

**МЕЖІ КОЛАБОРАЦІЇ:
МИСТЕЦТВО, ЕТИКА ТА ДОНБАС**

**LIMITS OF
COLLABORATION:
ART, ETHICS, AND DONBAS**

Вікторія Донован
і Дар'я Цимбалюк,
а також
Віктор «Corwic» Засипкін,
Олександр Кучинський,
Катерина Сірик,
Дмитро Чепурний

Victoria Donovan
and Darya Tsymbalyuk
with
Dmytro Chepurnyi,
Viktor "Corwic" Zasyrkin,
Oleksandr Kuchynskiy,
Kateryna Siryk

МЕЖІ КОЛАБОРАЦІЇ:
МИСТЕЦТВО, ЕТИКА ТА ДОНБАС

LIMITS OF COLLABORATION:
ART, ETHICS, AND DONBAS

LIMITS OF COLLABORATION: ART, ETHICS, AND DONBAS

Victoria Donovan and Darya Tsymbalyuk with
Dmytro Chepurnyi, Viktor “Corwic” Zasytkin,
Oleksandr Kuchynskyi and Kateryna Siryk.

МЕЖІ КОЛАБОРАЦІЇ: МИСТЕЦТВО, ЕТИКА ТА ДОНБАС

Вікторія Донован і Дар'я Цимбалюк,
а також Віктор «Корвік» Засипкін,
Олександр Кучинський, Катерина Сірик
і Дмитро Чепурний

УДК 316.7(477.62)=161.2=111
Д67

Вікторія Донован, Дар'я Цимбалюк та ін.

Д67 Межі колаборації: мистецтво, етика та Донбас. – К. : Rosa Luxemburg Stiftung в Україні, 7БЦ, 2022. – 348 с.

ISBN 978-617-549-077-8

У 2020 році група мист_кинь і дослідни_ць зібралася разом поговорити про історію та спадщину Донбасу, а також про нові бачення регіону, що їх створюють сучасні культурні ініціативи. Результати цих дискусій — статті, діалоги, Телеграм-чати — пропонують критично переосмислити сам процес співпраці, його переваг та обмежень, а також унікальний і багатий контекст сучасного Донбасу. Ця книга буде цікавою культурним діяч_кам, краєзнав_чиням, мист_киням, креативним спільнотам, дослідни_цям і всім, хто захоплюється сучасною українською культурою.

In 2020, a group of artists and researchers came together to explore the history and heritage of Donbas, Ukraine, and new understandings of the region emerging through contemporary cultural initiatives. The outcomes of these conversations — articles, dialogues, Telegram chats — propose a critical engagement with the collaborative process, its strengths and limitations, as well as with the unique and rich context of Donbas today. This book will be of interest for cultural practitioners, heritage professionals, artists, creative communities, researchers, and anyone interested in contemporary Ukrainian culture.

УДК 316.7(477.62)=161.2=111

© Вікторія Донован, Дар'я Цимбалюк, Віктор «Согвіс» Засипкін, Олександр Кучинський, Катерина Сірик, Дмитро Чепурний, *тексти* 2022

© Вікторія Гривіна, Павло Грицак, *переклади* 2022

© Єгор Анцигін, Гламорганські архіви, Вікторія Донован, ж_ўжалка, Віктор «Согвіс» Засипкін, Єгор Кучерук, Олександр Кучинський, ЛКД, Маріупольський краєзнавчий музей, Музей історії Старокраматорського машинобудівного музею, Ярема Малащук і Роман Хімей, Катерина Сірик, Клеменс Пул, Дар'я Цимбалюк, Дмитро Чепурний, *зображення* 2022

© Віктор «Согвіс» Засипкін, *макет і обкладинка* 2022

© Rosa Luxemburg Stiftung в Україні

ISBN 978-617-549-077-8

Усі права застережено.

ФІНАНСУВАННЯ

Дослідження й колаборативні проєкти, що лежать в основі цієї книги, були проведені за підтримки Arts and Humanities Research Council [AH/V001051/1]; Scottish Funding Council Official Development Assistance Global Challenges Research Fund; University of St Andrews School of Modern Languages Knowledge Exchange and Impact Fund; University of St Andrews School of Modern Languages PhD Research Scholarship; й Douglas and Gordon Bonnyman PhD scholarship.

Видання здійснено за підтримки Rosa Luxemburg Stiftung в Україні з коштів Міністерства економічного співробітництва та розвитку ФРН. Ця публікація та її частини надаються до безкоштовного використання за умови належного посилання на оригінальну публікацію. Зміст публікації перебуває у виключній відповідальності автор_ок і може не відображати позиції Rosa Luxemburg Stiftung.

FUNDING

Funded by Rosa Luxemburg Stiftung in Ukraine with funds of the German Ministry of Economic Cooperation and Development (BMZ) of the Federal Republic of Germany.

The research and collaborative projects that underpin this book have been supported by the Arts and Humanities Research Council [AH/V001051/1]; the Scottish Funding Council Official Development Assistance Global Challenges Research Fund; University of St Andrews School of Modern Languages Knowledge Exchange and Impact Fund; University of St Andrews School of Modern Languages PhD Research Scholarship; and the Douglas and Gordon Bonnyman PhD scholarship.

This publication or parts of it can be used by others for free as long as they provide a proper reference to the original publication.

The content of the publication is the sole responsibility of the authors and does not necessarily reflect a position of Rosa Luxemburg Stiftung.

ПОДЯКА

Ми вдячні всім, хто розпочали із нами цей шлях наприкінці літа 2020 року. Не всі дістались до фіналу, що є типовим для багатьох колаборацій, та сподіваємося, що нам вдалося поставитися до внеска кожно_ї з увагою та теплотою. Дякуємо Віктору «Корвіку» Засипкіну, Олександрю Кучинському, Катерині Сірик і Дмитру Чепурному — ваша робота живить цю недосконалу книгу.

Ми також вдячні Rosa Luxemburg Stiftung в Україні, й особливо Нелі Ваховській за те, що поставилися до цього проекту крізь призму феміністичної етики і повірили в його значущість.

Ми дякуємо Клеменсу Пулу, Валерії Бурадживівій, Вікторії Гривиній і Павлу Грицаку за те, що вони надали нашим ідеям форму й можливість говорити багатьма мовами, візуальними чи письмовими.

Ми вдячні за щиру підтримку й відгуки Еймі Джойс, Марії Маєрчик, Матільди Моралес, Лейли Сайфутдінової, Ірини Склокіної, Джузеппе Татео, Емілі Файнер і Тараса Федірка.

Нарешті, ми безмежно вдячні нашим рідним і близьким, Олександрі, Анатолію, Уні й Девіду, Вікторії й Ахмеду, Тетяні й Теї, Олександрю й Тетяні, за любов і турботу.

ACKNOWLEDGEMENTS

We are grateful to everyone who started this journey with us in late summer 2020. Not everyone travelled with us to the end, which is a common story in many collaborations, but we hope we managed to treat everyone's contribution with care and fondness. Thank you, Dmytro Chepurnyi, Oleksandr Kuchynskyi, Kateryna Siryk and Viktor "Corwic" Zasyrkin, your work is the life of this imperfect book.

We are also grateful to Rosa Luxemburg Stiftung Ukraine, and especially Nelia Vakhovska, for treating this project with feminist ethics, and for believing in its value.

We are grateful to Clemens Poole, Valeriia Buradzhyieva, Viktoriia Grivina and Pavlo Hrytsak for giving form to our ideas and allowing them to speak in many languages, whether visual or written.

We are grateful for the generous support and feedback of Taras Fedirko, Emily Finer, Aimée Joyce, Maria Mayerchuk, Matilde Morales, Leyla Sayfutdinova, Iryna Sklokina, and Giuseppe Tateo.

Finally, we are immensely grateful to our families and loved ones, Oona and David, and Anatoliï, Viktoria and Ahmed, Tetiana and Teia, Oleksandr and Tetiana, and Oleksandra, for love and care.

ПЕРЕДМОВА, 13 ТРАВНЯ 2022

Ця книжка текстів і метатекстів, зображень і рамок потребує ще одного метатексту, ще однієї рамки. Нова фаза ескалації 8-річної війни Росії проти України, яка розпочалася 24 лютого 2022 року і триває досі, змусила нас, автор_ок книжки, зостановитися у нашій роботі. Книжка зависла напівнадрукованою в Києві, а ми припинили працювати над нею там, де були на той момент — у Києві, Северодонецьку, Кракові та Сент-Ендрюсі.

Відколи почалася ескалація, деякі з нас відчували потребу зайнятися іншими справами: закупівлею бронезилетів для близьких і по_друг, перевезенням гуманітарної допомоги через кордон, збором коштів, проведенням кампаній на підтримку України, та створенням програм для переміщених науков_иць. Деякі з нас були вимушені залишити свої домівки, наші батьки стали біжен_ками. В нас майже не було сил та часу, щоб щось писати, тим паче щось аналітичне, це здавалося зайвим, навіть гедоністичним. Творча та кураторська робота також здавалася неможливою. Як пише Ірина Шувалова у циклі нещодавніх віршів «писати про війну» (The Continental, issue 3. Faith. 2022):

поет не може нічого
поет не може нічого
поет не може нічого

дайте йому бодай в руки
якусь лопату

поставте його
рити якусь траншею

Те ж саме ми можемо сказати і про художни_цю, академік_иню, куратор_ку.

Ця книжка не була написана в теперішньому контексті повномасштабної ескалації російської війни проти України, яка прагне стерти Україну як культурний простір, стерти місця, про які

ми пишемо, де дехто з нас живе, і які дехто з нас були вимушені залишити, стерти людей і місця, які ми любимо.

На сьогодні багато міст Донбасу майже повністю зрівняні з землею. 70% житлових будинків у Северодонецьку, де вперше виникла ідея цієї книжки, постраждали від обстрілів, 30% непридатні для проживання. Саме в контексті цього постійного стирання ми ділимося цими текстами та зображеннями. Всупереч смертоносній російській пропаганді, вони є свідченням розквіту культурного життя Донецької та Луганської областей, які знаходилися під контролем України з 2014 року.

Ми присвячуємо цю книгу всім нашим по_другам, рідним та колегам, які зараз борються за вільну Україну та її свободу.

PREFACE, 13 MAY 2022

This book of texts and meta-texts, images and frames, now requires another meta-text, another frame. The new escalation phase of Russia's 8-year-long war against Ukraine, which began on February 24, 2022, and continues at the time of writing, brought this book, and us, its authors, to a halt. Our book stopped half-way through the process of being printed in Kyiv, and we stopped working on it where we were — in Kyiv, Sievierodonetsk, Krakow, and St Andrews.

Since the escalation began, some of us were urged to be occupied with other things, such as procuring body armor for loved ones and friends, transporting aid across the border, fundraising, campaigning, and setting up programmes for displaced academics. Some of us have become displaced ourselves, our parents became refugees. There was little space and time to write, and writing in an analytical style has felt redundant, indulgent even. Creative and curatorial work has also seemed impossible. As Iryna Shuvalova writes in a cycle of recent poems "to write about war" (The Continental, issue 3. Faith. 2022):

*a poet is good for nothing
a poet is good for nothing
a poet is good for nothing*

*someone go find him
a spade
a shovel
something to dig with*

*send him
to make a trench
or something*

The same could certainly be said of an artist, an academic, and a curator.

This book was not written in the current context of Russia's full-scale escalation of the war against Ukraine, which seeks to erase Ukraine as a cultural space, to erase the places that we write about, that some of us live in and have been displaced from, to erase the people and places that we love.

As of today, many towns in Donbas have been almost completely razed to the ground. 70% of residential buildings in Sievierodonetsk, where the idea of this book was first formed, have been affected by shelling, 30% are now uninhabitable. It is in the context of this ongoing erasure that we are now sharing these texts and images. Contrary to deadly Russian propaganda, they serve as a document of the flourishing cultural life in the Donetsk and Luhansk oblasts which have remained under Ukrainian control since 2014.

We dedicate this book to all of our friends, family, and colleagues now fighting to defend Ukraine.

Зміст

15 Вступ

33 Заброшка-еротика

Де ми копірсаємося в брухті минулого, подорожуємо Донбасом разом із «Індустріальним раєм», говоримо про «Плюс/Мінус» і пам'ятні місця Северодонецька, а також вештаємося заброшками.

75 Жужелиця

Де ми блукаємо вулицями Донецька й сусідніх містечок, бажючи підслухати повсякденність, досліджуємо валлійське коріння Юзівки, згадуємо довоєнний Донецьк та обговорюємо різноманітні транснаціональні й міграційні стани буття та творення.

133 Сандалети 37 розміру

Де ми (марно) намагаємося втиснути наші тіла й уяви в рамки, обговорюємо практики краєзнавства та їхню спадщину, а також робимо спробу, використовуючи колаборативні методи, виробити знання про сучасні креативні ініціативи на Донбасі.

209 Палеотексти

Де ми створюємо інші світи в тіні пальмових дерев Северодонецька, надихаємося палеоботанічною літературою Донбасу й обговорюємо межі участі й співпраці.

279 Недо-?

Де ми сперечаємося про роль інституцій у культурному житті Донбасу, обговорюємо матеріальні обмеження у створенні креативних проєктів, а також заглиблюємося в розмаїття сучасних культурних ініціатив регіону.

336 Команда

344 Бібліографія

Contents

- 15 Intro**
- 33 Zabroshka erotic**
In which we dig through the rubble of the past, travel through Donbas following *Industrial'nyĭ raĭ*, talk about *Plus/Minus* and memorable places in Sievierodonetsk, and hang out in *zabroshki*.
- 75 Slag**
In which we wander the streets of Donetsk and nearby towns to eavesdrop on the everyday, trace the Welsh origins of Hughesovka, remember Donetsk before the war, and talk about various transnational and migratory states of being and making.
- 133 Sandalety Size 37**
In which we try (and fail) to fit our bodies and imaginations into frames, discuss *kraeznavstvo* and its legacies, and try to make knowledge about contemporary creative practice in Donbas using collaborative methods.
- 209 Palaeotexts**
In which we conjure up other worlds in the shadow of Sievierodonetsk's palm trees, get inspired by Donbas's palaeobotanical literature, and discuss the limits of participation and collaboration.
- 279 Nedo-?**
In which we disagree about the role of institutions in the cultural life of Donbas, discuss the material constraints of engaging in creative projects, and immerse ourselves in the diversity of the region's contemporary cultural initiatives.
- 338 A note on project titles**
- 342 Contributors**
- 344 Bibliography**

ВСТУП

INTRO

ДЧ:


Просто не понимаю что эта розовая кисть означает

ДЦ:

я старалась!))

ДЧ:

Феминистскую этнографию?

Потому что розовый 

ДЦ:

ну как же, это энергия наших разговоров!
и line of flight феминистическая!
это грибница которая невидимо нас
всех связывает!

ДЧ:

А, понятно

26 ноября 2020

DC:

I just don't get what the pink is all about.

DT:

I tried my best))

DC:

Feminist ethnography?

Because it's pink 💕

DT:

It's the energy of our talks! A feminist line
of flight!

It's the mycelium that invisibly binds us all!

DC:

Oh, I get it

26 November 2020

Вступ: Розтяги

Ця книга з'явилась *от делать нечего* — зі стану творчого анабіозу, безцільності, нудьги. Вона виросла поміж локдаунів, коли наше життя, зазвичай насичені спілкуванням із друзями й колегами, були раптово обмежені чотирма стінами й на позір нескінченною низкою погано налаштованих дзвінків у Зумі. *делать нечего* має декілька значень: стан нудьги, що виникає з нестачі значущих завдань («Мені нічого робити...»); прокрастинацію в часи, коли така термінова робота насправді є («Тобі що, нема чого робити?»); й необхідність щось робити через те, що ніхто інш_а не візьметься («Нічого не вдієш, доведеться поратись самотужки»). З усіма копіткими методами й результатами, які не завжди відповідають інституційним очікуванням, колаборація може розглядатися як практика *делать нечего*: «Невже вам і справді нема чим зайнятися? чи це й справді найефективніше використання вашого часу?» Але для нас це і є неминучість у третьому значенні виразу: відсутність професійного визнання колаборативних підходів (похідна від зацикленості університетів на моделі «поодинокі_ї дослідники_ці») а також — важлива мотивація цього проєкту. Стримуючись перед

принадою заявити своє одноосібне право на роботу, яка, однак, завжди виростає в діалозі з іншими, ми бачимо цю книгу як утілення співпраці. Ми не планували її такою, але сталося як сталося; іншого не дано, *делать нечего*.

Ця книга — про колаборацію, вона сама є колаборацією, та не обов'язково — гармонійного характеру. Всі люди, що приклалися до цього проєкту, мали й мають різні мотиви й точки зору стосовно обговорюваних тем, а саме художніх та кураторських практик, що визначали й продовжують визначати специфічне уявлення про регіон, відомий під назвою «Донбас». Таке протиріччя поглядів було навмисним й бажаним: працюючи над цим проєктом, ми хотіли звернути увагу на поняття «сили розбіжності» Люка Еріка Лассітера (Lassiter 2008). Дуже вірогідно, що цієї книги в такому вигляді ніколи б не відбулося, якби хтось із нас мав останнє слово щодо її структури й змісту. Таким чином, ця книга є перемовинами, перетягуванням канату, діаграмою Венна. Так чи інакше, ви почувете її історію, здебільшого переказану нашими голосами. Але ця історія — зшита з клаптиків, що розходяться по швах. У місцях, де наші суперечки ставали особливо запеклими, книга майже просвічує, несучи в собі сліди, розтяги нашої колаборації — боротьби почасти грайливої, а іноді запеклої.

Ми почали цей проєкт із думкою про те, як писати етичніше, як писати *разом* із художни_цями, куратор_ками й активіст_ками, чиї роботи ми вивчаємо, замість того, щоб писати тільки *про* них. Керуючись цими переконаннями й принципами деколоніального та феміністичного мислення, ми беремося за це завдання *от делать нечего*, тому що відчуваємо необхідність у пошуку більш інклюзивних практик мислетворення й поширення знань. У одній із наших розмов Катерина Сірик назвала свою практику відвідування й архівування *зброшек* (закинуті будівлі, рос. сленг) «дивною і покрученою любов'ю». Ми почали думати про цю книгу і колаборативні практики як такі схожим чином, як про дивний і покручений різновид любові: те, про що піклуєшся, та що тобі водночас болить. Коли Сара Ахмед пише про «спітнілі концепти» — такі, що постають із почуття або відчуття

дискомфорту, — дослідниця підкреслює працю, що вкладається в процес прописування, артикуляції (Ahmed 2017, 12). Ця інтелектуальна праця — також різновид *делать нечего*: через неї пітнієш, корчишся та хвилюєшся, але ти продовжуєш її робити, бо просто не можеш зупинитися, бо маєш іти далі.

Коли ми говорили й писали про Донбас, ми почасти посилалися на «Працю, виснаження та успіх», — книгу, що вийшла за редакцією Ірини Склокіної та Володимира Кулікова (2018). Праця й виснаження — знайомі для нашої книги умови: прекарні праця й виснаження художни_ці чи культурно_ї діяч_ки — від спроб спільно зробити щось креативне в умовах, коли інституція, що є твоєю роботодавцею, не вбачає цінності в цій роботі; від спроб порозумітися од_на із одн_ою, досягти сутнісного обміну думками. Лассітер пише про «щільність» роботи з розбіжностями в колабораціях, і як ця щільність почасти зникає з проєктів, що виписуються та презентуються як «ненапряжні» роботи одно_ї автор_ки, виконані без зайвих зусиль (Lassiter 2008). У нашому випадку багато суперечок лишаються не розв'язаними, і, можливо, на краще, оскільки з цих суперечок народжуються нові зв'язки та поняття. Ми хочемо зберегти цю працю та виснаження. Послугуючись концептом, що його Сара Ахмед застосовує до феміністичної праці, треба сказати, що ця книга є спітнілою книгою.

