і акцентує на тому, що не все двійництво є дворушництвом [1; 244].

Дитячий дискурс в роботах Олега Голосія можна розглядати як етап ініціації в жорстко організовану реальність, а також як своєрідний спосіб само-маргіналізації, який може бути маркером колонізованої свідомості [1; 247]. За допомогою дитячого дискурсу митець міг по-перше, зміцнювати свою практику, створюючи образи-міфи, які асоціюватимуться у глядачів з авторським стилем. По-друге, на психологічному рівні, проживати етап дитячого, як засіб розтотожнення себе зі світом безпечного дитинства й водночас, зберігання цих клаптиків пам'яті про своє життя на випадок, коли пам'ять почне стирати ці деталі. Оскільки митець не затримується на дитячому дискурсі, а йде у своєрідне «розкартинювання» свого живопису, залишаючись при цьому в межах живописної техніки, ми розуміємо, що відбувається розвиток й зміна дискурсу: від дитячого до синематичного, *екранного живопису*. Олійна мімікрія під техніку відеозапису на кіноплівку в живописі Олега цілковито витісняє дитячий дискурс, навіть улюблені для митця слони переміщуються у імітований простір екрану [39]. Олександр Соловійов у статтях «На путях “Раскартинивания”» [41; 14-23] та

«Огни большого города» [41; 84-87] підіймає питання взаємозв'язку робіт Олега з дискурсом екранів, як форми *розкартинювання* без зміни медіума. Соловійов згадує Сергія Кускова, російського арт-критика та мистецтвознавця, який вважав, що навіть митці, що не виходили на шлях зміни медіуму (відео, інсталяція, перформанс) все одно на рівні концептуальному вже не створювали просто салонний живопис. Якщо перефразувати слова Кускова, то критик говорить про те, що із живопису вилучалась живописність як ціль, а натомість, під прикриттям зрозумілого (полотно, фарба) створювались концептуальні речі, які відкривали для вже звичайного та дещо обридлого медіуму нові шляхи дослідження. Для того, аби вписати це у концепції Кусков використовує такі описи як: «по ту сторону живопису» та «екран оман» [41; 16]. Соловійов пригадує останні роботи Голосія (період *екранного живопису* – А.Ю) під час розповіді про відео роботу Єршихіна та Машніцького «Огни большого города». Олександр Соловійов порівнює живопис Голосія та відео роботу, оскільки і у відео, і у роботах Голосія фігурує екран, але якщо у Єршихіна та Машніцького картина занурюється у фільм [41; 86], то в Голосія екран занурюється у простір полотна. Тобто Олег Голосій не відходить від роботи із полотном та фарбами, але переосмислює його як об'єкт кінестетичного досвіду, що своїм зануренням у з-імітовані, не існуючі кадри кіно тим самим вхоплює мить та залишає афект у полотні автономним. За такою логікою Голосій сам стає медіумом, який за допомогою свого стану та пропускання миті через власне тіло, створює живопис, у якому цей афект залишається. Полотна *екранного живопису* Голосія несуть в собі афекти, а тому вони не є лише копіями кадрів із фільму, вони стають окремими об'єктами. Аби обґрунтувати таку думку ми звертаємось до розділу «7. Percept, Affect, and Concept» у праці Дельоза та Гватарі «What Is Philosophy?» [47; 163-199]. У цьому розділі мова йдеться про «рiч», твір мистецтва та здатність цієї «речі» зберігати в собі афект. Дельоз звертається до Кантового *quid juris*, аби захистити виражене припущення. Йдеться про те, що твір стає суб'єктом і його афект передує глядачу/слухачу, оскільки вже міститься (афект) всередині до нього (до глядача/слухача). Але це не про сповільнення миті, не про затягнення

її у лещата тривалого існування, а про захоплення миті, яка з усіма її нюансами та обставинами була витворена у одну конкретну миттєвість. Це не спроба створити мумію, а радше спроба віддати твору миттєвість, яка лише однієї миті наповнювала простір, а зникнувши з нього – поселилась у творі («речі») [47; 163-164].

