ISSN 2786-7242 (Print), ISSN 2786-7250 (Online)

УДК 7.03:159.942:355.01(477)
DOI https://doi.org/https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.4.34

Геращенко Олеся Олексіївна,
аспірантка Докторської школи імені родини Юхименків
кафедри культурології
Національного університету «Києво-Могилянська академія»
orcid.org/0009-0006-8425-6581
olesia.gerashchenko@ukma.edu.ua

ПРОТИ АНЕСТЕЗІЇ: ЕСТЕТИЧНІ МЕХАНІЗМИ РЕАНІМАЦІЇ ЧУТЛИВОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ВОЄННОГО ЧАСУ

Стаття досліджує потенціал сучасного українського мистецтва як простору для реанімації чутливості, тобто процесу відновлення здатності відчувати, сприймати й осмислювати досвід у ситуації тривалої війни. Вихідною точкою для аналізу є діагноз Сюзан Бак-Морсс щодо «анестезії модерності», коли надлишок візуальних і сенсорних стимулів притлумлює чуттєве сприйняття та підмінює досвід його зображенням. У цьому контексті аналізується, як візуальна культура може діяти як де-анестезійний механізм, який уможливлює утримання події в полі уваги без її спрощення, нормалізації чи витіснення в символічну периферію.

Запропонована аналітична рамка поєднує два операційні вектори – номіналізацію (мовне повернення сенсу в умовах виснаження мови й втрати її агентності) та матеріалізацію (тілесне втілення досвіду у формі, що чинить опір абстракції та повторюваному притлумленню). Така перспектива дає змогу простежити, як художні практики реагують на розмивання меж між досвідом і його образом, між подією та її опосередкованими репрезентаціями.

На прикладі серії «Repeating Speech» Нікіти Кадана, проєкту ательєнормально «Щирі вітання» та скульптури Марії Куліковської «Простріляний бюст з квітами та гільзами» демонструється, як художні жести реанімують перцептивність: повертають мові здатність означувати, а образу – тілесну вагу, тактильність й етичну присутність. Особлива увага приділяється тому, як жест повтору, зламаність лінії, тілесна матеріальність і сама логіка фіксації сліду перетворюються на інструменти опору десенсибілізації.

Розвідка обґрунтовує спроможність візуальної культури в умовах затяжного насильства не лише зберігати пам’ять про подію, а й підтримувати здатність розрізняти, співпереживати та діяти. Такий підхід дає змогу забезпечувати умови, за яких чутливість не згасає, а трансформується в етичну відповідальність.

Ключові слова: нормалізація, візуальна культура, травма, ідентичність, подієві практики, практика, трансформація, національний культурний простір, колективна пам’ять, образність, мистецтво, художня самосвідомість, перфоманс, символічна цінність, візуальна структура, маргінальність, мовчазне страждання.

Herashchenko Olesia,
Postgraduate Student, Yukhymenko Family Doctoral School
Department of Cultural Studies
National University of “Kyiv-Mohyla Academy”
orcid.org/0009-0006-8425-6581
olesia.gerashchenko@ukma.edu.ua

AGAINST ANESTHESIA: AESTHETIC MECHANISMS OF THE REANIMATION OF SENSIBILITY IN UKRAINIAN WARTIME ART

This article examines the potential of contemporary Ukrainian art as a space for the reanimation of sensibility e. i. the restoration of the capacity to feel, perceive, and make sense of experience under conditions of protracted war. The point of departure for analysis is Susan Buck-Morss’s diagnosis of the “anaesthetics of modernity”, in which the excess of visual and sensory stimuli dulls sensory perception and substitutes lived experience with its

© Геращенко О. О., 2025
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

representation. Within this framework, the article analyses how visual culture can function as a de-anaesthetising mechanism that keeps the event within the field of attention without simplifying it, normalising it, or displacing it to the symbolic periphery.

The proposed analytical framework brings together two operational vectors: nominalisation (the linguistic return of meaning under conditions of semantic exhaustion and the loss of linguistic agency) and materialisation (the bodily embodiment of experience in forms that resist abstraction and repetitive sensory dulling). This perspective makes it possible to trace how artistic practices respond to the blurring of boundaries between experience and its image, between the event itself and its mediated representations.

Through an analysis of Nikita Kadan's Repeating Speech series, ateliersnormale's project Sincere Greetings, and Maria Kulikovska's sculpture Shot Bust with Flowers and Shell Casings, the study demonstrates how artistic gestures reanimate perceptivity: returning to language its capacity to signify, and to the image its corporeal weight, tactility, and ethical presence. Special attention is given to the ways in which the gesture of repetition, the broken or interrupted line, bodily materiality, and the very logic of trace-making become instruments of resistance to desensitisation.

The article argues that under conditions of prolonged violence, visual culture is capable not only of preserving the memory of the event, but also of sustaining the capacity to discern, to empathise, and to act. Such an approach creates conditions in which sensibility does not fade but is transformed into ethical responsibility.

Key words: normalisation, visual culture, trauma, identity, eventfulness, artistic practice, transformation, national cultural space, collective memory, imagery, art, artistic self-awareness, performance, symbolic value, visual structure, marginality, silent suffering.