* * *

Книга, яку ви тримаєте, є результатом розмов між Вікторією Донован, Віктором «Корвіком» Засипкіним, Олександром Кучинським, Катериною Сірик, Дар'єю Цимбалюк і Дмитром Чепурним, розмов у Зумі, що відбувались під час локдаунів 2020-2021 років. Під час цих бесід ми обговорювали естетичні та культурні традиції, що стали визначальними для поняття «Донбас», а також роботи сучасних художни_ць, зокрема тих, хто брали участь у Зум-сесіях: роботи, що зачіпають, підривають і заперечують згадані традиції. Проєкт зародився на мережі раніше встановлених відносин і зв'язків. Ми вже знали од_на од_ну через низку зустрічей і спільних досвідів у Великобританії

й Україні: ми гуляли хащами Лисичанська, дерлись на закинуті дахівки Северодонецька, влаштовували прогулянки навколо териконів Західного Лотіана, гуртом складали мапи «Одіссеї Донбас», разом спостерігали за рибалками на Чорному морі. Починаючи це все обговорювати, ми задумалися про етику партнерської співпраці на перетині професійних, галузевих та національних кордонів. Враховуючи роботу в британському університетському контексті, ці міркування, крім іншого, отримали вигляд формальної заяви до комітету з етики, довгого та детального документа, що вимагає від нас продумувати потенційні ризики завдання шкоди (фізичної, емоційної, фінансової), що можуть виникнути в результаті нашої роботи. В академічних контекстах подібні заяви, часом, висміюються як зайві адміністративні перешкоди до «термінових» і «важливих» дослідницьких процесів. У контексті практики *делать нечего* вони представляють достатньо непомітну, але необхідну працю, що стоїть за лаштунками етично свідомих проєктів; тиху та почасти невизнану роботу, яка слугує гарантією того, що дослідження проведено з турботою, увагою й співчуттям. Це й «спітніла» феміністична праця також, і з цієї причини ми вирішили не ховати її десь у шухляді стола чи в папці на робочому столі, а включити її фрагменти сюди, до вступу. Тут ми презентуємо наріжний камінь проєкту, написаний не динамічно чи то яскраво, а такий, що в усій своїй красі недосконалого форматування викличе в читач_ок такий подив, що вони, можливо, вигукнуть: що за скупчення нудної роботи! Невже, їм і справді не було чим зайнятись?

* * *

Це книга — з фрагментів. Це — скрапбук (альбом із газетними вирізками, світлинами тощо) нашої спільної діяльності в проєкті, але, разом з тим, і свідоцтво властивої співпраці структурної непослідовності. Книга містить безліч голосів, поглядів, стилів письма й форм висловлення. Ми намагалися включити різні тексти: креативні, кураторські, академічні, журналістські, інтерв'ю, щоби представити поліфонію та почасти

дисонанс, що стали підґрунтям нашої спільної роботи. Ця книга не створена для читання від палітурки до палітурки. Ми організували її в розділи відповідно до робіт автор_ок. Запрошуємо вас зазирнути в неї, подумати про художню й кураторську роботу, що її наші партнер_ки презентували з тем Донбасу, індустріальної та постіндустріальної спадщини, екосистем, спільнот і наративів; пропонуємо переглянути польові нотатки, написані у відповідь на індивідуальні презентації цих робіт під час сесій; подивитися на різновиди «метатекстів» — академічні статті, онлайн есеї, художньо-критичні нотатки. Ця книга сходиться в одне і знову розпадається. Там, де дискусії призвели до збігу ідей і думок, тексти накладаються; в інших місцях книга розтягується по швах, відкриваючи розбіжність між поглядами й думками, вкоріненими в наші індивідуальні позиції, професійні та дисциплінарні досвіди, в наші політики.

Урешті-решт, ця книга багатомовна. Наша спільна робота проводилась різними мовами — українською, російською й англійською. У цій публікації ми прагнули використати переклад як інструмент інклюзивності. Єдині матеріали, представлені не мовою оригіналу, — це ті, що вже публікувались деінде. В цьому випадку ми хочемо подякувати видав_чиням за надання прав на публікацію. Транслінгвальність, між тим, стосується не тільки рідних мов, якими пишуть автор_ки. Ця книга, крім усього іншого, демонструє й інституційну трансмовність, необхідну для роботи зі схожими проектами. Наступні сторінки рясніють різними мовами: тут є й сухий офіціоз заяви до комітету з етики; емоційні відповіді з польових нотаток; надкритичність академічної статті; завзятий гомін повідомлень у Телеграмі. Ми не вибудовуємо з цих мов ієрархію; всі вони є частиною проєкту, співпраця без них була би неможливою.

Сподіваємося, що ця книга надихне вас до співпраці, але також і до роздумів про ту безліч способів, у які ми створюємо знання й ділимося ними. Сподіваємося, що ви візьмете цю книгу з собою на прогулянки, в подорожі, на кава-брейки.

Сподіваємося, що ви будете ділитися нею з іншими та сперечатись про ваші враження.

Victoria Donovan
Darya Tsymbalyuk

Introduction: Stretchmarks

This book emerged out of *delat' necheho*, a condition of creative stasis, aimlessness, boredom. It grew out of the space between lockdowns, when our lives, normally nourished by conversations and interactions with friends and colleagues, were suddenly reduced to four walls and a seemingly endless string of glitchy Zoom calls. *Delat' necheho* has a number of different meanings: it can suggest being bored through a lack of anything meaningful to do [мне делать нечего], of procrastinating when there is indeed something pressing to do [что, тебе делать нечего?], and the necessity to do something because nobody else will [делать нечего, самим придется]. With its labour intensive methods and outputs that don't always fit with institutional expectations, collaboration can certainly be seen as *delat' necheho* practice: do you really have nothing better to do? Is this really the best use of your time? But it is also, for us, an inevitability in the third sense of the term: the lack of professional recognition for collaborative approaches, the corollary of the university's emphasis on the 'lone researcher' model, is an important spur for this project. Resisting the pressure to claim single ownership over the work that we produce that is always in dialogue

with others, we understand this book as an expression of collaboration. It was not intended, but it happened anyway — there was nothing else for it, *delat' nechego*.

This book is about collaboration, it is a collaboration, but not necessarily of the harmonious sort. The contributors to this project all had and have different agendas and perspectives with regard to the topics under discussion: namely, the artistic and curatorial practices that have defined and continue to define a particular idea of the region known as Donbas, Ukraine. This discrepancy of views was intentional and desired: we wished to work with what Luke Eric Lassiter has referred to as the “force of difference” (Lassiter 2008) as we developed this project. This may not be the book that any of us would have produced had we had sole say over its structure and content. This book is thus a negotiation, a tug-of-war, a venn diagram. Ultimately, you will hear its story told for the most part through our voices; but it is a story in fragments that comes apart at the seams. In some places, where our wrangling over meaning was particularly intense, the book is threadbare. It is thus a book that bears the traces, the stretchmarks of our collaboration — tugs-of-war, sometimes playful, sometimes fierce.

We started this project thinking about how we can write more ethically, how we can write with the artists, curators, and activists whose work we are studying, and not only about them. Driven by our beliefs and commitments to decolonial and feminist thinking, we do this work because of *delat' nechego*, because we feel compelled to find more inclusive practices of knowledge-making and knowledge-sharing. In one of our conversations, one of our collaborators, Kateryna Siryk, commented on her practice of visiting and archiving *zabroshki*, or derelict buildings, as a “strange and twisted love”. We often thought about this book, and collaborative practices in general, in similar terms: a strange and twisted love, something you care about, but something that hurts. Writing about “sweaty concepts”, the ones that emerge from feelings or experiences of discomfort, Sara Ahmed highlights the labour of writing, of articulating (Ahmed 2017, 12). This intellectual labour is also *delat' nechego* practice — it makes you sweat, ache and worry, but you keep at it because you just can't stop it, you have to keep going.

Talking and writing about Donbas, we often referenced *Pratsia, vysnazhennia i uspikh* [Labour, Exhaustion and Success], a volume about Donbas company towns edited by Iryna Sklokina and Volodymyr Kulikov (2018). Labour and exhaustion are familiar conditions for our book: the labour and exhaustion of the precariously employed artist or cultural practitioner; the labour and exhaustion of trying to make something creative and collaborative, when the institution that employs you does not necessarily recognise the value of this work; the labour and exhaustion of trying to understand each other, to achieve meaningful exchange. Lassiter writes about the “thickness” of working across differences in collaborations, and how this thickness often vanishes from the projects when they are written up and presented as effortless, single-authored works (Lassiter 2008). In our case, many disagreements remain unresolved, and perhaps this is for the best, as it is out of these differences that new connections and concepts emerge. We want to preserve the labour and exhaustion. To borrow Sarah Ahmed’s idea of feminist labour, this book is a sweaty book.

* * *

What you are reading is a result of conversations between Dmytro Chepurnyi, Victoria Donovan, Oleksandr Kuchynskiy, Kateryna Siryk, Darya Tsymbalyuk and Viktor “Corwic” Zasyplin, which took place over Zoom every fortnight or so during the various lockdowns of 2020-2021. During these conversations we discussed the aesthetic and cultural traditions that have come to define an idea of Donbas, and the work of contemporary artists, including those in our Zoom call, that engage, subvert and refute these traditions. The project was built on a network of established relationships and connections. We already knew each other through a series of shared encounters and experiences in the UK and Ukraine: walks through thickets in Lysychansk, climbs up onto derelict roof spaces in Sievierodonetsk, hikes around the slag heaps of West Lothian, the collective folding of *Odisseia Donbas* maps, the watching of fishermen together by the Black Sea. When starting these conversations, we thought a lot about the ethics of working with partners across professional, sectoral, and national borders.

Working in a university context in the UK, this thinking also took the form of a formal ethics application, a long and detailed document that required us to think through the potential risks of causing harm (physical, emotional, financial) as a result of our work. In academic contexts, these applications are sometimes derided as unnecessary administrative obstacles to the ‘urgent’ and ‘important’ research process. To our minds, and thinking about *delat’ nechego* practice, they represent rather the invisible, but necessary labour that goes on behind the scenes of ethically informed projects; the quiet and often unrecognised work that ensures research is conducted with care, consideration, and compassion. This is sweaty, feminist work too, and for this reason we have decided to represent fragments of it here, in pride of place in our book’s introduction, rather than shuffle it away in a drawer or dump it in a desktop folder. Here we present the foundation stone for our project, not dynamic or glamorously written, but in all of its mundane glory and glitchy formatting for readers to read with wonder and exclaim: what a lot of boring work! Did they really have nothing better to do?

* * *

This is a book in fragments. It is a scrapbook of our project activities together, but also a testament to the structural incoherence inherent to collaboration. It contains many different voices, perspectives, writing styles, and forms of expression. We have striven to include contributions in various forms (creative, curatorial, academic, journalistic, interview) from all collaborators on the project and to represent the polyphony and occasional dissonance that formed the foundation of our work together. The book is not intended to be read cover to cover. We have organised it in clusters around the work of those who contributed to it. You are invited to dip in, to consider the artistic and curated work that our partners and we produced around the themes of Donbas, industrial and post-industrial heritage, ecologies, communities, and narratives; to read across the field notes that we wrote in response to individual presentations of this work; to sample the various kinds of ‘meta-writing’ that emerged around the project: academic articles, online essays, critical-creative reflections. This book is a coming together and a pulling

apart. In some places there is overlap, where our shared discussions have produced a coincidence of ideas and thinking on a particular topic; in other places it stretches at the seams, revealing a discrepancy of perspective and opinion that is rooted in our individual positionalities, professional and disciplinary experiences, and our politics.

Finally, this is a multi-lingual book. Our work together was conducted across languages — Ukrainian, Russian and English. We have striven in this publication to use translation as a tool of inclusivity. The only time materials have not been reproduced in their original languages is when they have already been published elsewhere. In these cases we are grateful to the publishers for granting the rights for republication in translation. Translingualism is not just about native languages, however. This book also demonstrates the institutional translanguaging that is required to make a project such as ours work: languages of different sorts abound on the pages that follow: the dry officialese of the ethics application form; the emotional responses of the fieldnotes; the arch criticism of the academic article; the irreverent chat of the Telegram exchanges. We do not situate these languages in a hierarchy of value; they are all part of our project, our collaboration would not have been possible without them.

We hope this book will inspire you to collaborate, but also to think of the many ways we make and share knowledge. We hope that you take this book with you on walks, on trips, on coffee breaks. We hope that you will share it with others and disagree with them about your perceptions of it.

**ЗАБРОШКА-
ЕРОТИКА**

**ZABROSHKA
EROTIC**

ВД:

Ochen mnogo Tarkovskogo v etikh izobrazheniiakh. On nepostredstvenno ssilaetsya na nego v etom klipe? Glavnyi kharakter nazyvaetsya Stalker...?

ОК:

Не знаю. Автор мне не известен.
А сталкерами у нас часто называют людей, которые посещают заброшки)

Так что мы тоже в какой-то степени сталкеры

ДЦ:

да, слово сталкер было заимствовано из фильма Тарковского, вначале применялось к людям, которые ходят в Чернобыльскую зону, а потом в более широком смысле

ВД:

Nichego sebe.

ДЦ:

часто говорят достоевщина, можем образовать неологизм тарковщина)

20 октября 2020

VD:

There's a lot of Tarkovsky in these images. Is he referencing him directly in this clip? The main character's name is Stalker...?

OK:

I don't know. I don't know the author. And stalkers are what they call people visiting *zabroshki* out here)

So to a certain extent we are stalkers too

DT:

yes, the word 'stalker' was borrowed from Tarkovsky's film, at first it was used to refer to people going to the Chornobyl zone, and then in a wider sense

VD:

Oh wow.

DT:

people often talk about *dostoevshchina*, so perhaps we can create the neologism *tarkovshchina*)

20 October 2020

Вікторія Донован ПОЛЬОВА НОТАТКА 3

Зум

15 жовтня 2020 року

17:00–19:00 за британським часом

Учасни_ці:

Вікторія Донован, Віктор «Корвік»
Засипкін, Олександр Кучинський,
Катерина Сірик, Дар'я Цимбалюк,
Дмитро Чепурний

Зустріч пройшла під керівництвом Катерини й Олександра, які розповідали про свої кураторські проекти «Плюс/Мінус» та «Індустріальний рай», ініціативи зі збереження [preservationist initiatives] і художню роботу з об'єктами індустріальної спадщини. Розмова торкнулася тем, які ми вже обговорювали на попередніх зустрічах: (пост)–колоніалізму та спроможності крізь нього пояснити взаємозв'язок Донбасу з радянським та дорадянським минулим, роз'єднаність поколінь і напруження через різні уявлення про значущість промислової спадщини регіону, а також абсолютно неочікувані теми, на кшталт туристичності закинутих будівель, апокаліптичного фолку та степових журавлів.

Особливо виділялася тема з а б р о ш к и [закинутих будівель]. Катерина розповідала про ініціативи «Плюс/Мінус», що мапували, знімкували,

документували й досліджували закинуті промислові об'єкти, створювали нові архіви про промислове минуле регіону для майбутніх поколінь дослідни_ць, художни_ць та інших твор_чинь. Катерина також говорила про зв'язок, що вона та її колеги по дослідженню відчули з цими об'єктами («вони глибоко сидять в житті кожно_ї з нас»), і про відчуття чогось знайомого, що вона відчула в їхній компанії («ми звикли там бувати»). Це мене дещо здивувало. Мене почасти дратує естетика *ruin porn*, що її постійно відтворюють трендові західні арт-видавництва, зображаючи Східну Європу. Така форма репрезентації завжди здавалася мені експлуатаційною: вона просуває й затверджує образ Східної Європи, що слугував самоствердженням для Заходу протягом всієї історії, як занепакої чи провальної цивілізації, сили, яка знищує сама себе, а також, – оскільки ці образи несуть в собі більше, ніж просто позначку (пост)індустріального піднесеного [sublime], – як непроглядної, але, разом із тим, манливої культурної енігми.

Однак, здається, я таки дещо не зрозуміла в потоці цих ідей. Культурний інтерес у занепаді – не просто екзотизація естетики, що йде з Заходу на Схід, але ще й локальний феномен. Олександр і Катерина пояснили, чому це так. Відвідування заброшок, здається, дає їм більш безпосередній контакт із радянською (і дорадянською) спадщиною, ніж той, що надається в рамках інших культурних заходів: такого штибу темний туризм, у якому відвідують занепадаючі розвалини не так вже й давно минулої цивілізації, постає для них джерелом творчого натхнення. Можу зрозуміти, чому стільки людей бажають приєднатися до групи в цих експедиціях. Ще одна річ, що вразила

мене в розмові, – це ремарка Віктора стосовно попереднього покоління, сформованого в (пост) сталіністській традиції стоїцизму та емоційній стриманості, покоління, що не дозволило б собі піддатися мазохістській насолоді відвідування руїн; що через зв'язок із цими об'єктами як живую історією вони були б не в змозі побачити естетичну і культурну цінність руїн. І все ж, замість збільшення прірви між поколіннями я вбачаю в роботі з заброшками більш соціально орієнтовані змісти, які, якщо не шанують, то принаймні створюють у цих локаціях культурне значення для суспільного життя. Якщо сьогодні й унеможливило, або ж зробило небажаним продовження професійної традиції минулих поколінь, художні проекти на кшталт Катерининого та Олександрового, втім, визнають існування цієї історії та спадщини, їхнього місця в життях мист_кинь. Цей жест є, певно, особливо проблематичним й непростим в умовах теперішнього політичного конфлікту, коли співчуття та/або ідентифікація з радянським минулим і його спадщиною може сприйматися гіперполітизовано.

Наприкінці нашої розмови Олександр розповів про горлівський гурт «Рвы и нервы», що, за його словами, добре передає «агонію промислового регіону, що вмирає». Слухаючи цей гурт, я згадую про шалену популярність дет-металу в Еббу-Вейлі, колишньому металургійному центрі, поряд із яким я виросла, а також про проект Стефана Каддіка «EBBWFERRIC» (Caddick 2016) (Стефан приєднався до нашої літньої школи в Северодонецьку у 2019 році), що він його робив з місцевими спільнотами в тому ж регіоні. Проект поєднував інсталяцію, дет-метал, кіно, перформанс із залученням металоконструкцій та архівів металургійного заводу.

Хоча сьогодні в регіоні більше нема заброшок (їх позбулися за фінансування від ЄС у 1990-х і 2000-х), промислова спадщина все ще лишається актуальною для місцевих культурних контекстів.

Дар'я Цимбалюк

ПОЛЬОВА НОТАТКА 3

Зум

15 жовтня 2020 року

17:00- 19:00 за британським часом

Учасни_ці: Вікторія Донован,
Віктор «Корвік» Засипкін,
Олександр Кучинський, Катерина
Сірик, Дар'я Цимбалюк, Дмитро
Чепурний

Мабуть, найбільш знаковим словом і образом останньої дискусії для мене стала з а б р о ш к а [русизм, закинута будівля]. Катерина вказала на те, що складно знайти менш розмовний синонім *заброшки*, і якщо я правильно зрозуміла, під час оформлення документації чи подачі заявок їй буває важко пояснити, чим саме вона займається. В цьому випадку, мова наздоганяє практики. Але, як це часто трапляється, наявність узвичаєного терміну в діловій мові зумовлює легітимність практики. Ми говорили про колоніалізм, і, якщо, я не помиляюсь, Олександр висловив критику щодо того, що все пов'язане з колоніалізмом обов'язково класифікується як небажане, негативне (це під час дискусії про бельгійські будівлі в Лисичанську), і що деколонізація стала трендом. Я хотіла тоді додати, але не знайшла моменту, що, мені здається, іноді продуктивніше говорити про колоніальність і деко-

лоніальні практики. Колоніальність не обмежується лише імперіями, а присутня й в сучасній Україні, й у сучасній академії по всьому світу, й у мові документації і звітності, яка у нинішніх умовах неоліберальних економік, що часто диктують розподіл фінансів на культуру, потребує певного проєктного оформлення. Чи є відмова (свідома чи ні) приналежності до доміантної мови/риторики сама по собі деколоніальною практикою? Якщо ми говоримо про деколоніальні практики, як спосіб переглянути апарати влади й ієрархії, то думаю, що так.

Заброшка – цікаве слово, в якому суфікс *-шка* використовується для утворення іменника від російського дієслова «забросить» (закинути). Окрім утворення віддієслівних іменників, в російській мові суфікс *-шка* може використовуватися для утворення зменшувально-пестливого варіанта, наприклад «картошка» від «картофель», а також зневажливого – «компашка» від «компанія». Тобто, суфікс *-шка* може надавати слову певний емоційний відтінок, і, якщо думати про *заброшку*, її можна інтерпретувати і любовно, і зневажливо. Мені здалося, що обидві ці емоції присутні у практиках дослідження *заброшок Катериною та Олександром*, таке любовне дослідження відторгнення.