Період дитячого дискурсу виконав міфотворчу функцію в становленні Голосія, як частини ненаписаної історії. Розгортання дитячого дискурсу у практиці допомогло становленню та виходу автора на нову проблематику, оскільки само-міфотворення вибудовало наратив у місцях, де були інформаційні пробіли, встановило «ім'я символ» (І. Борисюк) [5; 3] та відкрило шлях до переходу від індивідуальної міфології до проблематизації можливостей медіуму живопису у періоді робіт *екранного живопису*. На жаль, ця практика не стала тривалою через ранню смерть митця, однак робіт, які можуть репрезентувати заявлену проблематику, все ж, достатньо. Перехід Голосія до живопису у вигляді кадрів з кіно, яких не існує, перетинається із часом встановлення капіталістичної системи, яка поступово заходила у простір нещодавно незалежних від СРСР країн, у нашому контексті – України. Ідея соціалістичного світу бурхливо та своєрідно почне трансформуватись у капіталістичну, а поки вона трансформувалась митці Паризької комуни існували у турбулентному просторі, що симптоматично й вилилось у «програмну аполітичність», як пише Аліса Ложкіна [22; 299]. Поки розгортався цей перехід, протест всередині мистецького кола відбувався за допомогою втечі у глибини своєї психіки. Однак, випробування занепадом, поступово трансформувалося у екзистенційні виклики, де потрібно означити себе у просторі, як громадянина. Час у якому жив Голосій міг би стати іншим випробовуванням для нього, але потужна залежність сучасного українського мистецтва від російських колекціонерів диктувала свої можливості. Казки, які створював Голосій розповідають страшні історії, трансgressують разом із його автором. Уникати світу зовні не вийшло, у зображеннях цього, немовби відділеного від світу мистецтва, проступають обриси тої ж реальності, від якої була вчинена спроба втечі. Аліса Ложкіна

використовує неологізм *inodus*, запозичений Гіленом у М. Пістолетто [29; 156], аби назвати цей стан внутрішньої втечі, яка відбувається паралельно із знаходженням у суспільстві. Аліса Ложкіна вбачає у постперебудовному мистецтві трансгресію, як спосіб втечі від політичного [29; 156], однак, минає час і уникання політичних тем вже не уможливліють буття «поза» цими темами, а радше увиразнюють аполітичність як позицію. Інтенсивного життя в ранньо-капіталістичному суспільстві Олегу Голосію вистачило для того, аби почати мислити живопис, як частину медійного продукту, який напрочуд сильно нагадує екранне мистецтво. Однак, на нашу думку пізні роботи Голосія (*екранний живопис*) не стали нагадуванням екранів у злоякісному сенсі цього слова, а набули нової сили та проявили в живописі його афектуючу силу.

Протилежним стилістично, але спільним ідейно може стати практика Тіберія Сільваші, представника «Живописного заповідника» та розробника теорії сучасного мистецтва. Сільваші у своїх есе розгортає дискусію стосовно суттєвих підвалин живопису і приходять до ідеї «плоті світу», яку він запозичує у Мерло-Понті [35; 73]. У тексті до виставки Сергія Момота і Костянтина Рудешка [35; 73] Сільваші виводить наступне: мистецтво генерує надлишок енергії, яка існує поза системою фізичного світу. Якщо другий закон термодинаміки говорить про ентропію, а перший про енергію, яка не зникає, а лише змінює своє місцезнаходження, виходить що й ентропія є кінцевою, бо є обмежена кількість енергії, яка піддається ентропії. Але чи творена мистецтвом енергія повертається у ланцюжок переміщення енергій, чи існує окремо від світу термодинаміки. Ця аргументація наштовхує на думку, що мистецтво наділене потенціалом створювати енергетичні надлишки й таким чином впливати на глядач(ів)ок. Сільваші звертається до ідеї «плоті світу» (*a chair du monde*), яку у своїй незавершеній праці «Видиме і невидиме» [25] та статті «Око і розум» виводить Моріс Мерло-Понті в 1960-х роках. Тіберій Сільваші пояснює, що «плоть світу» виникає у просторі між нами й реальністю, коли ми намагаємось оволодіти реальністю. Оволодіти, певно, розуміється як пропускання через тіло певних подій, речей світу. Такою «річчю» може бути живопис, а точніше той