Постановка проблеми та актуальність. Війна за незалежність України (Закон України «Про засади державної політики національної пам'яті Українського народу», 2025) створила ситуацію «абсолютної події» (Sewell Jr., 1996), коли наявні мовні, естетичні та інституційні рамки не вміщують пережитого. У публічному просторі це проявляється як мовна втома та зсув виняткового в «прозорість» буденного. Візуальні образи, що мали б активувати увагу та емпатію, часто або шокують до оніміння, або, навпаки, анестезують чутливість, розчиняючи травму в потоці повторюваних сигналів. На рівні повсякдення співіснують дві суперечні траєкторії: рутинізація (як ресурс стабілізації) та нормалізація (як «повзуча домовленість» із ненормальним). У цій напрузі постає наукова та практична проблема: як зробити так, щоб візуальна культура не притлумлювала відчуття, а реанімувала їх, підтримуючи етичне мислення та суспільну взаємодію без ретравматизації та внутрішньої капітуляції.

Актуальність статті зумовлена і науковими, і суспільними потребами. Науково – це внесок у дослідження візуальної культури через концептуалізацію реанімації чутливості. Практично ж результати дають підстави проєктувати формати, які в умовах тривалої війни підтримують психологічну стійкість спільноти, не редукуючи травматичного досвіду.

Мета статті – дослідити, як сучасне українське мистецтво функціонує як простір реанімації чутливості в сенсі повернення здатності сприймати й осмислювати досвід війни без його притлумлення. Через аналіз механізмів номіналізації та матеріалізації як перформативних мистецьких практик стаття простежує, як візуальна культура чинить опір нормалізації насильства, утримуючи події в полі етичної уваги та пам'яті.

Аналіз останніх публікацій. Спираючись на міждисциплінарне поле, яке поєднує теорії культурної травми, візуальної перцепції та соціальних механізмів виробництва реальності, стаття пропонує власну аналітичну рамку осмислення шляхів реанімації чутливості в українському мистецтві воєнного часу.

Початкову оптику для осмислення травматичного досвіду забезпечує теорія культурної травми у версії Джеффрі Александера (Alexander, 2004), де травма розглядається як публічна, дискурсивна конструкція, що відбувається через наративізацію спільнотами власної болісної історії. Її розвиток у працях Н. Кривди (Kryvda, 2020) та Т. Гундорової (Hundorova, 2013) акцентує український контекст – постколоніальну травматизацію, розрив культурної тяглості та необхідність реінтерпретації минулого як умови набуття цілісної ідентичності. У цьому полі сьогодні функціонують також дослідження довготривалого воєнного стану як соціального середовища адаптації та «нової нормальності» (Bohutskyi, 2025).

Ключовою для статті є критика анестезії модерності, запропонована Сюзан Бук-Морсс

(Buck-Morss 1992), яка показує, як надлишок сенсорних стимулів притлумлює здатність відчувати. Її робота переосмислює беньямінівську концепцію шоку та втрати аури (Benjamin, 1936/1968) у термінах перцептивного виснаження – процесу, який у контексті української війни стає не абстракцією, а щоденною реальністю.

На перетині мистецтва, матеріальності та перцепції перебувають праці, що формують ключові поняття запропонованого дослідження. Ролан Барт в есе «Сай Твомблі» (Barthes, 1979) розробляє концепт тілесності письма та «недосконалого жесту», що особливо релевантно для аналізу серії «Repeating Speech» Нікіти Кадана. Джудіт Батлер (Butler, 1993) уводить поняття дискурсивних меж матеріального, що дає змогу прочитати тілесні форми в скульптурах Марії Куліковської як політичні акти.

Правові зміни у сфері національної пам'яті (Закон України «Про засади державної політики національної пам'яті Українського народу» № 4579-IX, 2025) визначають інституційний ландшафт, у якому функціонують як мистецькі практики, так і культурна політика загалом. Цей контекст впливає на механізми видимості, архівації та комеморації воєнного досвіду.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні підходів, які дають змогу описати сучасне українське мистецтво як середовище, здатне відновлювати чутливість у ситуації тривалої війни. На основі інтеграції окремих елементів візуальних студій, досліджень перформативності жесту й матеріальності письма, матеріалорієнтованої естетики та теоретичних напрацювань, що стосуються перцептивного виснаження та анестезії модерності, розроблено такий аналіз, який дає змогу розглядати конкретні художні рішення як формальні елементи творів, здатні реорганізовати увагу глядача та взаємодіяти з досвідом війни, не втрачаючи чутливості.

Інтерпретація художніх дій як носіїв сенсу здійснюється, спираючись зокрема на ідеї Ролана Барта про перформативність жесту й тілесність письма.

Матеріалорієнтована естетика дає змогу аналізувати, як фізична субстанція твору формує досвід сприйняття.

Ці методи об'єднані в концепті «реанімації чутливості», який містить два операційні вектори: номіналізацію та матеріалізацію. Номіналізація передбачає повернення смислової визначеності в умовах семантичного виснаження мови. Матеріалізація, своєю чергою, спрямована на збереження тілесного виміру досвіду через форму та матеріал. Разом вони описують механізми, завдяки яким мистецькі практики можуть протидіяти притлумленню сприйняття.