Під час розмови кілька разів пролунала фраза «делать нечего» (і від Олександра, і від Катерини), і тут *заброшка* виступає ще й загальним станом занедбаності. Останнім часом цей образ часто асоціюють з мешканцями Донецької та Луганської областей, особливо з тими, хто живе на лінії розмежування, та на окупованих територіях. Але *заброшка*, я думаю, характерна для багатьох людей, які були свідками розпаду Союзу, і живуть

зі старими елементами колишньої інфраструктури, що розпадається, – з радянською шафою в кожній квартирі, якщо перефразувати Катерину. ДК у Новодружеську – це заброшка культурних практик, що раніше існували в цьому просторі, а з того, що «делать нечего» формуються нові практики, серед яких сталкерство, збереження та архівація, про що ми й розмовляли.

Якщо вже говорити про колоніальність і академію, то як перекласти заброшку англійською? Я думаю, поширений в англійській термін *ruin porn* не в змозі буде передати емоційну різницю заброшки. Практика Олександра та Катерини зберігає зменшувально-пестливе значення, де дослідження руїн є вираженням турботи про спадщину, потребою «упорядкувати фундамент, все потріскалося, потрібно щось робити», – за словами Олександра.

Дмитро запитав, які художни_ці надихають на документацію заброшки. Віктор сказав, що роботи Бориса Михайлова та Олександра Каднікова свого часу розширили його уявлення про те, що можна фотографувати. А мені цікаво, чи заброшка розширює наші способи взаємодії з частково зруйнованою спадщиною?

Чи стає заброшка деколоніальною практикою, відмінною від *ruin porn*?

Victoria Donovan FIELD NOTE 3
Zoom
15 October 2020
17:00–19:00 UK time

Participants:

Dmytro Chepurnyi, Viktor “Corwic”
Zasypkın, Victoria Donovan,
Oleksandr Kuchynskyi, Kateryna
Siryk, Darya Tsymbalyuk

This meeting was led by Kateryna and Oleksandr who talked about their curatorial projects, preservationist initiatives, and creative engagements with industrial heritage objects through the art residency *Plus/Minus* and *Industrial’nyĭ raĭ*. The conversation touched on topics we had already addressed in our previous meeting – (post)colonialism and its explanatory power for describing Donbas’s relationship with its Soviet and pre-Soviet pasts, generational disconnect and tensions in connection with perceptions of the value of the region’s industrial legacy – as well as entirely unexpected topics such as *zabroshka* tourism, apocalypse folk, and steppe cranes [журавлі].

The standout theme in this conversation was *zabroshka*. Kateryna spoke about the initiatives that *Plus/Minus* were coordinating around

various derelict industrial sites to map, photograph, document and explore, creating new archives of information about the region's industrial past for use by future generations of researchers, artists, and creatives. Kateryna talked about the connection that she and her co-explorers felt with these objects [они глубоко сидят в жизни каждого из нас] and the familiarity that she felt in their company [мы привыкли там бывать]. This was somewhat surprising for me. I have often felt irritated by the 'ruin porn' aesthetic that trendy Western arts publishers perpetuate in their representations of Eastern Europe. This mode of representation has always seemed to me exploitative: it promotes and affirms an idea of Eastern Europe that has been self-validating for the West across history – as a fallen/failed civilisation, a self-destructive force, and also, since many of these images have more than a touch of the (post-) industrial sublime to them, an impenetrable yet enthralling cultural enigma.

However, it seems that I have misunderstood something about the direction of flow of these ideas. Rather than just an exoticising aesthetic issuing from West to East, the cultural interest in dereliction is also a local phenomenon. Oleksandr and Kateryna explained why this was the case. Visits to *zabroshki* seem to offer them a more direct kind of engagement with Soviet (and pre-Soviet) heritage that isn't available in other cultural forums: this kind of dark tourism to the disintegrating ruins of a not-so-distant former civilisation is for them a source of creative inspiration. I can see why so many people want to join the group on these

expeditions. I was also struck by another aspect of the conversation: a point raised by Viktor that the previous generation, that was formed in the (post-)Stalinist tradition of stoicism and emotional resilience, would not permit itself to indulge in the masochistic pleasures of dereliction tourism; that they were not able, through their relationship with these objects as lived history, to see their aesthetic and cultural value as ruins. Rather than widening the generational gulf, I see a more socially constitutive meaning to the *zabroshka* engagements as a means of, if not honouring, then observing the culturally significant place of these sites in community life. If now it is no longer possible or desirable to continue in the professional tradition of previous generations, artistic projects such as Kateryna's and Oleksandr's nevertheless acknowledge this history and heritage and its place in their lives. This must be a particularly fraught and difficult gesture to make in the current climate of political conflict, when forms of sympathetic engagement and identification with the Soviet past and its heritage can be interpreted in hyper-politicised ways.

Towards the end of our conversation, Oleksandr talked about the Horlivka group *Rvy i nervy*, a band that he explained captured the "agony of a dying industrial region". Listening to the group I'm reminded of the huge popularity of death metal in Ebbw Vale, a former steelworks near to where I grew up, and of *EBBWFERRIC* (Caddick 2016), the project that Stefan Caddick, who joined us at the Summer School in Sieverodonetsk in 2019, did with local communities in that

region. The project connected installation art, death metal, film, metalwork performance and the archives of the former steelworks.

While there are no *zabroshki* to speak of in the region today (they were all removed with EU money in the 1990s and 2000s), the legacy of industry still resonates in local cultural landscapes.

Darya Tsymbalyuk FIELD NOTE 3
Zoom
15 October 2020
17:00-19:00 UK time

Participants:

Dmytro Chepurnyi, Viktor "Corwic"
Zasytkin, Victoria Donovan,
Oleksandr Kuchynskyi, Kateryna
Siryk, Darya Tsymbalyuk

Z a b r o s h k a had to be the most memorable word and image from our last discussion. Kateryna said that it was difficult for her to find a less colloquial term for *zabroshka* and, if I got it right, when filling out forms or submitting applications she sometimes found it challenging to explain what it was exactly that she was doing. In this way, language has not yet caught up with practice. And, as often happens, the existence of a generally accepted term in administrative language legitimises the practice itself. We talked about colonialism and, if I'm not mistaken, Oleksandr criticised the fact that all things to do with colonialism are classified as undesirable and negative (this was in connection with our discussion of Belgian buildings in Lysychansk), and that decolonisation has become a trend. I wanted to add then, but didn't find the right moment, that I think

sometimes it is more productive to speak about coloniality and decolonial practices, since coloniality isn't limited just to empires, it also exists in Ukraine today, and in academic practices globally, as well as in the language of bureaucracy and reporting that requires projects to be presented according to the demands of the neoliberal economies that often dictate the allocation of cultural funding. Can an act of rejecting (conscious or not) belonging to the dominant language/rhetoric be a decolonial practice in itself? If by decolonial practice we mean a way of rethinking institutions and hierarchies, then I think it can.

Zabroshka is an interesting word, where the suffix *-shka* is used to form a noun on the basis of the verb *zabrosit'* [to abandon, to neglect]. In addition to creating nouns, the suffix *-shka* can be used for making diminutive-hypocoristic forms, for instance, *kartoshka* from *kartofel* [potato], as well as dismissive words like *kompashka* from *kompania* [company]. This means that the suffix *-shka* can give a word a certain emotional tone, and, in the case of *zabroshka*, this can be interpreted as either loving or dismissive. It seems to me that both of these emotions were present in Kateryna's and Oleksandr's practices of *zabroshka* exploration: a loving study of the dismissed.

The phrase *d e l a t ' n e c h e g o* [nothing to do] popped up (in both Oleksandr's and Kateryna's stories) several times during the conversation, and here *zabroshka* addresses this general state of dereliction [заброшенность]. Lately this image has been associated with residents of the Donetsk

and Luhansk oblasts, particularly those living on the frontline and in the occupied territories. But, to my mind, *zabroshka* is a common feature of life for many people who witnessed the fall of the Soviet Union and who today live alongside the old decaying elements of this former infrastructure, with a Soviet wardrobe in every flat, to paraphrase Kateryna. The Palace of Culture in Novodruzhesk is a *zabroshka* of cultural practices that once existed within this space, and *delat' nechego* gives rise to new practices, including *stalkerstvo* [ruin stalking], preservation and archiving, which we also discussed.

Talking of coloniality and academia, how should *zabroshka* be translated into English? I don't think the popular English term 'ruin porn' is able to convey the emotional nuances of *zabroshka*. Kateryna's and Oleksandr's practice retains the diminutive-hypocoristic meaning, where the exploration of ruins manifests as care for heritage, the need to "straighten the foundation, everything's slipping through the cracks, and someone has to do something about it," as Oleksandr puts it.

Dmytro asked which artists inspired them to start documenting *zabroshki*. Viktor replied that the work of Boris Mikhailov and Oleksandr Kadnikov had broadened his understanding of what was worthy of being photographed. What interests me is how *zabroshka* enhances the way we engage with partially destroyed heritage. Is *zabroshka* a decolonial practice that differs from 'ruin porn'?

Дмитро Чепурний і Олександр Кучинський

Дмитро Чепурний (ДЧ): Мені зараз цікаво зрозуміти, чи було колись художнє середовище в Луганську, яке могло сформувати щось цікаве. Я нещодавно говорив з фотографом Олександром Чекменьовим. Він усі свої відомі серії, «Донбас», «Паспорт», «Швидка», розпочав знімати у Луганську. Поїхав з Луганська у Київ 1997 року. Поставив собі сам завдання «зробити себе як фотографа у Луганську». При цьому він поїхав в тому числі, через те, що не міг себе реалізувати. Місто «стало глухим кутом після розвалу Радянського Союзу». Ти народився у Сєверо-донецьку, і до НАОМА у Києві якийсь час провчився у Луганську? Як на тебе вплинуло це середовище?

Олександр Кучинський (ОК): До війни встиг провчитись там три роки в Коледжі культури та мистецтв на художника-оформлювача. Мій потік був останнім, який навчався за старою п'ятирічною системою, яка залишилась ще з радянських часів. Зараз її вже замінили на нову та перейменували спеціальність на «дизайн». В коледжі я навчився академічних основ, тому, можу сказати, що

там я сформувався скоріше як ремісник, аніж художник. Загалом мистецьке середовище в Луганську було дуже радянським, окрім доволі вузького кола ентузіаст_ок, які влаштовували неформальні виставки, різні інтервенції та події.

ДЧ: Що було для тебе школою, звідки прийшов до мистецької практики? Часто я чую, що це якась історія, що трапляється з художни_цями у дитинстві.

ОК: Так, я почав малювати ще у ранньому дитинстві. Потім пішов до художньої школи. Звідти й прийшов. Також я постійно щось колекціонував: марки, наліпки, журнали тощо. Зараз «колекціую» різні медіаматеріали про Донбас, паралельно досліджую його історію. По можливості, допомагаю збирати артефакти для архіву деіндустріалізації.

ДЧ: Що таке архів деіндустріалізації?

ОК: Це скоріше питання до Каті Сірик. Вона може більше розповісти. Назва — моя, тому що мені складно схарактеризувати накопичені предмети ще якимось інакше.

ДЧ: Якщо говорити про сучасне мистецтво в контексті Донбасу, то тут майже немає де отримати хорошу освіту чи реалізувати себе у співпраці з інституціями. Багато художн_иць змогли себе реалізувати поїхавши звідси, але звертаючись до історії чи міфології регіону вже у своїй практиці. Ми вже згадували Чекменьова наприкінці 1990-х, наприкінці 2000-х це був Роман Мінін з «Втечею з Донецької області», чи Алевтина Кахідзе з першою книжкою про Жданівку, після початку війни Пьотр Армяновський та відеоесеї про дім, Лія Достлева й Андрій Достлев з проектами про пам'ять. Нещодавно Антон Лапов виступав з онлайн-лекцією на запрошення Українського товариства у Кембриджі про художню сцену і згадував декілька прикладів місцевих художни_ць. Через слабкий місцевий інституційний ландшафт, вони самі не визначали це як мистецтво.

Ми можемо навести приклад самобутньої северодонецької групи «Менделеев ошибался». Не зовсім зрозуміло це перформанс, чи все ж музика. Але оскільки немає кому визначити це, їхня творчість постійно десь з-поміж. Інша сторона цієї медалі, що багато хто у такому ландшафті не ставиться серйозно до своєї практики і відмовляється від ідентичності художни_ці. Твій візуальний блог «Індустріяльний рай», чи ти визначаєш його як проєкт невіддільний від своєї художньої практики? Як ти дійшов до того, що треба «оформити» свій інтерес у щось більше і створити «Індустріяльний рай»?

ОК: Це сталося само собою. Від початку я не планував робити з цього якийсь проєкт, задумався над цим лише після того, як кількість підписни_ць на tumblr почала стрімко зростати. Потім створив паблік у ВК — там мені вдалося зібрати доволі великий та широкий пласт інформації: понад 10000 фотографій, більше сотні локальних музикант_ок та гуртів, художни_ць, фільмів. Наразі блог «переїхав» в Інстаграм, але в більш урізаному варіанті.

ДЧ: Це мені нагадує історію художників Даніїла Ревковського й Андрія Рачинського, які робили публічну сторінку «Память» в соцмережі Вконтакте, а потім стали робити свої проєкти в галереях.

ОК: Я з ними познайомився в 2017 році, коли була виставка «Музей міста Світлоград» у Лисичанському музеї за колективного кураторства групи «DE NE DE». Вони мені написали і запросили відвідати виставку. До цього ми часто репостили матеріали один одного у своїх пабліках.

ДЧ: Робота Даніїла Ревковського й Андрія Рачинського була пов'язана з цифровим фотоархівом заводу АЗОТ у Северодонецьку. Вона тепер знаходиться у музеї.

ОК: Для Лисичанська та виставка була великою подією. Вона для мене стала таким собі маркером, що тут не все ще втрачено.

В Луганську вже була раніше інтервенція у краєзнавчому музеї «Разгерметизация музейного универсума».

ДЧ: Цей проєкт Антона Лапова згадують як першу спробу інтервенції сучасного мистецтва у краєзнавчий музей у Луганську. Які ще проєкти ти можеш назвати знаковими для себе? Я згадую, що ти колись казав, що для тебе важливий був досвід літньої школи «Завод дав нам усе». Мені згадується радіопрогулянка Антона Лапова «Семіотичні привиди Северодонецька», яка була презентована на літній школі. Я тоді зовсім інакше подивився на місто.

ОК: Для мене відкриттям на школі було «Шахматное». Було дуже приємно усвідомлювати, що після дуже довгої перерви у місті знову з'явився неформальний простір для вечірок та різних культурних подій. Цікавим є також минуле цього місця. Цю будівлю звели як тимчасову автостанцію в кінці 1950-х, пізніше там було кафе, яке після розпаду СРСР трансформувалося в «Шахматное». На задньому подвір'ї, вимощеному бетонними плитами, можна було грати великими шахами. Довгий час це було місце для зборів шахіст_ок. Саме кафе стало місцем збору місцевих авторитетів. Його власником був Віктор Химченко, більш відомий як Хима. Він очолював одну з місцевих кримінальних банд. У місті «Шахматное» тривалий час мало статус «бандитського кафе».

ДЧ: До речі, ще була знакова подія, що збіглася з часом проведення літньої школи — рейв, організований Левоном Азізяном. Він на власні кошти зняв тоді великий склад і організував міжнародний лайнап. Левон ще тоді мав бути нашим гідом на резиденції. І він два дні не спав. В кінці згоріла апаратура, і приїхала поліція. Але вечірка була успішною. Було багато музикант_ок з різних країн й по_друг Левона. Здається, це був його день народження. Нам поталанило, що все відбувалося тоді під час літньої школи.

ОК: Так, для мене важливим був той досвід переосмислення міста. Тоді я вперше подався й потрапив на таку програму. До школи

я ніколи не надавав великої уваги тому факту, що Сєверодонецьк був зведений на місці пустелі. Ця місцевість колись називалася Журавським пустищем, до будівництва хімічного комбінату тут були лише піщані бархани з поодинокими соснами та невеличкий хутір Бакаї. Власне, після заняття Сєверодонецьк відкрився мені як величезний утопічний проєкт, який частково був утілений життя.

ДЧ: Я можу підсумувати, що ти багато працюєш зі своїм містом й регіоном. Чи є в тебе нереалізовані проєкти про середовище, які ти хотів би колись зробити?

ОК: Зараз працюю й міркую над декількома проєктами. Здебільшого вони стосуються Лисичансько-Сєверодонецької агломерації. Один з них є рефлексією на типову радянську забудову, яка оточує нас майже всюди — безликі панельні райони, гаражі, пустирі. Таке середовище формує візуальні смаки більшості його мешкан_ок. Кітчеві прибудови до перших поверхів, балкони та жекарт — все це є продуктом тієї бетонної сірості, і мені цікаво прослідкувати причинно-наслідкові зв'язки між радянськими утопічними уявленнями про містобудування і тим, до чого це привело нас.

Dmytro Chepurnyi and Oleksandr Kuchynskyi

Dmytro Chepurnyi (DC): Now, I'm trying to work out if Luhansk has ever had the kind of artistic environment that could give rise to something interesting. I recently talked with the photographer Alexander Chekmenev. He started doing all of his famous series in Luhansk, *Donbas*, *Pasport*, and *Shvydka*. He moved from Luhansk to Kyiv in 1997. He set a goal for himself to “succeed as a photographer in Luhansk.” Yet, one of the reasons he left was because he wasn't able to succeed there. As he put it, the city “became a dead end after the fall of the Soviet Union”.

You were born in Sievierodonetsk and before studying at the National Academy of Visual Arts and Architecture in Kyiv you studied in Luhansk for a while, right? In what way did that environment influence you?

Oleksandr Kuchynskyi (OK): Before the war I spent three years studying to become a graphic artist [художник-оформлювач] at Luhansk College of Culture and Arts. My cohort was the last to study under the old five-year system left over from Soviet times. Today it's been replaced by a new one and the degree rebranded as a 'design' course. In college I learned the academic basics, so I could say that it made me a craftsman

rather than an artist. On the whole, the artistic environment in Luhansk was very Soviet, with the exception of a small circle of enthusiasts who organised informal exhibitions, interventions, and events.

DC: What was your personal school, where did your artistic practice start? Artists often tell me it started with something that happened to them as a child.

OK: Yes, I began drawing in early childhood. Then I went to an art school. That's where it all started. I was also constantly collecting something: stamps, stickers, magazines, etc. At the moment I'm 'collecting' different media materials about Donbas, while simultaneously studying its history. Whenever possible I help collect artifacts for the archive of deindustrialisation.

DC: What is the archive of deindustrialisation?

OK: That's more a question for Kateryna Siryk. She can tell you more about it. The title is mine, since I find it difficult to describe the items we collect any other way. It's not a museum yet, but it's already almost an archive.

DC: As far as contemporary art in Donbas goes, it's almost impossible to get a good education or succeed in any way through collaboration with institutions here. Many artists were able to succeed by getting out of here, while continuing to address the history or mythology of the region in their practice. We've already mentioned Chekmenev leaving in late 1990s, but in the late 2000s it was Roman Minin and his *Vtecha iz Donetskoi oblasti* or Alevtina Kakhidze with her first book about Zhdanivka. Since the beginning of the war we've seen Piotr Armianovski and his film narratives about home, and Lia Dostlieva and Andrii Dostliev with their projects on memory. Anton Lapov was recently invited by the Cambridge Society of Ukraine to give an online lecture about the art scene and he made reference to a number of local artists. But because of the weak local institutional landscape they don't define their work

as art themselves. Take *Mendeleev oshibalsia*, an original band from Sievierodonetsk. It's not completely clear if what they do is performance or music. Because there's no one to define it, their work is always somewhere in between. The other side of the coin is that in such a landscape many don't take their practices seriously and reject the identification of artist. What about your visual blog *Industriial'nyĭ raĭ*, do you define it as a project integral to your own artistic practice? How did you come to the decision that your interest needed to be 'formalised' into something larger and that *Industriial'nyĭ raĭ* had to happen?

OK: It just happened. At first, I didn't plan to shape it into a project, I only started thinking about this when the number of my subscribers on tumblr started to grow really quickly. It was then that I created a public profile in VK – I was able to gather lots of diverse information there: over 1000 photos, more than a hundred local musicians and bands, artists, films. As of now the blog has moved to *Instagram*, but in an abridged version.

DC: That reminds me of a story about the artists Daniil Revkovskiy and Andriy Rachinskiy who had a public page *Pamiat'* on VK, and then went on to do projects in galleries.