афект, що знаходиться у ньому. Славнозвісна «клептоманія» Голосія, (про яку писала ще К. Дьоготь), щодо кадрів з фільмів, зображень на обгортках цукерок, вирізок із журналів є яскравим проявом бажання привласнити собі шматки реальності, яку Олег в результаті переплавив у цілком автономні полотна-екрани, які самі собою мають енергетичний потенціал впливати. Невтілена потреба у проживанні миті в теперішньому, про яку говорить Гумбрехт, може частково втамовуватись завдяки спогляданню та проживанню робіт, які несуть у собі афект. Модель хронотопу «широке теперішнє», що вводить Гумбрехт у своїй лекції [15; 57-71] викрадає у людини «теперішнє» та віддає натомість переповнений простір, у якому минуле (далеке й нещодавнє) переплітається із тривогами про майбутнє. «Широке теперішнє» існує разом з «історичним часом», адже саме це й творить хронотоп «широкого теперішнього» – повсякчасне знаходження у потоці історичних подій. Теперішнє, вщерть переповнене минулим і майбутнім водночас. Модус чуттєвості та його інтенсивна актуалізація в наш час описується Гумбрехтом таким чином: «змінена структура нинішнього повсякденного теперішнього пояснила би, чому протягом декількох десятиліть ми в повсякденні та інтелектуально так інтенсивно силкуємося знову залучити чуттєвість і тіла до свого самостосунку» [15; 69]. Як людство, що існує тепер, ми звикли до того, що є лише одним із поколінь й наша влада та вплив на майбутнє є обмеженими. Ми побачили, що обробити весь спадок минулого навряд можливо, а отже програмно проаналізувати минуле, аби взяти цілісний досвід з нього вже не видається досягнутою ціллю. Окрім іншого ми існуємо в добі, де минуле щоденно помножується на десять й зникає в репрезентації. Гумбрехт вважає, що через таку велику швидкість потоків минулого люди стали сильніше акцентувати на тій сфері теперішнього, яка звертається до тіла та сенситивності, оскільки це єдиний спосіб повернути собі «зараз». Тому практика переживання афектів посередництвом живопису радше виходить із неможливості реалізувати потребу в привласненні миті.

Отже, у цьому розділі ми розглянули та пояснили яким чином практика Олега Голосія рухалась від міфотворення до *екранного живопису*. З'ясували, що

у періоді міфотворення для митця могли втілюватись наступні цілі: проживання митцем екзистенційних викликів; уникання політичних тем, які однаково залишались у просторі політичного, оскільки приватне – це також політичне (Керол Ганіш); також період міфотворення міг виконувати функцію увічнення та карбування себе в історії. Під час аналізу *екранного живопису* Олега ми прояснили чому використовуємо таку назву цього періоду його творчості. Якщо узагальнити, то це пов'язано із його роботою з екранами, які він втілював за допомогою полотна та фарб. У цьому розділі ми пропонуємо розглядати роботи періоду *екранного живопису* як об'єкти, що слугують досвіду проживання афектів, у цьому припущенні ми спираємося на ідеї Дельоза та Гватарі, а також на ідеї Мерло-Понті. Також ми пов'язуємо досвід споглядання робіт *екранного живопису* із концепцією «широкого теперішнього» Гумбрехта і пропонуємо сприймати *екранний живопис*, як практику повернення миті, яка втрачається у «широкому теперішньому» за шарами минулого та майбутнього. Практика повернення миті здійснюється оскільки в таких роботах міститься афект, що відповідно, може впливати на глядачів, залишаючи їх у «зараз».

ВИСНОВКИ

У ході проведеного дослідження було:

- розглянуто феномен українського мистецтва 90-х – Паризька Комуна, як середовища впливу у якому сформувався Олег Голосій, а також розглянуто мистецтвознавчі підходи до визначення художнього напрямку в якому працював Олег Голосій. З'ясовано, що митець об'єднав у своїй практиці різноманітні художні напрямки – зокрема: неоекспресіонізм, трансавангард та необароко;
- досліджено ідею «присутності» та концепцію хронотопу «широкого теперішнього» у роботах Ульриха Гумбрехта «Продуктування присутності. Що значення не може передати» та доповіді, транскрибованої у збірці статей «Розладнаний час».
- проаналізовано розвиток мистецької практики Олега Голосія та запропоновано періодизацію від «само-міфотворення» до «екранного живопису».
- Також, показано, що творчий доробок періоду «екранного живопису» сповнений особливого афекто-творчого потенціалу, а тому споглядання таких творів мистецтва є корисним для суспільств, що живуть у хронотопі «широкого теперішнього» (У. Гумбрехт), оскільки такі твори повертають увагу та присутність – до теперішнього досвіду, завдяки сенситивному впливу.

Тож завдання кваліфікаційної роботи виконано, відповідно до заявленої мети.