Метод соціально-історичної контекстуалізації дає змогу розглядати мистецькі кейси у зв'язку із ширшими соціальними та історичними умовами воєнного часу. Це допомагає уникнути редукції мистецтва до ілюстративної функції і натомість зосередитися на тому, як художні практики працюють із досвідом насильства, пам'яті та зміненої чутливості.

Виклад основного матеріалу. У ситуації «абсолютної події» настає момент, коли стає видимою внутрішня наполегливість чуття та думки: попри втому понять і виснаження символічних ресурсів, не зникає потреба дотику, осмислення, артикулювання. У сучасній візуальній культурі такі моменти загострюють не лише естетичне переживання, а й питання ідентичності – колективної, культурної та тілесної, що постає внаслідок досвіду травми та соціальних зламів. Як зауважує Наталія Кривда (2020, с. 45–52), саме колективна травма формує підґрунтя групової ідентичності та зумовлює нові культурні способи співпереживання.

У статті висунуто припущення, що довготривала війна, занурюючи суспільство в стан постійної напруги, може запускати два зовні схожі, проте сутнісно різні процеси – рутинізацію та нормалізацію. Саме розрізнення між ними дає змогу зрозуміти, як культура, мистецтво та художня самосвідомість, навіть у виснаженому стані, можуть продовжувати бути простором опору притлумлення чутливості. У цьому контексті варто згадати й працю А. Богуцького (2025, с. 307–309), який розглядає соціокультурні практики нової «нормальності» як адаптивні механізми тривалого воєнного стану, що виявляються через культурні ритуали, перформативні дії та побутові подієві практики.

У соціальній теорії рутинізація – це вироблення процедур «повсякденної життєздатності» (м'язова пам'ять дій, інституційні протоколи, побутові алгоритми), які знижують тривожність і дають змогу діяти, попри обставини крайньої небезпеки. Її розуміють як низку стабілізаційних

практик, що убезпечують від когнітивного виснаження: у контексті соціології повсякдення рутинізація переносить частину свідомих зусиль із площини рефлексії в автоматизовані навички (Берґер і Лукман, 1966), зменшуючи сенсорний тиск надміру зовнішніх стимулів, про який писав Ґ. Зіммель (1903). У ширшому вимірі це форма підтримання так званої онтологічної безпеки, про яку писав Ентоні Ґіденс (Giddens, 1984, p. 50–64): внутрішнього відчуття впорядкованості світу, що дає змогу індивіду зберігати ідентичність та агентність.

Загалом це життєдайний механізм підтримання спроможності жити та діяти в умовах «абсолютної події» – подієвого зламу, що не вписується в наявні схеми інтерпретації та перетворює самі правила соціальної взаємодії (Sewell Jr., 1996).

У контексті війни рутинізація виявляється в практиках, які формують нові контури звичного: у повторюваних перевірках тривожних сигналів, складанні «тривожної валізки», перевірці стрічки новин за певним ритмом, розкладі евакуаційних дій, колективних алгоритмах реагування на повітряну тривогу або у відновленні роботи закладів культури під час обстрілів. Ці дії не є втечею від реальності, а радше інструментом повернення до неї, способом стабілізувати сприйняття, створюючи мінімальні зони контролю у світі, де втрата контролю стала нормою. Саме тому рутинізація у воєнному контексті може розглядатися як форма мікроопору деструкції, що підтримує здатність діяти й відчувати попри руйнування. У певному сенсі рутинізація постає не лише як соціологічна категорія, а і як складник національного культурного простору, у якому культура щодня «підтримує» суспільство через звичні подієві практики та мистецькі форми. У художньому полі рутинізація може проявлятися через перфоманс, повтор, жест, у яких тілесна дія набуває символічної цінності.

Такі візуальні структури фіксують не лише досвід, а й колективну пам'ять, оскільки повторення стає способом утримання реальності в межах чуттєвого. Як показує Тамара Гундорова (2013, с. 214–219), у транзитній культурі постколоніальної доби маргінальність і нестабільність досвіду стають не слабкістю, а способом творення нової чутливості й ідентичності, що проростає з травми.

Нормалізація, на відміну від рутинізації, у цій статті розглядається не лише як усталений соціологічний термін, а і як уточнена аналітична категорія, що позначає процес поступового звикання до виняткового, семантично-нормативний зсув, унаслідок якого досвід насильства починає сприйматися як «звичайний». У соціології та політичній теорії термін має різні відтінки значення: у Мішеля Фуко нормалізація описує дисциплінарні механізми влади, спрямовані на формування «нормального» суб'єкта (Foucault, *1975*), тоді як Ервінґ Гофман трактує її як рамкування досвіду – процес уписування подій у знайомі схеми сприйняття (Goffman, 1974). У запропонованій оптиці поняття набуває культурно-семантичного змісту: ідеться не про дисциплінарний контроль, а про звикання свідомості до екстраординарного, коли війна інтегрується в повсякденність, втрачаючи статус винятку та водночас чуттєву виразність.

Якщо рутинізація в класичному розумінні (Berger & Luckmann, 1966, Giddens, 1984) забезпечує стабільність і підтримує життєздатність у стані кризи, то нормалізація позначає протилежний рух – втрату сприйняттєвої напруги через закріплення надзвичайного у звичних формах. У цьому сенсі вона перегукується з критикою символічного насильства П'єра Бурдьйо, який описував механізм непомітного впровадження владних структур у повсякденність, коли домінантні норми сприймаються як «самоочевидні» завдяки повторюваності їхніх знаків і формул (Bourdieu, 1991). У контексті війни цей механізм проявляється у сфері медіа та культури: регулярні повідомлення про обстріли, евфемізми на кшталт «ескалація» чи «чергова атака», ритуалізована візуальність фронту створюють поле сприйняття, у якому насильство поступово перетворюється на фонову норму.