OK: I met them in 2017 during the exhibition *Muzeĭ mista Svetlograd* at the Lysychansk Museum, curated collectively by *DE NE DE* group. They wrote me a message and invited me to visit the exhibition. Prior to this we often shared one another's materials on our public pages.

DC: The work by Daniil Revkovskiy and Andriy Rachinskiy was connected to the digital photo archive of the AZOT plant in Sievierodonetsk. It's now in the museum.

OK: The exhibition was a big deal for Lysychansk. It became for me a kind of signifier that not everything here is lost. Before that there had already been an intervention at Luhansk *Kraeznavchyĭ* [Local History] Museum called *Razgermetizatsiia museĭnogo universuma*.

DC: That project by Anton Lapov is known to be the first attempt at a contemporary art intervention at the Luhansk *Kraeznavchyĭ* Museum. What other projects would you say were iconic for you personally? I remember you once said that your experience during the summer school *Zavod dav nam use* was important to you. I recall a radio walk by Anton Lapov, *Semiotychni pryvydy Sievierodonetska*, presented during the summer school. It made me look at the city in a completely different way.

OK: My personal discovery during the summer school was *Shakhmatnoe*. It was very nice to realise that after a very long break the city would once again have an informal space for parties and cultural events. The history of that place is also interesting. The building was constructed as a temporary bus station in the late 1950s, then it was a cafe which transformed into *Shakhmatnoe* after the fall of the USSR. You could play giant chess on concrete slabs in the backyard. For a long time it was a gathering place for chess players. Later the cafe itself became a meeting place for local criminal bosses. It was owned by Viktor Khimchenko, better known as Khima. He was the head of one of the local criminal gangs. For a long time *Shakhmatnoe* was known as the ‘gangster cafe’ around town.

DC: There was another big event that coincided with the summer school – a rave, organised by Levon Azizian. He rented a huge warehouse with his own money and organised an international lineup. Levon was also our guide during the residency. He hadn’t slept for two days. In the end the equipment caught fire and the police came. But the party was a success. There were loads of musicians from different countries and Levon’s friends. I think it was his birthday. We were lucky that all of this coincided with the summer school.

OK: Yes, for me that experience of re-thinking the city was important. It was the first time I had applied and got into a programme like that. Before the school I’d never paid much attention to the fact that Sievierodonetsk was built on a desert. This area used to be called the

Zhuravske Wasteland, before the construction of the chemical plant there were only sand dunes with a few pine trees and a small farm called Bakai. After the school Sievierodonetsk was revealed to me as a gigantic utopian project that had only been partially realised.

DC: You work with your city and region a lot. Do you have any unrealised projects connected with the area that you'd like to realise some day?

OK: I'm working on and thinking about several projects at the moment. They mostly have to do with the Lysychansk-Sievierodonetsk agglomeration. One of them reflects on the typical Soviet infrastructure that surrounds us almost everywhere — faceless panel districts, garages, wastelands. These surroundings inform the visual tastes of most inhabitants. Kitschy extensions of first floors, balconies and ZhEK-ART [art made by residents around apartment blocks, a type of naïve art] — it's all a product of that concrete greyness, and I'd like to trace the causal links between the Soviet utopian imaginations of the city and where this has led us.



гаредея x Plan B fest, Лисичанськ, 2020. Фото: Олександр Кучинський
gareleya x Plan B fest, Lysychansk, 2020. Photo: Oleksandr Kuchynskyi



Олександр Кучинський. без назви, 2019

Oleksandr Kuchynskyi. untitled, 2019



Олександр Кучинський. «choice stop», 2020

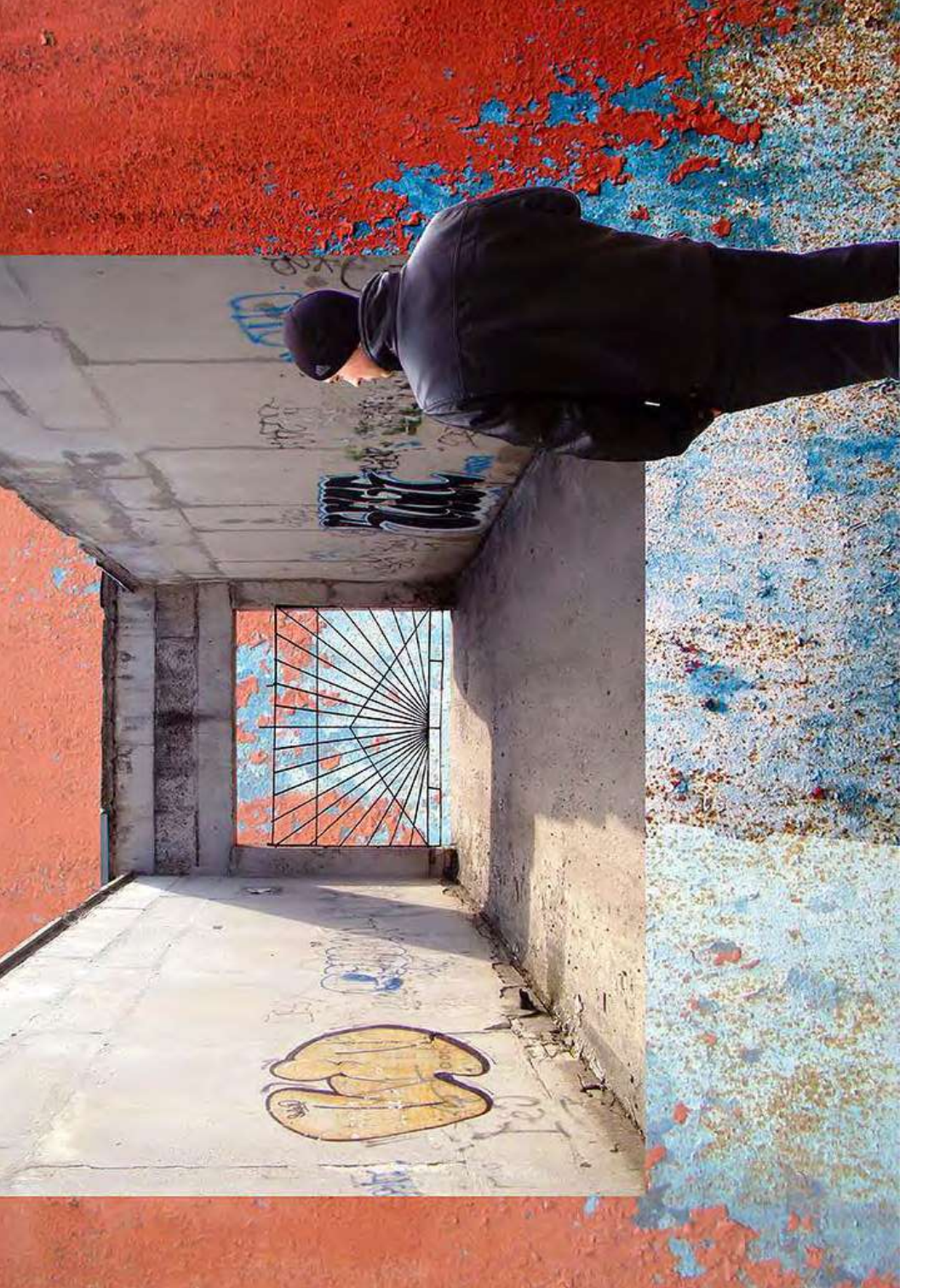
Oleksandr Kuchynskiy. *choice stop*, 2020



Олександр Кучинський. «це і є історія, #@*», 2021
Oleksandr Kuchynskiy. *this is history, #@**, 2021

Олександр Кучинський.
без назви, 2021

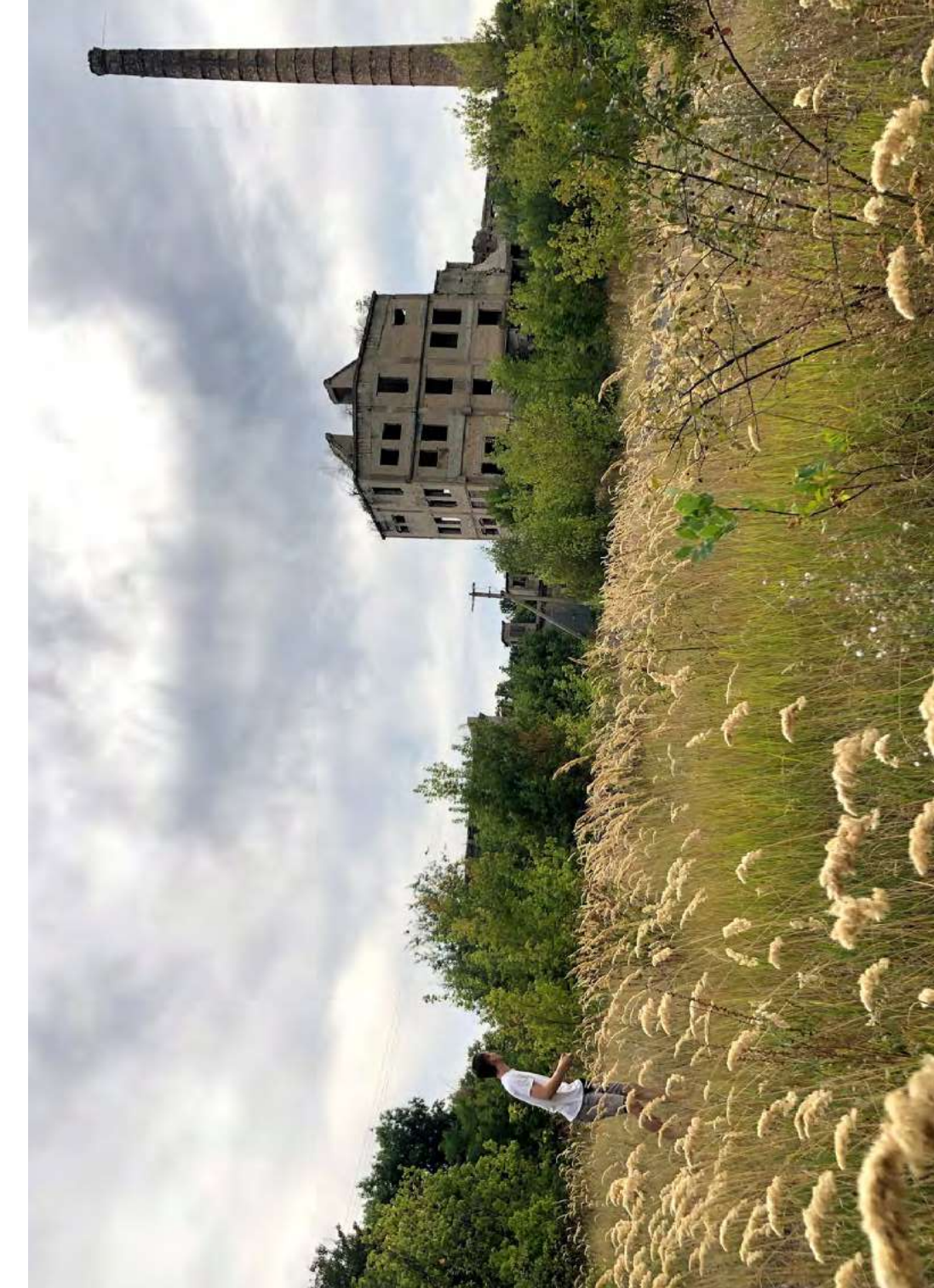
Oleksandr Kuchynskiy.
untitled, 2021



▲
Олександр Кучинський.
«Ворота», 2018
Oleksandr Kuchynskyi.
Vorota, 2018



Олександр Кучинський.
«Весна 1993», 2020.
В роботі використані фото
знайдені Катериною Сірик
на руїнах будинку молоді
в Костянтинівці
Oleksandr Kuchynskyi.
Spring 1993, 2020.
The work uses photographs
found by Kateryna Siryk in the
ruins of the House of Youth in
Kostiantynivka



С ДНЕМ ШАХТЕРА, ДОРОГИЕ ТОВАРИЩ!



BIA PUG
one love





Закинута школа
в Новодружеську, 2020.
Фото: Катерина Сірик
Abandoned school in
Novodruzhesk, 2020.
Photo: Kateryna Stryk

ЖУЖЕЛИЦЯ

SLAG

OK:

Рвы и нервы — Подобрю поздорову (аудио)
https://www.youtube.com/watch?v=-T3Wrz8_qCl&t=1377s

OK:

2003 год, Горловка

OK:

местами тяжелый

OK:

местами смешной

15 октября 2020

OK:

Rvy i nervy — *Podobru pozdorovu* (audio)

https://www.youtube.com/watch?v=-T3Wrz8_qCl&t=1377s

OK:

2003, Horlivka

OK:

sometimes heavy

OK:

sometimes funny

15 October 2020

Дар'я Цимбалюк

ПОЛЬОВА НОТАТКА 4

Зум

5 листопада 2020

18:30–20:40 за британським часом

Учасни_ці: Вікторія Донован,
Віктор «Корвік» Засипкін,
Олександр Кучинський, Катерина
Сірик, Дар'я Цимбалюк, Дмитро
Чепурний

Роботи Віктора, колаборативні та індивідуальні, пов'язані з дослідженням повсякденності (слово, яке він сам кілька разів ужив під час дискусії). Віктор розказував про валізку з листівками, які збирали його батьки. На цих листівках радянського періоду міста часто відображені парадними, або, якщо точніше, парадно-повсякденними, вулиці вимиті, квіти цвітуть, громадян_ки зайняті корисною справою чи культурно відпочивають. Роботи «жужалки», і серія малюнків Віктора досліджують те, що залишається поза краями листівок. Віктор зазначив, що назва «жужалка» була обрана не випадково, а як відгорілий матеріал, який можна використовувати для будівництва чогось нового. Багато з зображеного на фотографіях «жужалки»: напівзакриті комбінати, бельгійська церква, радянські кіоски – матеріал, з якого будується пострадянська реальність, із завішуванням яскравими пластами

реклами (ось вона – ринкова економіка) радянських фасадів. Подібне завішування відбувається і в нових роботах Віктора, де вже довоєнний Донецьк ховається за навмисно яскравими кольорами малюнка.

Великою складовою «жужалки» безсумнівно є етнографічне, антропологічне дослідження (і цим проєкт близький до досліджень заброшок Катерини та Олександра). За підсумками дослідження виділяються категорії: спини, дитячі майданчики, рекламні щити. На час дослідження фотограф з об'єкта повсякденності стає суб'єктом, який її вивчає та досліджує, і це дає відчуття певного контролю – повсякденність стає матеріалом, з якого вже можна будувати щось нове, щось своє. Тут уже сам факт прогулянки з фотоапаратом змінює тілесне сприйняття простору (Віктор зазначив, що пам'ятає саме ці стани польових робіт). Мені також цікаві елементи оповідання історій [storytelling], які перетворюють матеріал, де Єнакієве стає Ржавчиною, а люди просять художників їх сфотографувати. Ці елементи ще більше посилюють функцію саме створення, а не документації, як це могло здатися спочатку.

Під час обговорення нових робіт Віктор сказав, що важко зрозуміти, що відбувається зараз у Донецьку, та де правдива інформація. І на нових роботах документальні елементи майже зовсім зникають у буквальному значенні, вони стерті за яскравими фарбами, обраними свідомо. Катерина назвала фарби кислотними (ядовитими) (що може нести певний сенс у контексті токсичності (пост)індустріальних та воєнізованих просторів). Віктор зазначив, що обрав рожевий через червоний відтінок вечірнього неба в Донецьку. І хоча, за словами Віктора, такий колір

у неба був, швидше за все, результатом викидів металургійного заводу, він все ж також справляє враження заходу сонця. Захід сонця – перехідний, прикордонний стан, закінчення дня, тривожність із цим пов'язана. Крізь призму металургійного заходу сонця можна інтерпретувати фотографії «жужалки» та роботи Віктора – як закінчення існування Донецька таким, яким художники його знали, прикордоння, перехід у новий режим, кордон.

Повертаючись до оповідання історій [storytelling], я думаю про те, наскільки історії є невіддільними від самих робіт. Як би зчитувалися нові роботи Віктора та «жужалки» без контексту війни та деіндустріалізації? Чи існували б вони без цих контекстів?

Військові дії означають порушену, змінену повсякденність. Дивлячись на фотографії «жужалки» сьогодні неможливо не думати про це, і пов'язані з цим емоції забарвлюють моє сприйняття цих робіт. «Емоції забарвлюють» – у цій фразі є натяк на можливість менш емоційного чи беземоційного сприйняття (об'єктивність? Це наводить на думку про ситуативні знання [situated knowledges] (Haraway 1988)). Можливо, яскраві фарби малюнків Віктора заявляють, що ні, немає такої можливості.

І останнє, на що я звернула увагу в роботах «жужалки» та Віктора, це інтимність дослідження. Хоча роботи і торкаються тем постіндустріального, війни, радянської спадщини і т.д., ці теми не експлікуються, не стають явним і зчитуваним будь-як_ою_глядач_кою фокусом, а швидше є складовою повсякденності, і згадуються ніби мимохіть.

Не знаючи контексту, багато робіт нагадують мені про міста, в яких я жила, і коли дивишся їх одна за одною, тобі здається, що це твої власні спогади спливають у пам'яті, трохи нез'ясовний [uncanny] ефект. Тут немає териконів, які стали обов'язковим компонентом рефлексії про Донбас. І, загалом, немає свідомої орієнтації спрямованої на зовнішню глядач_ку, чи то українськ_у, як я, чи закордонн_у. Мені здалося, що й фотографії «жужалки» та малюнки Віктора – це, насамперед, внутрішня робота художників над осмисленням того, що відбувається. Вони залишають враження своєрідної валізки з листівками (тільки менш парадної, звичайно), яка показується по_другам під час переказу чергової історії. Мені здається, працюючи з регіоном, в якому навіть повсякденність (шахтарський побут) була героїзована і який і зараз продовжує бути в центрі гранд наративів, створення простору для особистого (емоційного) переживання та розуміння є дуже важливим. І той нез'ясовний [uncanny] ефект моїх спогадів про схожі простори залишає після себе відчуття чогось знайомого, спільного, – ми там разом гуляли, – так необхідного в стані нинішньої роз'єднаності.

Вікторія Донован ПОЛЬОВА НОТАТКА 4

Зум

5 листопада 2020

18:30–20:40 за британським часом

Учасни_ці:

Вікторія Донован, Віктор «Корвік»
Засипкін, Олександр Кучинський,
Катерина Сірик, Дар'я Цимбалюк,
Дмитро Чепурний

Віктор розповідає про низку своїх проєктів, минулих і теперішніх, індивідуальних і колабораційних. Перше, що привертає мою увагу в його роботах – це схильність до орнаменталізму. Вікторові фото «жужалки» часто-густо звертаються до пересічного й непомітного в урбаністичному контексті, до архітектурних жестів і текстур, що через свою постійну присутність у місті стають невидимими для тих, хто живе поміж них. Відмітивши це, я згадала виступ Романа Мініна в Українському інституті в Лондоні за тиждень або трохи більше до нашої сесії (Minin 2019). В цій промові Мінін сказав, що хоч би як його не захоплював радянський монументалізм, його мистецтво за своєю сутністю є антимонументальне. Хоч він і не вживав слова орнаментальний, думаю, він мав це на увазі. І дійсно: його схожі на гобелени роботи видаються зразково орнаментальними. Мене цікавить зв'язок між орнаментом

і монументом, і я вже про це писала (Donovan 2010). Мене особливо цікавить те, як традиційний орнаменталізм оминає формулювання виключного бачення [an exclusive vision] минулого через вплетення слідів багатьох рук, що створювали це минуле, і що належали до різних поколінь (зовсім, як історії оповідач_ки [storyteller], що змінюються й доповнюються з кожною оповідкою). Орнамент є прикрашанням, гвинтиком у низці майстерних повторень, сукупність яких позначає суміжний шлях назад у минуле. Одначе, привертаючи увагу до орнаменту, виокремлюючи його в просторі або крізь лінзу фотоапарата, фотограф_ка реконцептуалізує його радше як об'єкт художнього споглядання, ніж декоративний додаток, витягує його зі стану периферійної мовчанки та змушує говорити.