Бібліографія

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. 2-ге вид. Київ : Віхола, 2023.
2. Андрусак І. Поети витісненого покоління. Харків : Ранок, 2009. 256 с.
3. Арсен Савадов, 2001, Книга мертвих, серія фотографій, різні розміри - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/arsen-savadov-2001-kniga-mertvih-seriya-fo> (дата звернення: 30.04.2024).
4. Батай Ж. «Історія еротизму» / пер. з фр. І. Рябчій. 2021 : Вид-во Анетти Антоненко. 176 с.
5. Борисюк І. Міфологія жіночого Ірини Шувалової: тілесність, мова, час. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2016. С. 1–7.
6. Борхес Х. Л. Книга вигаданих істот / пер. з ісп. С. Борщевський. Львів : Вид-во Старого Лева, 2017. 240 с.
7. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва. Париж-Київ : «Терра інкогніта», 2010. 416 с.
8. Вишеславський Г. Сквоти 1980-х – початку 1990-х. Художники й групи. *Дослідницька платформа PinchukArtCentre*. 2016. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/skvoti-1980-h-pochatku-1990-h-hudozhniki-j-gru> (дата звернення: 29.03.2024).
9. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ : Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України., 2020. 256 с.
10. Відеман К. Вступна стаття Кристофа Відемана у каталозі до мюнхенської виставки - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/vstupna-stattya-kristofa-videmana-u-ka> (дата звернення: 30.04.2024).

11. Галина Глеба. Чем Голосий хорош? Хрен насытишься! – колекціонер о самом загадочном авторе українських 1990-х. *Українська правда. Життя*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/02/6/222452/> (дата звернення: 30.04.2024).
12. Гельман М. Виставка Українських художників Український файл [Електронний ресурс] / Марат Гельман // Art Tube. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: http://www.arttube.ru/index.php/place/view/6670_2014-07-08-Moskva-Vistavka-Vistavka_Ykrainskih_hudojnikov_Ykrainskii_fail/. - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/bibliography/gelman-m-vystavka-ukrainskih-hudozhn> (дата звернення: 30.04.2024).
13. Гілен П. Креативність та інші фундаменталізми / пер. з гол. О. Смерек. Харків : Вид-во ist publishing, 2023. 112 с.
14. Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати / пер. з англ. І. Іващенко. Харків : IST Publishing, 2020. 192 с.
15. Гумбрехт Г. У. Розладнаний час / пер. з англ. та нім. І. Іващенко. Харків : IST Publishing, 2019. 104 с.
16. Дослідницька платформа PinchukArtCentre. Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище. / Авт.-упоряд. Т. Кочубінська ; Наук. консультант О. Соловійов. Київ, 2017. 105 с. URL: <https://issuu.com/reflection20/docs/pinchukartcentre-parcommune-place-c> (дата звернення: 29.03.2024).
17. Жижек С. Ласкаво просимо до пустелі Реального. "Критика". 2001. С. 7–9. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/laskavo-prosymo-do-pusteli-realnoho> (дата звернення: 29.03.2024).
18. Жмурко Т. Галерея "Ріджина". Резюме. Дослідниця - Тетяна Жмурко - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/galereya-ridzhina-rezume-doslidnik-te> (дата звернення: 30.04.2024).
19. Журавель О. Простір толерантності чи монополія модернізму?. *Культура і життя*. 1988. № 35.

20. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрук. Львів : Кальварія, 2006. 320 с.
21. Кочубінська Т. Леся Заяць: «Паризька комуна» – це комунікативний хаб, де у всіх були свої ролі» - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/lesya-zayats-parizka-komuna-tse-kom> (дата звернення: 30.04.2024).
22. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. / пер. з рос. С. Ушкалов. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.
23. Ложкіна А., Соловійов О. Олександр Соловійов та Аліса Ложкіна про виставку «Штиль». *Дослідницька платформа PinchukArtCentre*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/oleksandr-solovjov-ta-alisa-lozhkina-p> (дата звернення: 29.03.2024).
24. Марат Гельман: Хронологія стосунків з українським контекстом. *Your Art*. URL: <https://supportyourart.com/conversations/marat-gelman-hronologiya-stosunkiv-z-ukrayinskim-kontekstom/> (дата звернення: 30.04.2024).
25. Мерло-Понті М. Видиме й невидиме: З робочими нотатками. / пер. з фр. Є. Марічев. Київ : Вид. дім КМ «Акад.», 2003. 268 с.
26. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / пер. з фр. О. Йосипенко. Київ : Укр. Центр духов. культури, 2001. 552 с.
27. Олег Голосій. Само-стоятельное искусство. - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/exhibitions/oleg-golosij-samo-stoyatelnoe-iskuss> (дата звернення: 30.04.2024).
28. Олег Голосій. Живопис нон-стоп - Арсенал. *Арсенал*. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/oleg-golosij-zhyvopys-non-stop/> (дата звернення: 30.04.2024).
29. Олег Голосій. Живопис Нон-Стоп. Київ : "НКММК "Мист. арсенал"", 2019. 248 с.