Нормалізація є не одномоментним актом, а повзучим процесом, своєрідним «мовчазним договором» між медійними, інституційними та побутовими практиками, який переводить аномальне у регістр звичного. Якщо рутинізація є адаптивною відповіддю на хаос, то нормалізація є інтеграцією хаосу в упорядкованість, що знижує тривогу, але ціною притлумлення чутливості. Небезпека полягає в трансформації досвіду насильства на прозору повсякденність.

Людина водночас живе в різних світових режимах – буденному, естетичному, сакральному,

ігровому (Schuetz, 1945, p. 533–576). Кожен із них має власну логіку дії та способи осмислення досвіду. Саме здатність перемикатися між цими режимами, розрізняючи їхні межі, забезпечує внутрішню цілісність – ми можемо водночас діяти в реальності повсякденного, співпереживати в естетичній і шукати сенс у сакральній.

У контексті війни цей механізм розрізнення виявляється особливо вразливим. Нормалізація, про яку йшлося вище, діє саме через стирання порогу між винятковим і буденним, коли екстраординарне втрачає свою відмінність і входить до режиму щоденного сприйняття. Ідеться не про повне злиття всіх «реальностей» – естетичної, сакральної чи ігрової, а про втрату здатності відчувати перехід між ними, тобто втрату моменту усвідомлення. Саме цей момент переходу і є простором, де формується рефлексія: коли він зникає, зникає і сама можливість побачити подію як подію.

Зі свого боку, Сюзан Бак-Морсс розглядає «режими» не як множинні світи смислу, а як структури чуттєвого сприйняття, способи організації досвіду, що визначають, наскільки тіло і свідомість залишаються відкритими до світу. На відміну від Шюца, який аналізує перемикання між «реальностями» різних типів дії, Бак-Морсс описує зміщення всередині самої сфери сприйняття: коли естетичні режими перетворюються на анестетичні, форма починає не відкривати досвід, а глушити його (Buck-Morss, 1992, p. 6–7).

Попри різні рівні аналізу, в обох концепціях простежується спільна динаміка – втрата переходу. У Шюца це зникнення моменту міжсвітової межі, де відбувається сенсотворення, у Бак-Морсс – зникнення перцептивного порогу, який відділяє живе від притлумленого відчуття. В обох випадках наслідок подібний: досвід втрачає інтенсивність, переходячи в режим автоматичного сприйняття, де подія розчиняється у звичному.

У межах рамкового підходу Ервінґа Гофмана (1974) процес нормалізації можна розглядати як «вписування» радикально нового в наявні схеми інтерпретації (фрейми), коли для нього не створено окремої категорії. Такий механізм забезпечує когнітивну узгодженість, однак водночас змінює структуру сприйняття події, переводячи її з площини виняткового в площину звичного. У цьому полягає головна відмінність між рутинізацією та нормалізацією: якщо рутинізація підтримує життєздатність, допомагаючи зберігати мінімальний рівень функціонування в умовах кризи, то нормалізація діє як семантична асиміляція, яка поступово знімає афективну напругу й унеможливлює глибоке осмислення досвіду.

Унаслідок цього відбувається кілька взаємопов'язаних процесів. По-перше, епістемічне зсування: межа між подією та її репрезентацією розмивається, а мова починає заміщати досвід, формуючи стан «лінгвістичної втоми» та візуальної прозорості насильства. По-друге, нормативна десенсибілізація: ненормальне отримує мовну легітимність, а повторюваність травматичних образів знижує поріг емоційної чутливості. По-третє, афективне знекровлення, описане Сюзан Бак-Морсс (1992, p. 12–14), коли форми репрезентації набувають функції анестетиків, які підтримують адаптацію, але блокують здатність до чуттєвої реакції.

Зіставлення з концепцією культурної травми Джеффрі Александера (2004) дає змогу уточнити, що йдеться не про колективне опрацювання досвіду, яке веде до символічної стабілізації (рутинізації), а про передчасну семантичну інтеграцію травми, коли подія ще не осмислена, але вже включена до звичного наративу. Така ситуація не завершує циклу травми, а, навпаки, перериває його, перетворюючи досвід на нейтральний фон і знижуючи потенціал суспільства до рефлексії, колективного пам'ятання та дії.

Сумарний ефект становить внутрішню капітуляцію без формальної згоди: війна інтегрується в повсякденність як кероване відхилення. Саме тому протидія нормалізації потребує відновлення здатності розрізняти – через точне називання подій, контекстуалізацію та підтримання таких форм репрезентації, які повертають тілесну, часову та просторову вагу досвіду.