У роботі Віктора я вбачаю взаємодію з саме такого стибу дослідженням мнемонічної сили міського орнаменталізму. Я впізнаю це й у роботах інших художни_ць, які звертають увагу на тему Донбасу (або ж, можливо, в ширшому сенсі постсоціалізму) – до прикладу, в «Старобільському портреті» Клеменса Пула (2018). В роботі Віктора те саме присутнє в ранній фотографії колективу «жужалка» – у гофрованому пластиковому оздобленні, що висувається на перший план світлини «Нічний клуб "Опера"» чи, наприклад, потрісканій панельній мозаїці хрущовок у «Парадній». Це присутнє й у першій серії групи «Ритміка», але вже у більш абстрактних формах. Тут мене особливо вражають зображення всюдисущих міських трубопроводів, що, наче електричні кабелі, які видаються по-конструктивістському розрізають небо, видаються мені яскравим прикладом урбаністичного орнаменталізму. Послугуючись аналогією із «жужалкою», це – певного стибу візуальна

музика, що через свою розповсюдженість перетворилася на білий шум.

У певний момент зустрічі я згадую Кіру Муратову і вже після дискусії багато думаю про її естетику орнаменталізму, а також про те, що науков_иці називають її хіазмічними якостями. Х і а з м — це термін, запозичений із текстів феноменолога Моріса Мерло-Понті (Merleau-Ponty 1964). Він позначає певне переплетіння, заплутаність, або ж сплетення суб'єктивних та об'єктивних світів. Науков_иці знаходять хіазмічне в ставленні режисерки до передніх й задніх планів і у тому, як її персонаж_ки «заплутуються в текстурах світу» (Schulzki 2019), ховаються за вусиками рослин і поглинаються сповненими кітчу домашніми інтер'єрами. Я вбачаю ці хіазмічні практики у роботах «жужалки» й Віктора. Особливо актуальними вони мені видаються, коли Віктор презентує серію «Shoot Me Please», колекцію індивідуальних і групових портретів (зроблених, нібито, за проханням місцевих житель_ок) і розташованих на фоні різноманітних текстур міського тла: запиленої асфальтової дороги, зарослої цегляної стежки, клаптику трави з тополіним пухом. Погляд рухається між портретами й тлом, не певний, до чого з представленого автори хотіли привернути увагу. Я вбачаю хіазмічні прикмети й у незавершеній серії без назви, яку Віктор показував на початку нашої сесії. У цьому випадку фотографію (задній план чи то передній?) повністю поглинули орнаментальні доповнення, що їх художник наклав поверх зображення. Поняття хіазму здається особливо доцільним, коли Віктор пояснює: ці зображення є знайомими пейзажами, які через переселення художника, його вимушене дистанціювання, стають

незнайомими і чужими. Суб'єктивні й об'єктивні світи тут не стільки перемішались, скільки злилися в одне.

Фотографія є центральною для робіт Віктора й «жужалки». Ба більше, як він сам пояснює, жужалка (яку я тоді невірно переклала як зола, і лише пізніше зрозуміла, що точніше було б сказати жужелиця) є посиленням на статус фотографії. Подібно до жужелиці, знімок є тим, що залишається після життєвого кола видобування, матеріальним слідом динамічного обміну. Я бачу, як ця думка проявляється у різний спосіб в роботі Віктора: розкидані світлини серії «Shoot Me Please» є буквально сміттям на підлозі. Але, як пояснює Віктор, існує й більш соціально конструктивне розуміння назви «жужалка». Жужелиця має можливість отримати нове життя, бути використаною в будівництві доріг і домівок – так само й фотографії можна застосовувати задля значущих культурних цілей. Коли Віктор говорить про радянські світлини з листівок, що його родина тримала у чемоданчику під ліжком, я думаю про довлатівський «Чемодан» (1986), у якому кожен об'єкт є ключем до спогадів з життя автора до еміграції. Схожим чином фотографія в роботі Віктора зберігає потенціал до згадування й відновлення зв'язку, чи то у вигляді ритмічних орнаментів колишнього життя («Пролетарка»), чи то як основа для нових бачень минулого («без назви»).

Darya Tsymbalyuk FIELD NOTE 4
Zoom
5 November 2020
18:30-20:40 UK time

Participants:

Dmytro Chepurnyi, Viktor "Corwic"
Zasytkin, Victoria Donovan,
Oleksandr Kuchynskyi, Kateryna
Siryk, Darya Tsymbalyuk

Viktor's works, both collaborative and solo, are tied to his research of the e v e r y d a y [повсякденність] (a word he used several times during our discussion). Viktor talked about a suitcase containing postcards his parents had collected. These Soviet-era postcards often feature 'festive' [парадні] cities, though this is a kind of mundane festivity: streets are clean, flowers are blooming, citizens are busy doing something useful or are having fun in a cultured way. *zhúzhalka's* works, as well as Viktor's series of drawings, explore what is left out, what stands outside of the frame of the postcard. Viktor noted that the choice of *zhúzhalka* as the collective's title was intentional, *zhúzhalka* [s l a g] is burnt matter that can be repurposed to build something new. Much of what *zhúzhalka's* photographs feature – dying factories, a Belgian church, Soviet kiosks – is

the material that structures post-Soviet reality, covering Soviet facades with colourful layers of advertisements (that's the market economy for you). This kind of concealment or covering also occurs in Viktor's new works, which already feature a pre-war Donetsk hiding behind the deliberately vibrant colours of his drawings.

Ethnographic and anthropological research is undoubtedly an important part of *zhúzhalka's* practice (and in this respect the project relates to Kateryna's and Oleksandr's *zabroshki* explorations). Three themes stand out in the collective's work: people's backs, children's playgrounds, and billboards. The research process transforms the photographer from an everyday object into a subject who explores and researches the everyday, a process which provides them with a sense of control, the everyday becomes the material that can now be used to construct something new, something that is one's own. The very fact of walking with a camera here changes the bodily perception of the space (Viktor noted that he specifically remembered these 'fieldwork' states of mind). I'm also interested in elements of storytelling that transform the material that is being engaged with, where Enakiieve becomes Rzhavchino (where the imagined toponym Rzhavchino is based on the word *rzhavchina* [rust]), and it is the people who ask the photographers to take their picture. They reinforce the function of storytelling as creation, rather than just documentation as it might seem at first.

Discussing his new works, Viktor said that it was difficult to understand what was happening in Donetsk

now, and which information was accurate. And in his new paintings documentary elements disappear almost completely, in the most literal sense. They are erased by bright colours, intentionally selected. Kateryna referred to the colours as toxic (which depending on the context could refer to the toxicity of (post-)industrial and/or militarised spaces). Viktor pointed out that he'd chosen pink because of the reddish shade of the evening skies in Donetsk. And though, according to Viktor, this colour is a consequence of the emissions from the metallurgy plant, it also leaves the impression of a sunset. Sunset is a transitional borderline state, the ending of the day, the anxiety resulting from it. Through the prism of a metallurgical sunset *zhúzhalka's* photographs and Viktor's works can be interpreted as the ending of Donetsk as it was known by the artists, as a borderland, a transition to a new regime.

Coming back to storytelling I think of how stories are an intrinsic part of these artworks. How would Viktor's and *zhúzhalka's* new series be interpreted outside of the context of war and de-industrialisation? Would they exist without these contexts?

Military action presupposes a disturbed and altered everyday. Looking at *zhúzhalka's* photographs today one cannot avoid thinking about this. Emotions colour my perception of these works. "Emotional colour" – this phrase implies the availability of a less emotional or unemotional point of view (objectivity? Here Haraway's "situated knowledges" come to mind (Haraway 1988)). Perhaps the bright colours of Viktor's paintings assert that this kind of objectivity is indeed impossible.

The last thing I notice in both *zhúzhalka's* and Viktor's works is their intimacy. Though the works touch upon the themes of post-industry, war, Soviet heritage and so on, these themes aren't explicated, they don't become evident and immediately accessible to the viewer, they are rather part and parcel of the everyday, and are mentioned only as if in passing. If I did not know the context, many of the pieces would remind me of the cities I have lived in, and when you look at them one after another it seems these are your own memories, a slightly uncanny effect. There are no slag heaps here, the obligatory visual representations of Donbas. In fact, there is no self-orientalisation, directed at the outsider viewer, be they Ukrainian, like me, or foreign. I felt that both *zhúzhalka's* photographs and Viktor's drawings are first and foremost the artists' inner workings, their attempts to understand their own experiences. They leave an impression of a suitcase filled with postcards (only less ceremonial, of course), which one shows to friends while telling a story. It seems to me that when working with a region where even the everyday (in this case the everyday life [побут] of miners) was represented as heroic, and which still today remains at the centre of grand narratives, the process of making space for personal (emotional) experience and understanding is very important. And that very uncanny effect of triggering my own memories of similar spaces generates a feeling of something familiar, something we have in common, of us walking there together, something crucial for today's states of disruption.

Victoria Donovan FIELD NOTE 4

Zoom

5 November 2020

18:30-20:40 UK time

Participants:

Dmytro Chepurnyi, Viktor "Corwic"

Zasytkin, Victoria Donovan,

Oleksandr Kuchynskyi, Kateryna

Siryk, Darya Tsybalyuk

In this session Viktor talked about a number of different projects, past and present, individual and collaborative. The first thing that strikes me about the work presented is its interest in ornamentalism. Viktor/*zhúzhalka*'s photography returns repeatedly to the unexceptional and unremarkable in the urban context; the architectural gestures and textures which, through their omnipresence in the city, are rendered invisible to those who live among them. Noticing this, I remember the talk that Roman Minin gave at the Ukrainian Institute in London a week or so earlier (Minin 2019). In that talk, Minin explained that, while fascinated by Soviet monumentalism, his art was fundamentally anti-monumental; while he did not use the word ornamental, I think that this is what he was gesturing at and, indeed, his tapestry-like work would appear a clear example of ornamental

style. I am interested in the relationship between ornament and monument and have written about this elsewhere (Donovan 2010). I am intrigued in particular by how traditional ornamentalism avoids articulating an exclusive vision of the past by assimilating the impressions of many generations of hands (rather like the tales of the storyteller, which are integrated and amended with each telling). The ornament is an embellishment, one in a series of craftful repetitions, the entirety of which mark out a contiguous path backwards into the past. When you draw attention to the ornament, however, estrange it in space or through the lens of a camera, you reconceptualise it as an object for artistic contemplation rather than a decorative addendum, drawing it out of its state of peripheral silence and making it speak.

Viktor's work seems to me to be engaged in this kind of exploration of the mnemonic power of urban ornamentalism. I recognise it too in the work of other artists who have dedicated attention to Donbas (or perhaps more broadly post-socialist) themes, Clemens Poole's *Starobilsk Portrait* (2018), for example. In Viktor's work it is present in the early photography of the *zhúzhalka* collective that he presented, the corrugated plastic cladding that is foregrounded in the photograph *Nochnoi klub 'Opera'*, the cracked panel tiling of the Khrushchev-era housing in *Paradnaia*, for example. It is also striking in the group's first series *Ritmika*, in a more abstract, architectural form. Here I am struck in particular by the images of the omnipresent pipework around the city, which, like electricity cables that criss-cross the sky in constructivist

fashion, are, I think, true examples of urban ornamentalism; a kind of visual music, to use *zhúzhalka's* analogy, which through its prevalence has become white noise.

I mentioned Kira Muratova's work in our meeting and I have since been thinking about her aesthetics of ornamentalism and also what scholars have called her chiasmic qualities. Chiasm is a term taken from the phenomenologist Maurice Merleau-Ponty's writing (Merleau-Ponty 1964) and refers to a kind of intertwining, entanglement, or interweaving of the subjective and objective worlds. In Muratova's films, scholars have located the chiasmic in the director's treatment of foregrounds and backgrounds, and also in the way that her characters "get entangled in the textures of the world" (Schulzki 2021), hidden behind plant tendrils and engulfed by their kitschy domestic interiors. I see these chiasmic practices at play in Viktor/*zhúzhalka's* work too. They seem particularly relevant to Viktor's series *Shoot Me Please*, a collection of individual and group portraits (taken ostensibly at the request of local residents) and mounted against various textured urban backgrounds: a dusty asphalt road, an overgrown brick walkway, a patch of grass laden with poplar fluff. The eye moves between the portraits and their backgrounds unsure which is the intended focus of attention. I also see chiasmic qualities in the untitled work-in-progress series that Viktor presents at the beginning of our call. Here, the photograph (the background, or is it foreground?) has been entirely engulfed by the ornamental addendums the artist has overlaid on top of the image. The notion of chiasm

seems particularly pertinent when Viktor begins to explain that these images are familiar landscapes, which, through the artist's displacement, enforced distancing, have become unfamiliar and strange. Subjective and objective worlds, here, have not only intertwined, but have merged into one.

The photograph is central to Viktor/*zhúzhalka's* work. As he explains, the name *zhúzhalka*, which I wrongly translated at the time as 'embers' and later realised is better rendered as 'slag', is a reference to the status of the photograph. The photograph, like slag, is what is left behind after the extractive process of life has taken place, a material trace of a dynamic exchange. I can see this idea manifest itself in different ways in Viktor's work: the discarded photographs of the *Shoot Me Please* series are literally rubbish on the ground. But, as Viktor explains, there is also a more socially constructive understanding of the name *zhúzhalka*. Just as slag holds the potential to be repurposed, to be used in the building of roads and housing, so photographs can be cultivated for meaningful cultural purposes. When Viktor talks about the Soviet postcard photography that his family used to keep in a *chemodanchik* under the bed, I think of Dovlatov's *Chemodan* (1986), in which each object is a key to a memory of the author's life before emigration. In Viktor's work too the photograph holds the potential for remembrance and reconnection, either as the rhythmic ornaments of a former life (*Proletarka*) or as the foundation for new imaginings of the past (untitled).

Вікторія Донован і Віктор «Корвік» Засипкін

Віктор «Корвік» Засипкін (ВКЗ): Вікторіє, як так вийшло, що ти зацікавилась Донбасом? Я зростав в часи одразу після розпаду СРСР, у Донецьку, і зацікавленості з боку інозем_ок у власній країні або, більш того, місті я майже не зустрів. Особливо що стосується культурної сфери.

Вікторія Донован (ВД): Здається, я вперше зацікавилася Донбасом і питаннями, пов'язаними з постіндустріальною історією та спадщиною приблизно в 2016 році. В той час мій батько сильно хворів, і я постійно їздила з Единбурга до Кардіффа, щоб за ним доглядати. Одного разу на зворотньому шляху я дізналася про Дослідницький Архів Юзівки [Hughesovka Research Archive, HRA] у Гламорганських Архівах в Леквіті, Кардіфф. Я вже деякий час думала про дивні паралелі між Україною та Вельсом — у мовній політиці, регіоналізмах, конфліктних стосунках із домінуючим східним сусідом — і, певно, вже трохи гуглила цю тему, коли знайшла сторінку HRA. Мене неабияк вражали мої знахідки про історичні зв'язки між Вельсом і Україною, про те, як валлійські

промислов_иці й підприєм_иці приїздили на Донбас до України (в той час частини Російської імперії) на початку ХХ століття, щоб працювати в гірничій та сталеливарній промисловості, що саме розквітали в регіоні.

Ба більше, то був час одразу після референдуму щодо виходу з ЄС, коли Британія прийняла трагічне (на мій погляд) рішення проголосувати за вихід із Європейського Союзу. Подібно до багатьох моїх по_друг і колег я важко відходила від цієї події й намагалася зрозуміти, що сталося. Було особливо складно зрозуміти, чому спільноти з регіонів на кшталт мого рідного Південного Вельсу, що були чистими бенефіціарами фінансування ЄС, у такій кількості проголосували за вихід із нього. Хоч, певно, складних причин і було чимало, мені все ж здавалось очевидним, що панівна антимігрантська риторика, яка в значній мірі стосувалася міграції зі Східної Європи (тут і стереотип про тих же польських сантехніків тощо) відіграла важливу роль у такому результаті. Саме тому, на мою думку, тоді настав чи не найкращий час, аби розпочати проєкт про історію валлійської міграції до України, аби дослідити зв'язки між історичною та сучасною міграцією і встановити, як культурні обміни впливають на наші ідентичності.

Гадаю, мене цікавлять питання постіндустріальної трансформації та культури в постіндустріальних регіонах, зокрема, й через моє власне дитинство. Я народилася в Південному Вельсі в 1981 році, за два роки після того, як до влади прийшла Маргарет Тетчер. Хоч я й не пам'ятаю шахтарських страйків 1984-1985 років, їхні політичні наслідки, безумовно, вплинули на життя моєї родини і мій світогляд. Моя мати була затятою противницею політики Тетчер, тож вона мала неабиякі сутички з моїм батьком, який народився в емігрантській ірландсько-італійській родині, що була значно консервативніша й підтримувала монархію. Коли мені було років із одинадцять, мама перевчилася на соціальну працівницю й почала працювати в службі захисту дітей у Долинах Південного Вельсу (група колись промислово розвинених приміських районів в Південному Вельсі). Долини потерпали від соціальної скрути через знищення промисловості та неспроможність керівництва

Тетчер перебудувати місцеву економіку. Пам'ятаю, як мама бен-тежилася зубожінням, із якими зіштовхнулися місцеві спільноти; разом із тим я пам'ятаю, як вона любила Долини, їхні пейзажи й те, що вона вважала справжністю в місцевих людях. Незабаром вона переїхала до Мертір-Тідвіла на північний край долини Таф. Я зупинялась у неї, коли поверталася з університету влітку, тож досить добре познайомилася з місцевістю.

Натрапивши на історію Юзівки, я дуже зраділа тому, що можу поєднати власний досвід із дослідницькою практикою. Якщо ти досліджуєш культуру й історію радянських і пострадянських Росії та України, то часто тебе запитують (і цілком слушно): «Як ти до цього прийшла?» У мене є заготовлена відповідь про шлях від бакалаврату з політології та французької крізь стажування в Єврокомісії до зацікавлення в перехідній політиці Східної Європи. Але чесна відповідь, певно, є більш абстрактною, емоційною та життєвою: це рівною мірою і моє професійне резюме, і музичний гурт «Manic Street Preachers», і постер із Карлом Марксом у мене на стіні, й так званий бунт тінейджерки-книголюбки — романи Джорджа Орвелла, в яких я старанно підкреслювала рядки жовтим маркером, і історії, що їх розповідала мама про мого діда, зареєстрованого члена комуністичної партії. Коли я підійшла до вивчення Юзівки, до проєкту «Ентузіазм» і моїх теперішніх критично-креативних досліджень на теми постіндустріальної творчості, я зрозуміла, наскільки мої наукові інтереси були сформовані моїми ж цінностями й досвідом. Це стало певною мірою поверненням до витоків і, гадаю, зробило з мене більш гуманну дослідницю. Як щодо тебе, Вікторе? Як тема Донбасу з'явилась у твоєму мистецтві? Чи були якісь події, що справили на тебе особливе враження?

ВКЗ: Перші думки про те, що Донецьк може стати об'єктом зйомки в мене з'явилися після відвідин фотофестивалю в Чернігові о 2011 році. Там зібрались фотографи_ні з різних куточків України, і я був здивований тим, що не було нікого з Донецьку або Луганську. Були хлопці з Харкова, Дніпра, Кривого Рогу, але не з Донбасу. Тоді ж я

дізнався, що фотографічна тусовка знає усього одного вже успішного фотографа з Донецька — Олександра Стринадко. Одразу зазначу, що моє коло спілкування на фестивалі складалося із тих, хто цікавився вуличною документальною фотографією і сучасним мистецтвом. Рік потому я прийняв участь у портфоліо ревію, в результаті якого мені запропонували невеличку виставку у Львові. Куратору Кості Смолянинову було цікаво подивитись і показати глядач_кам повсякденний — не парадний бік життя у місті.

Наступник кроком стало перше видання фото самвидаву «жұжалка» восени 2012 року. В подальшому ми — В'ячеслав Соколов, Роман Юхимчук та я — «жұжалкою» назвали й нашу групу. Сама назва підштовхнула до думки про те, як говорити про приналежність до шахтарського регіону. Перші випуски демонстрували картинки з життя районів Донецька, або емоційний погляд на якусь подію, намагались передати враження від відвідин мистецтва в Донецькій області. Остання тема переродилася у вигадану історію міста Ржавчино, коли кураторка ІЗОЛЯЦІЇ Вікторія Іванова запропонувала нам зробити виставку.