30. Олег Голосій. Фантастика, або хлопчик та комета. 1992. Полотно, олія. 200 × 150 см - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/oleg-golosij-1992-fantastika-abo-hlopchik> (дата звернення: 30.04.2024).
31. Олег Голосій. Шість слонів. 1991. Полотно, олія. 96 × 145 см - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/oleg-golosij-1991-shist-sloniv-polотно-ol> (дата звернення: 30.04.2024).
32. Олександр Гнилицький. Реальність ілюзії - Арсенал. *Арсенал*. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavky/fotogalereyi/oleksandr-gnylytskyj-realnist-ilyuziyi/> (дата звернення: 30.04.2024).
33. Потрійний автопортрет, 1991 - Олег Голосій - WikiArt.org. www.wikiart.org. URL: <https://www.wikiart.org/uk/oleg-golosiy/potriyniy-avtoportret-1991> (дата звернення: 30.04.2024).
34. Салюхіна В. Символізм у творах українських художників «Нової хвилі» 1985-1995 рр. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/530> (дата звернення: 30.04.2024).
35. Сільваші Т. Дерево Одиссея: Есеї, тексти, фото. Київ : ArtHuss, 2020. 288 с.
36. Сквоти 1980-х – початку 1990-х. Художники й групи - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/skvoti-1980-h-pochatku-1990-h-hudozhniki-j-gru> (дата звернення: 30.04.2024).
37. СКВОТ / trans. from рос. by І. Рахмістрюк. 20 р.
38. Словник сучасного мистецтва / упоряд.: К. Бадянова, Л. Наконечна. Київ : Метод Фонд, 2021. 144 с. URL: https://issuu.com/methodfund/docs/voca_read (дата звернення: 29.03.2024).
39. Слони, 1991 - Олег Голосій - WikiArt.org. www.wikiart.org. URL: <https://www.wikiart.org/uk/oleg-golosiy/slони-1991> (дата звернення: 30.04.2024).

- 40.Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія. Київ : Вид-во "Фенікс", 2017. 480 с.
- 41.Соловйов О. Турбулентні Шлюзи : зб. статей. Київ : Ін-т проблем сучас. мист-ва АМУ, 2006. 192 с.
- 42.Соловьев А., Ложкина А. Point Zero [Електронний ресурс] / А. Ложкіна, О. Соловйов // Новейшая история украинского искусства. Часть II. Поколение в зените. 1990-й - середина 1992 гг. / Александр Соловьев, Алиса Ложкина // Спецпроект журнала ТОП10 – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://top10-kiev.livejournal.com/281049.html?thread=894681>. - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/bibliography/lozhkina-a-point-zero-elektronnij-resurs-a-lozh> (дата звернення: 30.04.2024).
- 43.Утєвська К. ТРАНСАВАНГАРД. *Коридор*. 2016. URL: https://korydor.in.ua/ua/glossary/doslidnytska-platforma-transavangard.html#_ftn8 (дата звернення: 29.03.2024).
- 44.Шиллер В. Седнівські пленери « Korydor | журнал про сучасну культуру. *Korydor | журнал про сучасну культуру*. URL: https://korydor.in.ua/ua/glossary/sednev-plenary.html#_ftn9 (дата звернення: 30.04.2024).
- 45.ЯКОВЛЕНКО К. «Тело» Парижской коммуны. Часть первая - Research Platform Online Tool. *Research Platform Online Tool*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/telo-parizhskoj-kommuny-chast-perva> (дата звернення: 30.04.2024).
- 46.Brennan T. The Transmission of Affect. ITHACA AND LONDON : CORNELL UNIVERSITY PRESS, 2004. 227 p.
- 47.Deleuze G., Guattari F. What Is Philosophy?. NEW YORK : Columbia University Press, 1994. 253 p.
- 48.Goya y Lucientes, Francisco de. El sueño de la razon produce monstruos. *Museo Nacional del Prado*. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon->

- produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280 (date of access: 30.04.2024).
49. *Mystetskyi Arsenal*. Олександр Гнилицький та його час. Дискусія, 2017. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=B_psjqYGdZI (дата звернення: 30.04.2024).
50. *SKVOT. Issuu*. URL: https://issuu.com/inna_rak/docs/ (date of access: 30.04.2024).