У ситуації «абсолютної події», коли усталені категорії не спрацьовують, теперішнє вислизає з мовних форм, а майбутнє – з уяви, культура схильна перетворюватися з джерела сенсів на тимчасовий резервуар значень – місце, де зберігається первинний запас смислу, але не гарантується його дієвість. Водночас у контексті візуальної культури видається доцільним

розглянути перспективу «реанімації чутливості» як вузьковизначеного операційного комплексу де-анестезійних зсувів. Такий підхід дозволив би утримувати винятковість події у полі уваги без ретравматизації та зберегти рятівні механізми рутини, водночас перешкоджаючи семантичній і нормативній нормалізації.

Під реанімацією чутливості в контексті війни розуміється процес відновлення здатності відчувати, сприймати та осмислювати досвід, який травма або надмір стимулів зробили недоступним для чуттєвого переживання. Це не повернення до «довоєнної» емоційності, а формування нової, стійкішої сенсорної структури, здатної витримувати контакт із болем, не розчиняючись у ньому. Як пише Сюзан Бак-Морсс, «після шоку модерності головним завданням стає не уникнути відчуття, а навчитися відчувати знову» (Buck-Morss, 1992, p. 16). Отже, реанімація чутливості – це робота проти анестезії, яку продукує надлишок образів і мови в стані війни, на користь здатності тіла та свідомості взаємодіяти зі світом через дотик, рух, погляд.

Теоретичну основу цього підходу становить інтерпретація Бак-Морсс беньямінівського діагнозу модерності. У своїй реконструкції вона простежує, як слово «естетика» повертається до свого початкового значення – чуттєвого сприйняття світу, втраченого після того, як воно звузилося до позначення суто мистецької сфери. Бак-Морсс описує синестетичну систему як нероздільну єдність зовнішніх відчуттів і внутрішніх образів пам'яті та очікування. Синестетична система постає як поле, де чуття і свідомість взаємно формують життєвий досвід. У модерності ця система зазнає історичного зсуву: внаслідок масового перенавантаження стимулів (швидкість, шум, травма, техніка, війна) вона починає виконувати захисну функцію, стаючи анестетичною.

Як показує Сюзан Бак-Морсс, коли сприйняття від'єднується від пам'яті, воно перестає бути досвідом: уже не «осідає» в суб'єкті й не стає формою орієнтації у світі. «Захисне око» сучасної людини відбиває враження, але не пропускає їх усередину: людину, за висловом Беньяміна, «обкрадено на досвід». Те, що мало б забезпечувати відкритість до світу, починає його глушити. У такому стані, за Бак-Морсс, естетика перетворюється на анестезію: тілесна чутливість знижена, пам'ять витісняється, увага притлумлена (Buck-Morss, 1992, p. 10–13).

У цьому вимірі культурні форми – медійні формати, інституційні ритуали публічної культурної пам'яті, візуальні стилі масової репрезентації – можуть виконувати анестезійну функцію, тобто переводити травматичний зміст у керовано-сприйнятні рамки. Мається на увазі не «байдужість» культури, а перетворення безпосереднього болю на стандартизований образ або процедуру, що знижує сенсорне навантаження. С. Бак-Морсс показує, як у міжвоєнний період (після Першої світової війни) модерні медіуми – від плаката і кінохроніки до масових святкувань – виробляли режими «захисного сприйняття»: шок події переформатовувався у видовищні форми, де афект заміщувався композиційною цілісністю та ритуальною повторюваністю (Buck-Morss, 1992, p. 12–15). У цій логіці з'являється метафора «броньованого тіла»: фашистська естетика дисциплінованих масових тіл і блискучих поверхонь (паради, архітектоніка, кінообрази) моделює невразливий, «цілісний» соціальний організм. Бак-Морсс інтерпретує це як перетворення колективного страху та вразливості на видиму форму сили, а саме на політичну мобілізацію, що спирається на естетизовану анестезію (там само, с. 25–28).

У сучасному контексті тривалої війни подібні механізми простежуються на більш інших рівнях. Прикладами таких стабілізованих форм репрезентації можуть слугувати уніфіковані новинні тикери зі сталими мовними формулами на кшталт *черговий обстріл*, повторювані інфографіки втрат та ударів, а також ритуалізовані візуальні коди жалоби – чорно-білі аватарки, емблематичні свічки. Такі формати виконують корисну стабілізаційну роль (забезпечують орієнтацію), але водночас можуть сприяти поступовому зниженню інтенсивності переживання події.

Протидія можлива саме на рівні відновлення перцептивності як досвіду, що має пам'ять та тілесність. Мистецтво та візуальна культура в цьому розумінні здатні відновлювати контакт з уразливістю, відкривати простір співприсутності й рефлексії, тобто повертати можливість досвіду як такого. У межах цього поля завдання полягає у виробленні мовних і візуальних форм, здатних утримувати

травматичне в зоні уважності без його знеболення чи редукції. Називання та артикулювання досвіду не є «суто риторичними» актами: надане ім'я фіксує подію у свідомості та втілюється в слові й образі, неназвана травма має тенденцію «окаменівати» в тілі як глуха, постійна присутність болю. Перехід від безсловесного страждання до осмисленого досвіду повертає культурі роль не вітрини, а інструмента реанімації чутливості: така культура утримує винятковість події у видимості, зберігає можливість розрізнення й підтримує публічну спроможність до пам'ятання та відповідальної дії.

Два ключові вектори цього процесу – номіналізація та матеріалізація – працюють у різних регістрах, але з єдиною метою: порушити «прозорість» насильства, зробити його знову видимим й осмислюваним.