На той момент у Донецьку було два майданчика, пов'язаних із сучасним мистецтвом, платформа культурних ініціатив ІЗОЛЯЦІЯ та галерея da sein із Сашею Сушинським на чолі. Була ще одна приватна спроба зробити виставку сучасного мистецтва, але її організатор_ки (з яких я пам'ятаю лише Антонію Шевченка) називали сучасним все мистецтво, що створюється в даний момент. Як результат — це була чудова можливість для різних художни_ць показати себе, але, у той же час, каша з усього підряд.

Остаточно я заглибився у тему Донбасу у 2014 році після початку військових дій та переїзду до Києва. Подальші виставки і номери «жұжалки» не відходили від цієї теми. А влітку 2015 на освітній програмі «Мозаїка міста» від ЦСМ / Фондації Центр Сучасного Мистецтва я зустрів Дашу Цимбалюк і Юлю Філіп'єву, з якими ми запустили «Одіссею Донбас».

Вікторіє, ти використала термін «критично-креативне дослідження» [critical-creative research]. Розкажи детальніше про цей тип дослідження, і як він виглядає в твоїй роботі із темою Донбасу?

ВД: Гадаю, що я зацікавилася й почала практикувати щось на кшталт критично-креативного методу дослідження ще до того, як почула сам термін. У моєму розумінні це — робота, що проходить на межі між тим, що традиційно сприймають як академічне дослідження (практики поглиблення знань про певний предмет за допомогою певного набору дисциплінарних методів) і разом — творча практика, що також є засобом вироблення знань [knowledge production], але за формою є більш експериментальною, грайливою і, що суттєво, — не обмежується виключно текстами.

Університети традиційно розуміють вироблення знань у досить ієрархічних термінах. Загалом вважалося, що науков_иці «продукують» знання в архівах, бібліотеках і лабораторіях, а потім ці знання розповсюджуються за допомогою «обміну» [knowledge exchange], «залучення спільнот» [public engagement] і «роботи з неакадемічними аудиторіями» [research impact activities]. У цій моделі мислення до творчих практик часто підходять досить інструментально, як до способу передачі академічного знання широкій аудиторії. Гадаю, для мене така ідея завжди була трохи проблематичною. Не можу сказати, що належу до табору антиінтелектуал_ок, які, як сказав би британський консерватор Майкл Гов, «вже втомилися від експерт_ок», але я дотримуюся думки, що знання виробляється багатьма різними способами й формами: не лише засобами академічної практики, але й за допомогою пережитого досвіду, культурних інстинктів і творчих схильностей, притаманних усім людям. Університет почасти затьмарює множинність напрямів взаємозв'язку між академічною й іншими формами вироблення знань, надмірно концентрується на авторитарному формулюванні знання через обмін між багатьма суб'єктами й учасни_цями, які формують академічний дискурс.

Моїм першим експериментом у подібній практиці став проєкт «Ентузіазм», який я координувала разом зі Стефаном Каддіком, незалежним митцем із Південного Вельсу. Цей проєкт виник на основі мого дослідження Юзівки й розвинувся в таких напрямках, які я ніколи не могла уявити чи передбачити

саме завдяки тому, що я співпрацювала з людиною, яка звикла до більш експериментальних та творчих форматів. Проєкт набув форми мистецького фестивалю, що включав виставки, театральні постановки й живу музику. Програма включала показ архівних матеріалів про історію міграції валлій_ок до України наприкінці XIX століття. Ми хотіли розбавити цей досить авторитарний спосіб викладання історії іншими формами вироблення й розповсюдження знань, що включали серію кулінарних і культурних майстер-класів, координатор_ками яких були представни_ці місцевих мігрантських спільнот Південного Уельсу. На майстер-класах вчили готувати українські сирники, гострі португальські чорізо, сирійські клейча (фінікове печиво) та валлійські кейки (традиційне здобне печиво), створювати писанки у східно-православному стилі. Відвідувач_ки ходили поміж виставкових плакатів, читали про історію міграції валлій_ок до України, але могли також зупинитися й поговорити од_на з од_ною про те, як наносити на яйце розплавлений віск або ж підсмажити сирник. Такий колаборативний співдружній спосіб поширювати знання дуже відрізняється від академічної норми, де дослідження проводиться у відриві від місцевих спільнот. Він надихнув мене думати про нові творчі формати, в яких можна презентувати свою роботу, а також про те, як така колаборація могла би допомогти мені знайти місце для власних дослідницьких практик у діалозі з мистецтвом.

«Одіссея Донбас» також цікавиться схожими питаннями й підходами, чи не так? Проєкт користується деякими впізнаваними академічними методами (дослідження усної історії, до прикладу), але, здається, зацікавлений не так у прийнятті панівного наративу вимушеного переселення, як у пошуку різноманітних способів, у які учасни_ці можуть висловити власні думки про цей досвід, за допомогою оповіді, мапування, створення мистецтва, вишивки, анімації тощо.

БКЗ: Так, це правда — визначення критично-креативний пасує до «Одіссеї». На курсі із партисипативного мистецтва (де ми з Дашою та

Юлею познайомились) була лекція про соціологічні методи досліджень. Вона сильно вплинула на «академічну» частину проєкта — ту, що стосується збирання інформації: проведення інтерв'ю, вибірку людей, ментальні карти як метод дослідження. Підчас презентації ж ми намагалися створити спільноту з розрізнених людей зі спільним бекграундом, які переживають шоківий стан, травму.

Наголос в проєкті спершу був на спробі перевести від узагальнюючого терміну «переселен_ки» до приватних історій — на противагу медіа та історіям, що поширюються із уст в уста. Наприклад, товариш, що переїхав до Полтави, розповідав, що при спробі оренди житла хазяйка поставила йому запитання: «Адже ви не будете вішати прапора ДНР?», ніби то в якогось із знайомих таке було. І це ще не найгірший випадок, оскільки почасти розмова із хазяй_кою закінчувалася після питання: «Звідки ви?». Хотілося вивести глядач_ок із загального патерну мислення про тих, хто поїхав з Донбасу.

ВД: Гадаю, що проєкту дуже добре це вдається. Мені до впадоби його постійна еволюція й перетворення, коли через нові формати знаходяться нові сенси, а різні контексти, в яких проходять виставки, провокують нові реакції. По твоєму приїзді до Сент-Ендрюсу ти створив нову роботу на основі квартири твоєї бабусі з Донецька. Ти використав ту саму естетику ментальних мап, що вже з'явилась деінде в проєкті, і за її допомогою створив повномасштабний план квартири, по якому відвідувач_ки могли ходити, прослуховуючи уривки з усних історій людей, які покинули свої домівки на Донбасі після початку війни. Пам'ятаю, коли я зайшла, щоб подивитися на монтаж, Дар'я [Цимбалюк] тицьнула мені до рук маркера й попросила допомогти з розмальовуванням елементів плану (це відбувалося в останні хвилини). Як людині без досвіду в художніх практиках, мені було цікаво побачити, що цей проєкт не стільки про створення ідеальної естетики, скільки про процес колаборації, формування спільнот через залучення. Гадаю, це наближає його до проєкту «Ентузіазм», який ми створили разом із Стефаном. До того я ніколи по-справжньому не практикувала партисипативність і не знала, що творчу роботу

можна продукувати разом із місцевими спільнотами в такий спосіб. Для мене це був дійсно формативний досвід, і він змінив також і те, як я думаю про процес дослідження. Гадаю, що моє зацікавлення у колаборативних методах — способах, якими ми можемо етично проводити дослідження, не експлуатуючи спільноти, із якими ми працюємо, — виросло з цих досвідів.

ВКЗ: Так, в Сент-Ендрюсі ми показували нанесений на підлогу план квартири моєї бабусі в масштабі 1:5. По ньому можна було ходити і роздивлятися намальовані предмети — меблювання квартири, як я її пам'ятаю, — і слухати розповіді про пов'язані з ними спогади. Ти права, естетичний бік проєкту нас цікавив в останню чергу. Зроблені учасни_цями в процесі інтерв'ю малюнки з написами створили образ відкритих та щирих історій. Додавати щось до цього не хотілося.

Душою проєкту та основним наголосом були партисипативні частини «Одіссеї Донбас» — інтерв'ю і, пізніше, воркшопи, інтервенції в публічний простір. У більшості випадків моє залучення до процесу взаємодії з учасни_цями було мінімальним. (Проводити інтерв'ю з внутрішньо переміщеними особами (ВПО)) з Донбасу вихідцю з Донецька, мені здавалось неправильним. Побояювався, що моя зацікавленість у деталях та знання загальних місць може викривити картину у порівнянні з зацікавленістю людини, що незнайома із Донбасом, або знайома з містами та локальними особливостями лише з чуток. Я всотував історії та все, що відбувається навкруги опосередковано: слухаючи інтерв'ю повністю і відбираючи цитати та аудіофрагменти з виставок. Мабуть, моїм найсильнішим враженням була пара записів, що їх зробила Юлія Кіщенко (Восток-Дом 2018). Вона спілкувалась із людьми, що живуть поряд із лінією розмежування. Там, де люди продовжують жити, не дивлячись на потрапляння в будинки снарядів та їхніх уламків. Хтось допомагає військовим, не звертаючи увагу на осуд більшості житель_ок навкруги. Хтось боїться, що прийдуть сили з протилежного боку лінії розмежування, а хтось сподівається на це.

ВД: Вікторе, мені цікаво, як різні проекти, до яких ти був залучений і що стосувалися Донбасу, пов'язані між собою? Чи не міг би ти розповісти трошки більше про «жужалку»? Чи була мотивація до створення колективу чисто естетичною, або ж існували спільні інтереси та цінності, що звели вашу групу разом?

ВКЗ: «жужалка» сформувалася із фотопосиденьок з по_другами. Коли ми з Ромою Юхимчуком задумували посиденьки, нам було цікаво друкувати фотографії, обмінюватися ними, показувати серії знімків, поєднаних якоюсь темою або історією. Ми намагалися придумати тему для зйомки, ніби для домашнього завдання, яка була б цікава усім учасни_цям посиденьок. Іноді нам щастило зустрітися із місцевими успішними фотограф_ками. Після зустрічі з Кирилом Головченко ми зацікавились форматом фотозіну. Десь за рік зустрічей стало зрозуміло, що серед учасни_ць є три людини зі схожими інтересами в естетичному та тематичному планах, подібними в підході до зйомки. Виявивши це, ми пішли знімати один з районів Донецьку і зібрали з отриманих фотографій зін. Слава Соколов запропонував назву для зіну — слово жужелиця, «жужалка» російською, якого я не знав на той момент. Жужелиця — це відходи вугілля, нею дороги посипають, і підчас будівництва будинків використовують в селищах та шахтарських містечках. В цьому слові і посилення на місце, і відношення до фотографії — як до чогось, що перегоріло, пережило момент своєї максимальної впливовості, але все ще має якусь утилітарну користь.

До 2014 ми займалися зінами. Відзнявши щось нове, або перебираючи свої старі знімки, ми шукали теми і зшивали окремі фотографії в наше спільне відчуття від того чи іншого аспекту повсякденності. В естетичному плані ми хотіли відійти від загальноприйнятної «красивої» фотографії, що переважала в донецьких фотографічних колах. А тематично — від стереотипних поглядів на Донецьк, сформованих в місті міфів, штампів та уявлень, що лунають в медіа. «Донецьк — місто троянд», «Донбас ніхто не ставив на коліна», «Донбас порожняк не гонить», «Донбас — споконвічно російська земля!», «Донбас годує всю Україну», а однаково й за-

кликів «оточити весь Донбас колючим дротом» і тому подібного. Ми говорили за допомогою фотографії про повсякденне життя, його своєрідну поетику. Райони міста, залізничний вокзал, масовий перегляд трансляцій футбольного матчу, реклама, мономісто Єнакієво, машини, ритміка дитячих майданчиків.

Починаючи з виставки в ІЗОЛЯЦІЇ ми стали висловлюватися про Донбас. Що ми хотіли висловити? Відчуття нестабільності, на противагу заклику «стабільність і добробут», і, пізніше, вже поїхавши з Донецька та перебуваючи в різних містах — переживання війни.

ВД: Так, я бачу, як робота «жужалки» відкидає ті самі уявлення про стабільність і добробут, що їх типово асоціювали з промисловими регіонами, особливо в радянські часи. Як на мене, ви дуже ефективно підриваєте культурні форми, що використовувалися радянською системою (наприклад, у серії «Ржавчино» колекцію листівок, які типово зображали ідеологічно правильні *достопримечательности*). Мені цікаво порівнювати такого типу критичну мистецьку практику з роботою, що триває сьогодні в постіндустріальних регіонах Сполученого Королівства. Наразі я веду перемовини з «Amber», художнім колективом із Дарему (колишній шахтарський регіон на північному сході Англії), щодо можливого майстер-класу. На ньому учасни_ці зможуть поміркувати про традицією промислового пейзажу і спробувати створити нові формати творчої роботи з темою промислової спадщини. «Amber» має безліч здебільшого документальних кіноробіт про робітничий клас, що сягають 1970-х рр., і у своїй естетиці вони відчутно соціалістичні. Їхня робота дуже критична по відношенню до неоліберальної політики, яку Британський уряд провадить з 1980-х років, політики, що мала нищівні наслідки для місцевої економіки й промисловості в певних частинах Сполученого Королівства. Ще один місцевий художник Карл Джойс, роботу якого я тобі показувала, у своїх фільмах і фотографії досліджує соціальні наслідки політики консерватор_ок, документує культуру місцевих продовольчих банків [food banks] і депопуляцію, що відбулася після урізання інвестицій для колись квітучих робітничих районів регіону.

Звичайно, в пострадянському просторі соціалізм викликає зовсім інакші асоціації, тому на цих майстер-класах мені цікаво зводити разом роботи з постіндустріальної тематики в Британії та Україні (події також заплановані в Еббу-Вейл, колишньому центрі сталевого виробництва в Південному Вельсі, а також в Західному Лотіані, серці шотландської сланцевої промисловості). Де в політичному спектрі ти позиціонуєш свою роботу, якщо позиціонуєш взагалі? Чи вона підживлюється певними ідеалами й цінностями, а чи є просто відповіддю на політичну ситуацію, що ти її помічаєш навколо себе?

ВКЗ: О, нелегке запитання! Мені складно віднести наші, як групи, цінності та висловлювання до якоїсь чітко вираженої політичної позиції. Ми обговорювали наші відчуття та погляд на те, що відбувається навкруги в кожний окремий момент, так як між підготовкою до виставок проходило достатньо багато часу, за який ми міняли місце й країну перебування, відсторонювались і знов заглиблювались в інформаційних потік, пов'язаний із Донецьком.

Дуже цікаво, чи вийде в результаті воркшопів дослідити різницю у сприйнятті лівих в Англії та Україні. Гадаю, через радянське минуле різниця буде дуже помітною.

ВД: Так, я також цим заінтригована. Цікаво працювати одночасно у британських та українських контекстах. Так багато спільного у вимірі промислової історії та спадщини, але, як ти вже зазначив, різні політичні спадки двох країн впливають на те, в які способи спільноти працюють із минулим. Я нещодавно виступала на конференції, присвяченій нафтовій спадщині, де розповідала про музеї промисловості в Сполученому Королівстві й про те, як вони стають певного роду соціальними клубами для людей, які працювали у (вже не наявній) місцевій промисловості. В Даремі й Еббу-Вейлі в Південному Вельсі (де колись був найбільший сталеливарний завод у Європі), промислові музеї працюють під керівництвом колишніх шахтар_ок та сталевар_ок, які неабияк обізнані й дуже пишаються своїми колекціями. Їхня робота може видатися дуже протекціоністською: нещодавно,

наприклад, мій друг-художник зіткнувся зі складнощами, коли хотів отримати доступ до архіву документальних фільмів заводського музею Еббу-Вейла, що він їх планував використати у своїй відео інсталяції. Така захисна реакція є зрозумілою. Для багатьох це не є спадщиною якогось далекого й пам'ятного минулого; це — частина живої історії: іноді й справжні речі, що носили люди, або ж станки, на яких вони працювали. Інституційна мембрана, що розділяє минуле й сьогодні, спадщину й пережитий досвід, тут є настільки тонкою, що її ніби майже не існує. Це мені трошки нагадує церкви, які в Радянському Союзі перетворили на музеї, але які залишилися більш-менш незмінними та продовжували залучати віруючих (нехай у якості музейних відвідувач_ок) так, що в результаті були музеями тільки за назвою.

Працюючи з українськими партнер_ками в проєкті «(Роз)архівування (пост)індустрії», я помічаю схожі культури, що керують справами спадщини. Технічна експертиза, що стоїть за врядуванням колекції, до прикладу, промислової, є такою ж надзвичайною; лише подумати, наприклад, про всю кропітку роботу й увагу, з якими робиться проєкт Михайла Кулішова «Шахты и рудники Донбасса». І, подібно до британських ініціатив, така експертиза почасти надається на волонтерських основах тими, хто колись працював в місцевій промисловості й усе ще на символічному рівні пов'язаний з цією спадщиною.

Цікаво порівняти практики залучення спільнот у двох контекстах й подумати про те, як політичні успадкування (тетчеризм, жорстка економія та Брекзит у випадку Великої Британії й радянщина, пострадянська трансформація, революція й війна у випадку України) формують сприйняття цих матеріалів. Дивлячись на те, як британські музеї залучають відвідувач_ок у соціальних мережах, можна помітити чимало романтики й ностальгії, пов'язаних із «часами розквіту» британської промисловості. Наслідки для екології й експлуаторська політика цих часів часто відходять на другий план щодо відчуття ідентичності й значення, що були присутні в регіоні, або ж відчувалися як такі, коли промисловість працювала. Партнерка нашого проєкту з Маріупольського краєз-

навчого музею Анна Багаченко теж відслідковувала перепости оцифрованих матеріалів проєкту і коментарі під ними у Фейсбуку. Деякі зображення й коментарі на сторінках британських та українських веб сайтів були напрочуд схожими: зображення інтер'єру вже знищеної крамниці або універмагу не можуть не викликати ностальгію, спогади молодості чи дитинства, думки про минуле. Хоч радянське минуле чи тетчерська Британія час від часу виринають у дискусіях, ці простори більше говорять нам про суспільну солідарність, співдружність навколо спільного досвіду (хоч і складного, експлуататорського й нищівного для екології) і про спільне осмислення минулого.

Вікторе, як ти бачиш свою роботу в контексті більш традиційних форм культурного виробництва на Донбасі сьогодні (музеї, краєзнавчі матеріали, усіякі такі речі)? Знаю, що у «Ржавчино» ти залучив інститут радянських листівок, що були важливим засобом поширення знань про місця серед локальної аудиторії. Чи твоя робота критикує подібні інституції, що сформували уявлення про Донбас минулого?

ВКЗ: В моєму сприйнятті зміст наших картинок був, скоріш, реакцією на велику кількість вилізаних зображень для радості очей мешкан_ок міста та турист_ок, намаганням відтінити сформовані стереотипи, а також іронія по відношенню до пафосу радянських формулювань. І зміст фотографій, і форма розповсюдження фотовидань «жужалки» у вигляді друкованої продукції були протиставленням багатотисячним накладам радянських фотоальбомів про Донецьк. Наклад більшості наших видань не перевищував 50 екземплярів.

Ми відчували провалля між тим, що бачили навкруги і образами, які залишилися з часів СРСР і продовжували культивуватися в культурних інституціях: «місто мільйона троянд», «найзеленіше промислове місто Європи». Образи, що закріпилися за Донецьком в 1990-ті у пресі також зазнали змін. Ми спробували виразити та закріпити наш досвід і те, що відкривалося нашим очам, у нові образи.

Victoria Donovan and Viktor “Corwic” Zasytkin

Viktor “Corwic” Zasytkin (VCZ): How did your interest in Donbas come about? I grew up in Donetsk right after the fall of the USSR, and rarely met any foreigners who were interested in Ukraine, let alone my city. Especially when it comes to the cultural sphere.