Номіналізація у воєнному контексті постає не лише як лінгвістичний процес, а і як індикатор зміни статусу мови щодо досвіду. Як показує Н. Ферклау, номіналізація «приглушує агентивність», перетворюючи дію на мовну речовинність, що фіксує слід без акту висловлення (Fairclough, 1989). У цьому значенні вона є симптомом втоми мови, моментом, коли висловлювання більше не діє, а лише залишає відбиток. Це відповідає тій ситуації, яку Сюзан Бак-Морсс описує як анестезію синестетичної системи, коли сприйняття відокремлюється від пам'яті, і «людину обкрадено на досвід» (Buck-Morss, 1992, p. 12–13). Однак у художньому вимірі номіналізація може стати не лише симптомом втрати, а й способом реанімації чутливості: через повтор, фіксацію та уповільнення вона повертає увагу до самого акту мовлення, робить мову тілесно відчутною. Так, художня номіналізація постає спробою повернути досвіду форму, придатну для сприйняття, коли дія відновлюється як жест, а не як повідомлення.

Стан «мовної втрати подиху» найточніше простежується в серії Нікіти Кадана «Repeating Speech» (2022–2023) (рис. 1). Політичні гасла, що колись мобілізували («Stand with Ukraine», «Stop Putin»), зникають не тому, що втратили правдивість, а тому, що стали занадто очевидними й надмірно повторюваними. Кадан випису є їх вугіллям до межі, коли слово перестає бути читабельним і переходить у фактуру. Процес писання перетворюється на дію, що реєструє втому висловлювання.



Рис. 1. Нікіта Кадан. «Stand with Ukraine» з серії «Repeating Speech» (2022–2023)

Так, номіналізація набуває тілесної форми: слово існує як залишок жесту, «завмерлий крик», візуальний осад неможливості говорити інакше. У цьому Кадан перегукується із Саєм Твомблі (рис. 2), однак навиворіт. Якщо, за Бартом, Твомблі «звільняє лінію від агресії» і перетворює письмо на естетичну гру (Barthes, 1979, p. 161), то в Кадана лінія є не грою, а виснаженням. У Твомблі сліди письма – це уламки насолоди й культури, у Кадана – уламки втоми, позбавленої можливості гри. Там, де Твомблі віддається афекту, Кадан утримує себе від плачу. Слово тут – не носій значення, а документ поразки мови в умовах війни.



Рис. 2. Сай Твомблі. Без назви (1971)

На іншому полюсі перебуває проєкт Каті Бучацької «Щирі вітання», створений у співпраці з нейровідмінними художниками ательєнормально та «Майстерні можливостей». Тут теж маємо клішовані мовні формули, що втратили ясність у воєнному часі. Виткані фрази – зокрема, цитата з роботи *«Бажаю спокійної ночі»* – звучать подвійно: автоматично і водночас із сумнівом. Проте на відміну від Кадана, де слово зводиться до залишку,

Бучацька показує, як жест може повернути слово до життя.

Шов, аплікація, вишивка – це відновлення тілесної агентності висловлювання (рис. 3). Цю агентність повертають нейровідмінні художники, чий досвід часто не вміщувався в нормативні моделей мови. Тут відбувається не просто інклюзія «інших голосів», а переміщення центру мовлення: те, що раніше було периферією, стає осердям. Вітання перестає бути кліше і стає взаємним жестом присутності, формою співбуття, що враховує вразливість мовців.



Рис. 3. Ательєнормально, Венеційська Бієнале, травень 2024, Роб Баттерсбі

У цих мистецьких практиках ми бачимо різні способи роботи з номіналізацією: Кадан показує те, що Дюркгайм назвав аномію мови (Durkheim, 1893) – коли слово може лише повторюватися, але не говорити. Натомість Бучацька демонструє повернення агентності – коли слово знову може бути сказане, бо хтось бере на себе ризик сказати. Обидва приклади стають формою трансформаційного мистецького жесту, який відкриває спосіб осмислення мовчазного страждання.

Розглянуті приклади, на нашу думку, окреслюють те, що Сюзан Бак-Морсс визначає як критичний поріг сучасності межу між анестезією та відновленням чуттєвості (Buck-Morss, 1992, p. 6–7). У першому випадку мова й візуальні форми втрачають здатність активувати відчуття, перетворюючись на механізми «продовження життя» ціною притлумлення сприйняття. У другому – художні практики, через тілесну та матеріальну дію, дають змогу сприйняттю «отямитися», тобто повернути собі зв'язок із досвідом та іншими. Так, можливо припустити, що реанімація чутливості в мистецтві відбувається тоді, коли форма не ілюструє досвід, а включає його у власну візуальну структуру, коли естетичний акт стає актом співпереживання.

Поняття матеріалізації в сучасній теорії мистецтва виходить за межі матеріальності як фізичної властивості об'єкта. Як підкреслює Джудіт Батлер, «матеріалізація є процесом, через який тіло набуває значення в полі влади та історії» (Butler, 1993 p. 9). У візуальному мистецтві це означає, що матеріал не лише виражає, а діє – він утримує в собі слід події, втілює пам'ять й опирається забуттю.

У цьому сенсі матеріалізація функціонує як антипод анестезії образу, про яку пише Сюзан Бак-Морсс (1992, p. 6): масова візуальність знеболює досвід, матеріал відновлює чуттєву присутність. Матеріал не «представляє» подію, а осаджує її, діючи в іншому регістрі – через текстуру, температуру, щільність, тобто через перцептивні складники, які протидіють абстракції.

Прикладом мистецької стратегії матеріалізації, яка повертає чуттєвий досвід, є робота «Простріляний бюст з квітами та гільзами» (2024) Марії Куликівської (рис. 4). Прозорий епоксидний зліпок її тіла, прострілений бойовими набоями та насичений маркерами війни – квітами, гільзами, пшеницею – не метафоризує, а фіксує травму. Жіноче тіло постає крихким, але непоступливим носієм досвіду, а матеріал – посередником між тілом і пам'яттю. Куликівська «говорить ізсередини» події, перетворюючи власну тілесність на носія досвіду війни, що не допускає дистанції споглядання. Її скульптура – це не образ, а зліпок події, де прозорість не очищує, а загострює реальність.



Рис. 4. Марія Куликівська. «Простріляний бюст з квітами та гільзами» (2024)

Історичний резонанс цієї логіки мистецької стратегії можна простежити в практиці Йозефа Бойса. У його міфологізованій автобіографії Крим постає місцем порятунку, а «теплі медіуми» – повсть і сало – матеріальними архівами турботи. У Fat Chair (1964) маса жиру, що сповзає зі стільця, позбавляє предмет утилітарності, перетворюючи його на носія пам'яті та тління (рис. 5), у Felt Suit (1970) порожній повстяний костюм є контуром відсутнього тіла. Бойс, як і Куликівська, переводить війну в матеріальний осад, який чинить опір забуттю. У нього повсть і жир утримують тепло виживання, у Куликівської прозора емпоксидна смола й гільзи фіксують щільність болю. У кожному випадку матеріал є носієм досвіду, а не його символом. Так реалізується те, що Лора Маркс називає haptic visuality – тактильною візуальністю, коли бачення здійснюється не через дистанцію, а через дотик (Marks, The Skin of the Film, 2000).



Рис. 5. Йозеф Бойс. «Fat Chair» (1964)

У такому підході матеріалізація виконує функцію реанімації чутливості, адже повертає тілесну спроможність бачити й відчувати, не редукуючи травми до зображення чи символу. У контексті війни останнє набуває характеру етичної (відповідальної) присутності: матеріал і текстура твору змушують глядача залишатися в контакті з побаченим, не відвертати погляду.

У цьому сенсі доречно згадати думку Влади Ралко: «ми або беремо на себе відповідальність існувати в контексті побаченого, або зголошуємося на добровільну сліпоту» (Ралко, 2024, с. 11). Її висловлювання не лише посилює тезу Батлер про тіло як місце значення і влади, а й переносить її в площину сучасного досвіду війни, де візуальне сприйняття стає простором морального вибору.

Висновки. У роботі запропоновано дві мистецькі стратегії, що окреслюють операційну логіку реанімації чутливості у воєнному контексті: номіналізацію та матеріалізацію.

Номіналізація в цьому дослідженні розуміється не як лінгвістичне приглушення дії (як у Fairclough, 1989), а як її естетичне перевідкриття – спроба повернути слову вагу досвіду там, де воно зруйноване повтором або втратило зв'язок із подією. Через художній жест, який фіксує залишок дії, мова знову стає простором естетичного переживання, а не лише опису.

Матеріалізація постає як процес відновлення тілесної валідності там, де образ ризикує розчинитися у власній репродукованості. Ідеться про мистецтво, яке не просто зображує досвід, а матеріально його засвідчує, стає місцем його присутності, відчутним на дотик.

Синтез цих двох векторів формує механізм спротиву притлумленню, тобто протидії повзучій нормалізації, яка непомітно перетворює виняткове на звичне. Саме через поєднання мовного й тілесного, символічного та матеріального мистецтво утримує досвід війни в полі уваги – не дозволяючи йому стати прозорим, споживним чи забутим.

У цьому контексті реанімація чутливості постає як процес відновлення здатності сприймати й осмислювати досвід, не втрачаючи з ним чуттєвого зв'язку. Це не повернення до «попередньої» емоційності, а формування нової, витривалої сенсорної структури, спроможної витримати контакт із болем, зберігаючи ясність свідомості. Реанімація чутливості діє проти анестезії війни – проти звикання, автоматизму, моральної втоми. Вона повертає перцептивну присутність там, де реальність загрожує перетворитися на інформаційний шум, чим утримує етичну увагу до того, що відбувається.

Цей подвійний жест – мовний і тілесний, семантичний і сенсорний – утримує подію в полі уваги, повертаючи їй вагу досвіду, здатність бути пережитою без редукції. Він дає змогу війні залишатися явищем, яке не можна «перегорнути» чи спожити, – явищем, що вимагає співприсутності, розрізнення й дії.

Список використаних джерел:

Alexander, J. C. (2004). Toward a theory of cultural trauma. In J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, & P. Sztompka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1–30). University of California Press.

Barthes, R. (1979). Cy Twombly. In *The responsibility of forms* (pp. 157–176). Hill and Wang.

Benjamin, W. (1936). The work of art in the age of mechanical reproduction. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trans.). Schocken Books (1968).