Victoria Donovan (VD): My interest in Donbas and in questions related to post-industrial history and heritage began around 2016, I think. My dad was quite unwell at that time and I was travelling fairly regularly from Edinburgh to Cardiff to look after him. At some point during one of my trips back home I found out about the Hughesovka Research Archive (HRA) at the Glamorgan Archives in Leckwith, Cardiff. I’d been thinking for some time about the odd similarities between Ukraine and Wales — the language politics, the regionalisms, the conflicted relationship with a dominant Eastern neighbour — and had probably been lightly googling that topic when I came upon the website for the HRA. It was really exhilarating to find out about the historic links between Wales and Ukraine, to learn that Welsh industrialists and entrepreneurs had travelled to Donbas in Ukraine (then part of the Russian Empire)

at the turn of the twentieth century to work in the region's burgeoning mining and steelmaking industries. This was also the period just after the EU referendum vote when the UK had tragically (in my opinion) voted to leave the European Union. Like many of my friends and colleagues I was reeling from this experience and trying to get my head around what had happened. It was particularly difficult to understand the reasons why communities from regions like South Wales, where I was born and had grown up, who had been net-recipients of EU funding, had voted in such numbers to leave the EU. While these reasons were clearly multiple and complex, it seemed obvious to me that the pervasive anti-migrant rhetoric, much of which centred on migration from Eastern Europe (the stereotype of the Polish plumber, etc.), had an important role to play in the outcome. For this reason, it seemed the perfect time to put together a community-facing project on the history of Welsh migration to Ukraine; to explore the connections between historical and contemporary migration and to think about the ways in which cultural exchanges inform our identities.

I suppose I am also interested in questions of post-industrial transformation and the culture of post-industrial regions because of my own upbringing. I was born in South Wales in 1981, two years after Margaret Thatcher came to power. While I don't remember first hand the miners' strikes of 1984-1985, their political aftermath definitely informed my family life and my outlook on the world. My mother was a rabid anti-Thatcherite and would have terrible rows with my father, born into an Irish-Italian immigrant family, who was much more conservative than she was. When I was around 11 my mum retrained as a social worker and began working in child protection in the South Wales Valleys (a group of industrialised peri-urban valleys in South Wales). There was enormous social deprivation in the Valleys because of the devastation of industry and the failure to rebuild local economies under Thatcher. I remember my mum being very troubled by the conditions of impoverishment faced by local communities; but I also remember how much she loved the Valleys, the beauty of the natural landscapes, and what she saw as the authenticity of the people. She eventually ended up moving to Merthyr Tydfil at the north end of the Taff Valley. I stayed with

her there when I was back from university in the summers and got to know the local scene quite well.

When I happened upon the Hughesovka history, I was excited to bring together my own life experience and my research practice. As a cultural historian of Soviet and post-Soviet Russia and Ukraine, you often get asked (quite reasonably) “how did you get into this?” I have a prepared answer that takes people from my undergraduate studies in Politics and French, via an internship in the EU Commission, to an interest in transitional politics in Eastern Europe. The real answer though is probably more abstract, emotional and lived: it’s as much to do with the Manic Street Preachers and the poster of Karl Marx on my wall as a self-styled bookish, teenager, the novels by George Orwell that I diligently highlighted in yellow, and the stories my mum told me about my grandad being a card holding member of the Communist Party, as it is about professional CVs. When I came to the Hughesovka research, the *Enthusiasm* project, and my current research on themes of post-industrial creativity, I realised how much my research interests were informed by my values and experiences. This has been a kind of homecoming of sorts and has made me a more compassionate researcher, I think. What about you, Viktor, how did you come to make art about Donbas? Were there any experiences that were particularly important for you?

VCZ: I started to think about Donetsk as a potential theme for photography after visiting a festival of photography in Chernihiv in 2011. It brought together photographers from all over Ukraine, but I was surprised to see that it didn’t include anyone from Donetsk or Luhansk. There were guys there from Kharkiv, Dnipro, Kryvyi Rih, but none from Donbas. It was there that I also found out that the only photographer from Donetsk whom everyone in photography circles knew was the well-established artist Oleksandr Strinadko. That said, at the festival I was mostly talking to people interested in street documentary photography and contemporary art. The next year I took part in a portfolio review that gave me the opportunity to put together a small exhibition in Lviv. The curator, Kostia Smolianinov, wanted to see and show viewers the everyday, unglamorous side of life in the city.

The next step was the first self-published photo-zine of *zhúzhalka* in the fall of 2012. Later, Vyacheslav Sokolov, Roman Yukhimchuk and I decided to name our collective *zhúzhalka*. The name itself brought up the question of how to speak about belonging to a mining region. The first issues showed pictures of everyday life in different districts of Donetsk, or an emotional response to an event, or an impression of visiting a monotown in the Donetsk region. The issue about the monotown turned into a fictional story of a town called Rzhavchino, when a curator at IZOLYATSIA, Victoria Ivanova, proposed that we develop it into an exhibition.

At the time, Donetsk had two venues engaging with contemporary art, IZOLYATSIA and *da sein* gallery, led by Sasha Sushinsky. There was another private attempt to make a contemporary art exhibition, but its organisers (I only remember Antonio Shevchenko) considered any art being made now to be ‘contemporary’. As a result it was a great opportunity for a variety of artists to exhibit their work, but at the same time it was a wild mix where anything goes.

I got stuck on the topic of Donbas in 2014 after the war broke out and I moved to Kyiv. Subsequent exhibitions and issues of *zhúzhalka* never strayed from this theme. And in the summer of 2015, during the summer school *Mozaika mista*, I met Darya Tsybalyuk and Yulia Filipieva, and we started *Odisseia Donbas* together.

Victoria, you used the term ‘critical-creative research’. Can you talk more about what you mean by this and how it impacts your work with the theme of Donbas?

VD: I think I was interested in and beginning to practice something like critical-creative research before I had ever heard of the term. As I understand it, it’s work that takes place at the border between what’s traditionally been understood as academic research — the practices of furthering knowledge about a particular subject with a particular set of disciplinary tools — and creative practice, which is also a means of producing knowledge, but is often more experimental in form, playful, and, crucially, does not limit itself to just textual modes.

Universities have traditionally understood knowledge production in quite hierarchical terms. It has generally been thought that academics ‘produce’ knowledge in archives, libraries, and labs, which is then cascaded downwards, through ‘knowledge exchange’, ‘public engagement’ and other kinds of ‘research impact’ activities. Creative practice is often approached quite instrumentally in this model of thinking as a way of communicating academic knowledge to outside audiences. I think I’ve always had a bit of a problem with this idea. It’s not that I’m in the anti-intellectual camp of having “had enough of experts,” as the British Conservative politician Michael Gove put it in 2017, but I do think that knowledge is produced in many different ways and forms, not just through academic practice, but also through embodied experience, cultural instincts, and the creative impulses that are inherent to us as humans. The university often obscures the multiple directions of flow between academic and other forms of knowledge production, focusing excessively on the authoritative articulation of knowledge acquired through exchanges between multiple agents and actors that constitutes academic discourse.

My first experiment in this kind of practice was the *Enthusiasm* project that I coordinated with Steffan Caddick, an independent artist based in South Wales. This project emerged out of the Hughesovka research that I’d been doing, but developed in directions that I could never have imagined or anticipated as a result of my collaboration with someone who was used to working in more experimental and creative formats. The event that we coordinated ended up being an arts festival of sorts, including exhibitions, theatrical performances, and live music. The programme included an exhibition of archival materials about the history of Welsh migration to Ukraine at the end of the nineteenth century. We wanted to situate this rather authoritative way of telling history among other forms of knowledge production and dissemination, including a series of workshops of culinary and cultural practices coordinated by representatives of local migrant communities in South Wales. The workshops included tutorials in making Ukrainian *syrynyky* [cheese pancakes], Eastern Orthodox *pysanky* [decorated eggs], Portuguese flaming chorizo, Syrian *kleicha* [date biscuits], and Welsh cakes. Visitors

could wander between the exhibition boards reading about the history of Welsh migration to Ukraine, but also stop and talk to someone about how to apply liquid wax to an egg or fry a cheese pancake. This collaborative, communal way of sharing knowledge is very different from the academic norm, where research is produced at a remove from local communities. It has encouraged me to think in new, creative ways about the formats in which I can present my work and the ways that collaboration can help me to situate my research practices in conversation with the arts.

Odisseia Donbas is also interested in some of these same questions and approaches, isn't it? The project makes use of some recognisably academic methods (oral history research, for example), but seems less interested in asserting an authoritative narrative of displacement than exploring various ways different actors articulate their own knowledge of that experience, through telling, mapping, making art, embroidery, animation, and so on.

VCZ: Yes, it's true — the term 'critical-creative' is a good fit for *Odisseia*. The course in participatory art where I met Darya and Yulia included a lecture about sociological research methods. It had a strong influence on the 'academic' part of the project — the part concerning data collection: interviewing, sampling of people, and mental mapping as a research method. Using these methods, we tried to create a community of individuals with a common experience of shock and trauma.

The project was initially focused on getting away from the term 'displaced' and bringing to the fore personal testimonies, as opposed to media and word of mouth stories. For instance, a friend who'd moved to Poltava said that when he was trying to rent a flat the landlady asked him: "you aren't going to hang the DNR (Donetsk People's Republic) flag up in there, are you?" as if someone she knew had had an experience like this. And this is one of the more positive cases, because often the conversation with landlords wouldn't get any further than "where are you from?" We wanted to lead viewers away from widespread stereotypes about those who'd left Donbas.

VD: I think that the project manages to do that really well. What I particularly like about it is how it is constantly evolving and transforming, finding new expressions in different media and materials, and acquiring new relevance and resonances through exhibition in different contexts. When you came to St Andrews to present the project, you created a new artwork based on your grandmother's apartment in Donetsk. You used the same mental mapping aesthetics that feature elsewhere in the project to make a lifesize floorplan of the apartment that visitors could walk around while they listened to excerpts from oral histories of people who had moved away from their homes in Donbas following the outbreak of the war. I remember when I came by to see how the installation was going, Darya [Tsybalyuk] shoved a felt tip pen in my hand and told me to help with the frantic last minute colouring in of various details on the floor plan. As someone who doesn't come from art practice, it was interesting for me to see that this project was not so much about producing an ideal aesthetic as it was about the process of collaboration, the formation of communities of understanding through engagement. I think that this is something that is common with the *Enthusiasm* project that I produced with Stephan. I hadn't really come across participatory art practice before that and didn't know that creative work could be collaboratively produced in partnership with local communities in that way. It was quite a formative moment for me and changed the way I think about producing research too. My interest in collaborative methods — the ways that we can produce research ethically, without exploiting the communities that we engage with — grew out of these experiences, I think.

VCZ: Yes, in St Andrews we exhibited a floor plan of my grandma's flat on a scale of about 1:5. You could walk around and look at the drawn objects — the furnishings of the flat as I remember it — and listen to the conversations about memories connected to these objects. You're right to say that the aesthetic side of the project was the least of our concerns. The drawings with inscriptions the participants made while being interviewed created the image of open and earnest stories. I didn't want to add anything to it.

The project's participatory elements were its essence and its main focus — interviews and, later, workshops, interventions into public spaces. In most cases my involvement in the process of participant engagement was minimal (it seemed wrong for me as a Donetsk native to conduct interviews with displaced persons from Donbas. I was worried that my interest in the details and my knowledge of places would distort the picture, in contrast with the interest of a person with no prior knowledge of Donbas, or someone who'd only heard about those places and contexts). I was absorbing the stories from a distance: listening to interviews and choosing citations and audio excerpts for the exhibitions. Recordings by Yulia Kishenko (*Восток-Дом 2018*) must have made the biggest impression on me. She interviewed people living on the front-line, where they had stayed despite their houses being damaged by shelling. Some people help the military even if many locals express their disapproval of such activities. Some fear that the military from the other side, from the occupied territories, will come to their town, while others hope for it.

VD: Viktor, I'm wondering how the different projects you've been involved in that engage Donbas relate to each other. Could you tell me a bit more about *zhúzhalka*? Was the motivation for establishing the collective mostly informed by aesthetics or were there shared interests and values that brought you together as a group?

VCZ: *zhúzhalka* came from just hanging out with friends who were interested in photography. When Roman Yukhimchuk and I started to hang out, we wanted to print photos, exchange them, and exhibit photo series which could be united by a theme or a story. We would come up with a theme for a photo shoot, a kind of homework assignment that would be interesting for all participants of the group. Sometimes we would manage to meet established local photographers. After one such meeting (with Kirill Golovchenko) we became interested in zines. After a year of hanging out we realised there were three people in the group who shared aesthetics and interest in certain themes, and who had a similar approach to shooting. So the three of us documented one

of the Donetsk districts and put together a zine. Slava Sokolov suggested a name for it — *zhúzhalka*, a word which I didn't know at that time. *Zhuzhalka* means waste from coal combustion, slag. They use it for the roads and for constructing mining settlements and towns. This word has both a connection to a particular place and an associative relation to photography — as something burnt-out, something past its moment of maximum significance, but which still has some practical use.

We put out zines up until 2014. Shooting something new or going through our old photos, we looked for themes and stitched stand-alone photos together to create a shared sense of different aspects of the everyday. Aesthetically speaking, we wanted to get away from the conventionally 'beautiful' photography that dominated photographic circles in Donetsk. And theme-wise we aspired to get away from stereotypical views of Donetsk, myths created within the city, clichés and representations being voiced in the media. "Donetsk is the city of roses", "Nobody has brought Donbas to its knees", "Donbas doesn't send empty freight cars" [i.e. without coal], "Donbas is an inherently Russian land!", "Donbas is feeding the whole of Ukraine", as much as the calls to "fence Donbas off with barbed wire" and so on. Through photography we talked about everyday life and its peculiar poetics. City districts, the railway station, the communal experience of watching a football game broadcast, adverts, monotowns, lenakiieve, cars, the rhythmic of children's playgrounds.

From the exhibition at IZOLYATSIA onwards we began to speak out about Donbas. What were we trying to talk about? The feeling of instability as opposed to the slogan of "stability and well-being". And later, after we left Donetsk and started living in different cities, the experience of war.

VD: Yes, I can see how *zhúzhalka's* work pushes back against those ideas of abundance and wellbeing that were typically associated with industrial regions, especially in the Soviet period. I think it's very effective how you subvert the cultural forms that were used by the Soviet system (the postcard collection, for example, which typically featured a

place's ideologically endorsed *dostoprimechatel'nosti* or "places worth seeing" in the *Rzhavchino* series). It's interesting for me to compare this kind of critical art practice with the work that's going on in post-industrial regions of the UK today. I'm currently in talks with *Amber*, an arts collective in Durham (a former mining region in North East England) to develop an idea for a workshop that would reflect on the traditions of visualising industrial landscapes and communities in the region and would foster new forms of creativity around industrial heritage. *Amber* have a huge body of mostly documentary film work on working-class themes that stretches back to the 1970s and they are recognisably socialist in their interests and aesthetics. This work is fiercely critical of the neo-liberal policies that the British government has pursued since the 1980s, policies that have decimated local economies and industries in certain parts of the UK. Another artist from the region, Carl Joyce, whose work I've shared with you, explores the social fallout of Conservative Party politics in his films and photography, documenting the culture of local food banks and the depopulation following disinvestment of formerly vibrant working-class districts in the region.

Obviously socialism has very different resonances in the former-Soviet space, so it is interesting for me to bring works on post-industrial themes in the UK and Ukraine into conversation with each other at these workshops (events will also take place in Ebbw Vale, formerly a steel producing region in South Wales, and West Lothian, the heart of Scotland's historic oil shale industry). How, if at all, do you position your work politically? Is it informed by certain ideals and values or rather responsive to the political situation that you perceive around you?

VCZ: Oh, that's a difficult question! It's hard for me to attach our values and expressions as a group to any explicit political position. We always discuss our feelings and views about what is going on politically in the frame of specific moments in time, since there is a gap between the preparation and the opening of an exhibition. In that gap we might move to new places and countries, lose interest in politics, and then come back and engage in the flow of news about Donetsk again.

It would be very interesting to see whether, as a result of your workshops, one would be able to see a difference in how the left-wing is perceived in England and Ukraine. I guess because of the Soviet past, the contrast would be quite noticeable.

VD: Yes, I'm intrigued by this too. It's funny working across UK and Ukrainian contexts. There is so much that is common in terms of industrial history and heritage, but, as you point out, the different political legacies in the two countries colour the ways that communities engage with this past. I gave a paper recently at a conference about oil heritage in which I talked about industrial museums in the UK and the ways that these function as social clubs of sorts for the people who used to work in the now defunct local industries. In Durham and in Ebbw Vale in South Wales, once the site of the largest steel mill in Europe, industrial museums are run by former miners and steelworkers, who are incredibly knowledgeable and very proud of their collections. They can also be very protective of the objects in their care. This defensiveness is understandable. For many this isn't the heritage of a remote and remembered past; it is part of lived history — it is sometimes the actual clothes that people wore or the machines that they operated. The institutional membrane separating the past and present, heritage and lived experience, is so thin here that it is almost non-existent. It reminds me a bit of the churches that were turned into museums in the Soviet Union, but which kept everything more or less in the same place, and continued to attract the faithful, albeit as museum visitors, so that in the end they were museums in name only.

Working with Ukrainian partners on the *Roz/arkhivuvannia post/industrii* project, I can see similar cultures that govern heritage practice. The technical expertise that stands behind the management of industrial heritage collections, for example, is just as remarkable; think, for example, of the meticulous work and attention that has gone into a project like Mykhaïlo Kulishov's *Shakhty i rudniki Donbassa*. And, similarly to initiatives in the UK, this expertise is often provided on a voluntary basis by those who were formerly employed in local industries and are still symbolically invested in this heritage.

It is interesting to compare the community engagement practices in the two contexts and to think about the ways in which political legacies (Thatcherism, austerity, and Brexit in the UK context, and Sovietism, post-Soviet transition, revolution and war in Ukraine) shape the reception of these materials. Looking at the outreach work of industrial museums in the UK on social media, you can see that there is a lot of romanticism and nostalgia attached to Britain's industrial 'glory days'. The environmental impact and exploitative politics of this period are often secondary to the sense of identity and purpose that a region experienced, or was perceived to experience, when industry was active. Our *Roz/arkhivuvannia post/industrii* project partner at the *Kraeznavchyi* Museum in Mariupol, Anna Bahachenko, also traced re-posts of the project's digitised materials, and comments that users left in response to them, on *Facebook*. Some of the images and comments were strikingly similar across social media sites in the UK and Ukraine: an image of a now demolished shop floor or department store will always provoke a string of nostalgic comments, memories of youth or childhood, reflections on the past. While the Soviet past or Thatcherite Britain does pop up in discussions from time to time, these spaces are much more about community solidarity, bonding around a shared experience — albeit a tough, exploitative, and environmentally damaging one — and processing together that past.

Viktor, how do you see your work fitting with more traditional forms of cultural production in Donbas today, museums, *kraeznavstvo* materials, that sort of thing? I know that in *Rzhavchino* you engaged the institution of the Soviet postcard, which was an important means of disseminating knowledge about place among domestic audiences. Is your work a critique of these kinds of institutions that shaped imaginaries of Donbas in the past?

VCZ: I think our pictures were more of a reaction to the abundance of grandiose images of the city, those that were meant to impress locals and guests. It was an attempt to counter stereotypes, as well as an expression of irony towards the pathos of Soviet formats. Both the contents of the photographs, and *zhúzhalka's* distribution format of printed photo-zines

contrasted with the mass circulation of Soviet photo books about Donetsk. The print run of each issue was almost never more than 50 copies.

There was a gap between what we saw around us and the images from the Soviet era, which continued to be promoted by cultural institutions: “the city of a million roses”, “the greenest industrial city in Europe”. The images of Donetsk created by the press in the 1990s had also lost their relevance by then. We were trying to mould our experiences, what we saw before our eyes, into new images, new visions.