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge.* Anchor Books.

Bogutskyi, A. (2025). *Sociocultural Practices of the New "Normality": Adaptation to the Prolonged State of War. Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development,* (50), 302–311.

Buck-Morss, S. (1992). Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. *October, 62,* 3–41.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex.* Routledge.

Durkheim, É. (1893). *De la division du travail social.* Félix Alcan.

Fairclough, N. (1989). *Language and power.* Longman.

Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration.* University of California Press.

Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience.* Harper & Row.

Gundorova, T. (2013). *Transit Culture: Symptoms of Postcolonial Trauma.* Kyiv: Hrani-T.

Kryvda, N. (2020). *Collective Trauma and Group Identity.* Kyiv: Kyiv University Press.

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses.* Duke University Press.

Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation.* Duke University Press.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception.* Routledge & Kegan Paul.

Ralko, V. (2024). *Faces of the Eye. Curatorial Reflections [Exhibition catalogue].* Berlin, p. 11.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique.* La Fabrique.

Schuetz, A. (1945). On multiple realities. *Philosophy and Phenomenological Research, 5*(4), 533–576.

Sewell, W. H. Jr. (1996). Historical events as transformations of structures: Inventing revolution at the Bastille. *Theory and Society, 25*(6), 841–881.

Simmel, G. (1903). The metropolis and mental life. In D. Levine (Ed.), *On individuality and social forms* (pp. 324–339). University of Chicago Press (1971).

Verkhovna Rada of Ukraine. (2025). *Law of Ukraine "On the Foundations of the State Policy of National Memory of the Ukrainian People"* of August 21, 2025, No. 4579-IX. *Official Bulletin of the Verkhovna Rada of Ukraine,* No. 34. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4579-20

Нікіта Кадан, Stand with Ukraine, із серії «Repeating Speech», вугілля, папір, 2023. Джерело: bazilik.media

Твомблі, С. (1971). *Untitled.* Літографія. У Р. Барт (1979). *The Responsibility of Forms.* Hill and Wang.

Роб Баттерсбі, Ательєнормально, Венеційська Бієнале, травень 2024.

Марія Куликівська (Куліковська), «Простріляний бюст з квітами та гільзами», 2024. Фото: Руслан Сингаєвський.

Бойс, Й. (1963). *Fat Chair.* У А. Борер (ред.), *The Essential Joseph Beuys* (обкладинка). Кембридж : The MIT Press. [Courtesy of Katia Rid].

References:

Alexander, J. C. (2004). Toward a theory of cultural trauma. In J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, & P. Sztompka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1–30). University of California Press.

Barthes, R. (1979). Cy Twombly. In *The responsibility of forms* (pp. 157–176). Hill and Wang.

Benjamin, W. (1936). The work of art in the age of mechanical reproduction. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trans.). Schocken Books (1968).

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge.* Anchor Books.

Bogutskyi, A. (2025). *Sociocultural Practices of the New "Normality": Adaptation to the Prolonged State of War. Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development,* (50), 302–311.

Buck-Morss, S. (1992). Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. *October, 62,* 3–41.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex.* Routledge.

Durkheim, É. (1893). *De la division du travail social.* Félix Alcan.

Fairclough, N. (1989). *Language and power.* Longman.

Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration.* University of California Press.

Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience.* Harper & Row.

Gundorova, T. (2013). *Transit Culture: Symptoms of Postcolonial Trauma.* Kyiv: Hrani-T.

Kryvda, N. (2020). *Collective Trauma and Group Identity.* Kyiv: Kyiv University Press.

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses.* Duke University Press.

Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation.* Duke University Press.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception.* Routledge & Kegan Paul.

Ralko, V. (2024). *Faces of the Eye. Curatorial Reflections [Exhibition catalogue].* Berlin, p. 11.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique.* La Fabrique.

Schuetz, A. (1945). On multiple realities. *Philosophy and Phenomenological Research, 5*(4), 533–576.

Sewell, W. H. Jr. (1996). Historical events as transformations of structures: Inventing revolution at the Bastille. *Theory and Society, 25*(6), 841–881.

Simmel, G. (1903). The metropolis and mental life. In D. Levine (Ed.), *On individuality and social forms* (pp. 324–339). University of Chicago Press (1971).

Verkhovna Rada of Ukraine. (2025). *Law of Ukraine "On the Foundations of the State Policy of National Memory of the Ukrainian People"* of August 21, 2025, No. 4579-IX. *Official Bulletin of the Verkhovna Rada of Ukraine,* No. 34. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4579-20

Kadan, N. (2023). Stand with Ukraine (серія Repeating Speech). Bazilik.media.

Twombly, C. (1971). Untitled. У R. Barthes (1979), The responsibility of forms (s. n.). Hill and Wang.

Buttersby, R. (2024, May). Atelienormally [Інсталяція]. Venice Biennale

Kulykivska, M. (2024). Prostriljanyj bjust z kvitamy ta hilzamy. R. Synhaievskyi.

Beuys, J. (1963). Fat chair [Скульптура]. У A. Borers (Ed.), The essential Joseph Beuys (обкладинка). MIT Press. Courtesy of Katia Rid.

Дата надходження статті: 31.10.2025
Дата прийняття статті: 20.11.2025
Опубліковано: 26.12.2025