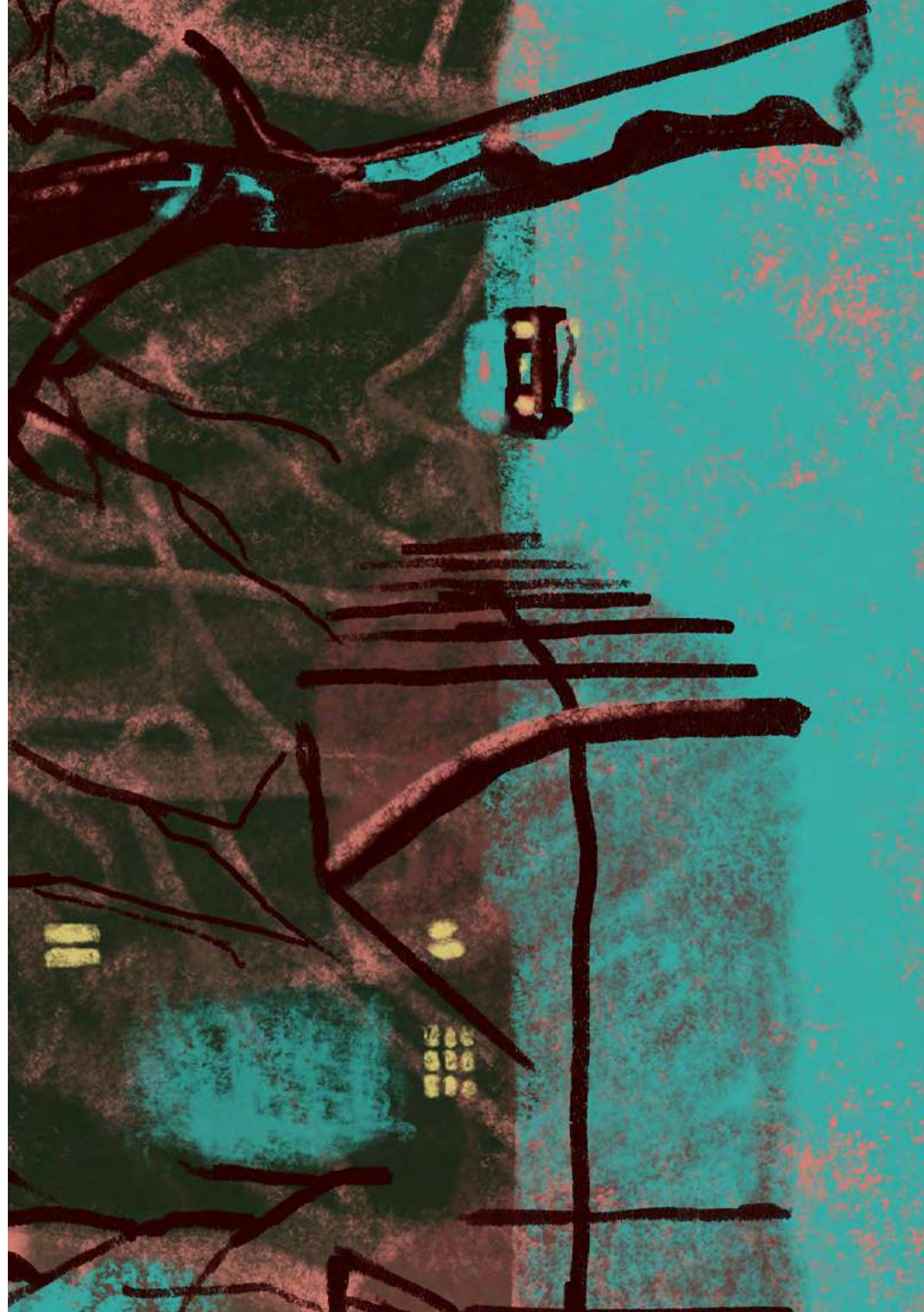


Віктор «Корвік»
Засипкін, з серії
без назви, 2020
Viktor "Corvic"
Zasyrkin,
from the untitled
series, 2020

Віктор «Корвік»
Засипкін. з серії
без назви, 2020
Viktor "Corvic"
Zasytkin. from
the untitled series,
2020



Віктор «Корвік»
Засипкін.
з серії без назви,
2020
Viktor "Corvic"
Zasytkin. from
the untitled series,
2020







жүзжалка. «Shoot
Me Please»
(номер 011), 2017
zhúzhalka, Shoot
Me Please
(issue 011), 2017



жүзжалка. «Shoot
Me Please»
(номер 011), 2017
zhúzhalka, Shoot
Me Please
(issue 011), 2017



жужалка. Обкладинка набору листівок «Ржавчино», 2014
zhúzhalka. The cover of the *Rzhavchino* postcard set, 2014



10.
Доска почета на проходной комбината питания.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЖУЖАЛКА»,
ДОНЕЦК

Пересылке почтой
в открытом виде
не подлежит.

жужалка. «Доска пошани на прохідній комбінату харчування», з «жужалка: Ржавчино»
(номер 009), 2014

zhúzhalka. Doska pochota na prokhodnoī kombinata pitaniia, in zhúzhalka: Rzhavchino (issue 009), 2014



20.
Ржавчинский металлургический завод.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЖУЖАЛКА»,
ДОНЕЦК

Пересылке почтой
в открытом виде
не подлежит.

жужалка. «Ржавчинський металургійний завод», з «жужалка: Ржавчино» (номер 009), 2014
zhúzhalka. “Rzhavchinskii metallurgicheskii zavod”, in *zhúzhalka: Rzhavchino* (issue 009), 2014

**САНДАЛЄТИ
37 РОЗМІРУ**

**SANDALETY
SIZE 37**

ОК:

Есть еще такой район как “Западный
Донбасс”

в днепропетровской области
но о нем никогда не говорят как
о Донбассе. Нигде
Говорят Днепропетровщина

ДЧ:

В медиа не говорят

ОК:

да именно
в медиа

ДЧ:

В Павлограде говорят
И в местных медиа
Тоже говорят

29 декабря 2020

OK:

There's also an area called 'Western Donbas'
in the dniproperovsk region
but nobody ever calls it Donbas. Anywhere.
They say 'Dnipropetrovshchina'

DC:

They don't call it that in the media

OK:

yes
exactly
in the media

DC:

They call it that in Pavlohrad
And in the local media
They also call it that

29 December 2020

Вікторія Донован ПОЛЬОВА НОТАТКА 7

Зум

22 грудня, 2020

16:00-18:00 за британським часом

Учасни_ці:

Вікторія Донован, Олександр

Кучинський, Дар'я Цимбалюк,

Дмитро Чепурний

На цій сесії я представляла свою роботу в «Ентузіазмі», проєкті, що включав у себе виставку й був присвячений історії вельсько-української міграції наприкінці ХІХ століття. Крім того, ми обговорювали ідеї для нової виставки, що використовувала б матеріали, зібрані у рамках проєкту «(Роз)архівування (пост)індустрії». Його я наразі координую спільно з українськими партнер_ками за підтримки House of Europe.

На дискусії після презентації ми обговорили виклики та можливості, що постають у роботі з краєзнавчими музеями. Краєзнав_иці й краєзнавчі інституції часто згадувалися впродовж наших сесій: осередки («гуртки») краєзнав_иць створювали архіви й поширювали матеріали, що використовувалися в деяких проєктах, які ми розглядали (проєкт Олександра «Індустріальний рай» і палеоботанічні

ескізи Дар'ї). Ба більше, у краєзнавчих музеях реалізовувались інші креативні ініціативи, про які ми також згадували: радикальний проєкт колективу «DE NE DE» у Лисичанському краєзнавчому музеї, в рамках якого дослідни_ці й художни_ці уявляли логічне завершення процесу декомунізації у музейному контексті; проєкт «Музей відкрито на ремонт» і майбутній проєкт Дмитра, у якому він куруватиме художні інтервенції в Національному науково-природничому музеї НАН України, що рефлексували б над темами навколишнього середовища й етики (проєкт не був реалізований через інституційну кризу в Українському культурному фонді). Теми краєзнавства й краєзнавчої роботи змушує мене повернутись до твердження Дмитра про те, що на Донбасі немає дієвих інституцій. Який стосунок має інфраструктура краєзнавства до проєктів, у яких залучені представни_ці наших груп? Як ми бачимо себе й нашу роботу в контексті цієї інституціоналізованої (і часом ідеологічно скомпрометованої) форми вироблення знань [knowledge production]? Яка політика [politics] діє в роботі з цими інституціями та їхніми професійними «кадрами»?

Вже на початку нашої дискусії мою увагу привертає коментар Дмитра про інший проєкт із залученням краєзнавчих музеїв, що його вів один художник із Дніпра. Дмитро пояснює, що згаданий художник вважав за «поганий смак» співпрацювати з цими «ідеологічно проблемними» інституціями і прямо сказав працівни_цям музею, що такі заклади наразі втрачають актуальність для українського суспільства. Можливо, моя сентиментальна прихильність до цих місць ґрунтується на досвіді багатомісячної роботи

в провінційних музейних архівах (у картоплі, що варилась у металевому чайнику до кожної обідньої перерви і яку ми ділили зі старенькою архівісткою Новгородського краєзнавчого музею), але цей підхід видається мені жорстоким. Я розумію, що краєзнавчі музеї по-своєму є анахронізмом інституційного пейзажу; що вони несуть ідеологічні сліди радянської доби у виборі експонатів і шаблонній організації експозицій. Однак, саме ця анахронічність мене інтригує й здається цінною, адже вона дає зазирнути до іншої системи культурного сенсотворення, є інструментом соціальної інженерії, що тепер – на пенсії. Мені не довелося зростати в системі радянського мікронасилля, і я не живу в безпосередній близькості до війни, що її радянське мислення спровокувало, – можливо, через це я не відчуваю до цих інституцій такого ж негативу, що інші учасниці нашої групи. Для мене краєзнавчі музеї є, радше, кунсткамери, колекції ідеологічних цікавинок. Їхнє збереження видається мені важливим, адже воно також визнає історичний факт соціалізму в даному регіоні, а їхнє виключення з культурного життя – є певним запереченням цього досвіду.

На цій дискусії ми обговорюємо місце проведення виставки, Донецький краєзнавчий музей, що був змушений переїхати до Краматорська. Порівнюючи його з деякими іншими ілюзорними об'єктами та місцями, які ми обговорювали в цьому проекті, я зазначаю, що на певному рівні це – «неіснуючий музей» у тому сенсі, що він має обмежений архівний фонд: майже всі експонати було втрачено в результаті вимушеного переїзду з Донецька. Тут я вбачаю зв'язок із нашим обговоренням на сесії Дмитра щодо культурного потенціалу, представленого

«недоінституціональністю» на Донбасі: чим є відсутність експонатів, які, як зазначає Дмитро, часто «перевантажують» краєзнавчі музеї, – обмеженням чи новою можливістю? Звільнений від тенет наявних колекцій, музей може переви-найти власну траєкторію, розповісти іншу історію (про європейські витоки Донбасу, як, наприклад, планують зробити автор_ки майбутньої стрічки «ЄвроДонбас» (Грицюк 2022) чи фантастичну оповідку (у стилі мок'юментарі Аліни Якубенко «Світлоград»)). Але тут я знову згадую застереження Дмитра про те, що не варто романтизувати реальність «недоінституціональності». Моя подруга, яка працює з історичною спадщиною, нещодавно розповідала про нестабільність роботи в українських музеях: «[Існує] так багато скорочень бюджетів, нестабільності, залежності від приватних зв'язків та інтересів». Вочевидь, романтизувати такого штибу інституційні слабкості досить важко.

На семінарі в Зумі та на іншому семінарі, що я проводжу в рамках проекту House of Europe декілька тижнів потому ми обговорювали можливість залучити до виставки місцеві спільноти, показати публіці, як історичні експонати можуть бути значливими у контексті сьогодення. Презентувавши нашу роботу зі спільнотами мігрант_ок в Південному Вельсі, ми говорили про те, як схожу роботу можна було б провести з внутрішньо переселеними особами (ВПО) в Краматорську (завдяки Дар'ї я дізнаюсь, що Краматорськ посідає третє місце за кількістю ВПО в Україні). Під час бесіди Дар'я згадує свій проект, де вона створювала магніти з ментальними мапами «Одіссеї Донбас», а Олександр пропонує працювати з листівками: малювати поверх зображень



Поштівка з повідомленням-проханням купити сандалі 37 розміру. З колекції Маріупольського краєзнавчого музею, зацифрована в рамках проекту «Роз/архівування пост/індустрії»

місць на окупованих територіях, до яких вже не можна дістатися, тим самим презентуючи символічне переосмислення втрати суспільної пам'яті про ці місця (ідея, що нагадує серію, над якою зараз працює Віктор). В такі моменти розмови я вкотре усвідомлюю масштабність творчої роботи, яку вже було проведено зі спільнотам переселен_ок. Що ця виставка хоче змінити чи сказати про актуальне становище Краматорська? Яким чином вона може додати щось конструктивне, не об'єктивуючи при цьому спільноти переселен_ок, не створюючи нові рамки, що замінять ті, які ми намагаємось деконструювати?

Група має багато ідей щодо способів, завдяки яким ми можемо творчо обробити виставкові матеріали. Одна з найзахопливіших пропонує «відповідь» на листівку, в якій авторка з Маріуполя просить друга взяти в Москві с а н д а л е т и 37 розміру, а саме – побудувати в музеї вежу із «сандалетів», меморіальний об'єкт, що символізував би специфічний для регіону дефіцит, характерний для радянських 1930-х. Інша ідея – колаж Олександра, присвячений місцевій індустрії в стилі плакату, що зображає сланцеву промисловість у Західному Лотіані і яким ділиться з групою Дмитро. Дар'я пропонує замінити авторитарні тексти в колажі-постері на анекдотичні тексти з колекцій листівок, таким чином висвітливши переплетіння інституційної історії та повсякденного життя. Тут, як і в інших аспектах

цього проекту, мене вражає динамізм цієї групи, сила їхнього бажання використовувати наслідувану радянську культурну інфраструктуру та послаблювати інституціональну хватку, що контролює вироблення наративів про суспільні ідентичності. І, хоча я все ще з ностальгією дивлюсь на мій досвід архівної роботи в Новгороді, я радію тому, що досліджую вже не радянське минуле цих інституцій, а їхнє майбутнє. Я думаю про те, як радянську систему вироблення знання можна трансформувати й підживити, і як завдяки цим процесам вона може отримати новий резонанс серед нових поколінь і спільнот.

Дар'я Цимбалюк

ПОЛЬОВА НОТАТКА 7

Зум

22 декабра 2020 года, 16:00-18:00

по британському времени

Участни_цы:

Виктория Донован, Александр

Кучинский, Дарья Цымбалюк,

Дмитрий Чепурной

На останньому семінарі Вікторія розповідала про свої ідеї для майбутньої виставки в Донецькому краєзнавчому музеї, який переїхав до Краматорська. Вона зосередилася на колекції листівок, у якій помпезні фото визначних пам'яток супроводжуються особистими буденними історіями. Наприклад, на одній із листівок хтось пише до Москви з проханням купити с а н д а л е т и .

Цікаво, що наша фінальна дискусія багато в чому відобразила робочу назву всіх семінарів та майбутньої статті – «Donbas through Collaborative Frames», тому що ми багато говорили про труднощі навігації між бажаннями та уявленнями різних задіяних сторін: музею, глядач_ок і Вікторії, як спів-кураторки. Ситуація ускладнюється тим, що нинішня виставка в музеї «Ген непокори» викликала як позитивні, так і критичніші відгуки серед

відвідувач_ок. Розмірковуючи про це, Вікторія описує не дуже вдалі досвіди британських колег в інших проектах впровадження нових «революційних» виставкових ідей, які не завжди виявлялися зрозумілими глядач_кам. Питання полягає в тому, як зробити, щоб було зрозуміло?

Цікаво, що вже сама вибірка матеріалів з архівів Покровська, Маріуполя, Краматорська створює дилему: чому саме ці міста? що їх поєднує? чи є вони Донбасом? але Маріуполь – не Донбас? І ця дилема багато в чому посідає центральне місце у всіх наших дискусіях – питання рамки та її накладання на реальність, що чинить опір. Рамка «Донбас» виявляється дуже маленькою, щоб помістити в себе Маріуполь. Рамка «Донеччина» автоматично вирізає Луганщину, як зауважив Олександр. Та й сам фокус на областях не є настільки нейтральним неполітичним варіантом, як здається на перший погляд, враховуючи, що більшість областей було сформовано у 1930-ті роки, тобто у сталінізм – період найжорсткішої колоніальності, – і традиційно відображали колоніальне розкреслення територій, як це було зручно владі, та без урахування вже існуючих культурно-історичних країв, як, наприклад, Слобожанщини.

Місце майбутньої виставки – Донецький краєзнавчий музей, який переїхав до Краматорська, і на початку дискусії ми замислюємося, про яке місто доречніше говорити, про Донецьк чи про Краматорськ? Тут сама розбіжність і непопадання, цей зазор і є найяскравішим виразом неминучого розходження будь-якої рамки і реальності, і навіть жорстокості, наприклад, з якою музей виявляється вирізаним

із контексту. Вікторія звернула увагу на подібні зазори, розповідаючи про тексти, які часто йдуть урозріз із монументальними зображеннями на листівках. Вікторія каже, що «зображення – це інституція у листівці», і цікаво, що автор_ки повідомлень іноді пишуть навколо них, по краях, і ніби, й зображення залишається недоторканим, але і це ходіння навколо змінює наше сприйняття його. І тут саме *ходіння*, на зразок Мішеля де Серто (de Certeau 1989), коли ми прокладаємо свої стежки в обхід накреслених доріг і владних монументів. Згадується репліка Ірини Склокіної під час її лекції в рамках літньої школи «Завод дав нам все» про те, що часто нові помпезні будівлі, що зводилися в донбаських степах, були оточені бездоріжжям і брудом, і від цього вони нібито справляли ще більш утопічне враження. Не знаю на рахунок утопічного враження, але саме в цьому бруді та складнощах дістати «сандаleti» і відбувається опір, і вирує життя. Пішохідні стежки існують доти, доки їх підтримують ті, що ними ходять. Вони часто торують шлях у місця, куди не здавалося важливим прокласти велику дорогу. Це короткий шлях додому, це стежка на пагорб за гаражами, це випадкові та особисті зустрічі. Коли акцент зсувається із загального на особисте, то помпезний будинок перетворюється на звичайний орієнтир на шляху повсякденного життя.

Будь-яка виставка – це теж, звичайно, створення рамки, та й сам краєзнавчий музей, навіть якщо він і знаходиться в незвичному приміщенні колишньої крамниці, також створює особливий контекст. Ще до початку наших семінарів ми з Вікторією говорили про неминучість використання рамки, а під



Скріншот із відео.
З приватного архіву Дмитра Чепурного.
Луганськ, 1995

час семінарів ми разом розглядали різні рамки, через які працюємо з Донбасом. Це ніби примірення взуття, комусь зручно, комусь ні, комусь мале, комусь завелике (і знову «сандалети!»). А в результаті все одно доводиться вибирати, чи говориш ти *Донбас* чи *Донеччина*, навіть якщо тобі ні те, ні те не дуже подобається, без рамки ніяк – а чи є щось поза рамкою, чи все самі рамки? Мені здається, єдиний вихід із цього екзистенційного питання – це концентрація на зазорах, саме вони оголюють рамки та механізми їх формування. Недарма Дмитро говорив про своє домашнє відео, на якому батьки зняли його під час гуляння Луганськом, і де будівлі та історичні монументи зчитуються десь на краю, на тлі. Це домашнє відео – наче інверсія листівок, які документують інституції, зберігаючи по краях повсякденне життя. Можливо, саме так бачать *Історію* інституції – великі події, постаті та будівлі, а доккола «сандалети» та інше. З боку ж особистості всередині *Історії*, в центрі – воң_а сам_а в польоті, а на задньому плані Луганськ. І тільки коли бачиш обидві точки зору, помічаєш мембрану, яка їх поділяє. І тут цікаво: мембрана це теж рамка, але не проста, через неї постійно щось пересувається на той бік.

Victoria Donovan FIELD NOTE 7

Zoom

22 December 2020

16:00-18:00 UK time

Participants:

Dmytro Chepurnyi, Victoria

Donovan, Oleksandr Kuchynskyi,

Darya Tsymbalyuk

In this session, I presented my work on the *Enthusiasm* project, a community art initiative and exhibition about the history of migration from Wales to Ukraine at the end of the nineteenth century, and we discussed ideas for a new exhibition that will engage materials collected as part of the *Roz/arkhivuvannia post/industrii* project I am now coordinating with partners in Ukraine.

In the discussion that followed, we talked about the challenges and opportunities presented by working with local history museums. *Kraeznavtsi* [local historians] and *kraeznavchi* [local history studies] institutions have come up a lot in this project: on the one hand, *kraeznavtsi* are the authors and curators of the archives with which some of us engage in our research and creative practice (Oleksandr's *Industriial'nyĭ raĭ* project

and Darya's palaeobotanical drawings, for example); on the other, *kraeznavchi* museums have been sites for various creative initiatives in the region (e.g. *DE NE DE's* project at the Lysychansk Museum, in which the collective imagined the logical conclusion of the decommunization process; the *Muzeï vidkryto na remont* project; as well as Dmytro's new project to curate artistic interventions reflecting on environmental themes at the Natural History Museum of Ukraine in Kyiv [due to the institutional crisis at *Ukrains'kyï kul'turnyï fond* the project was not implemented]). Our talk about *kraeznavstvo* and *kraeznavchyï* work makes me think again about Dmytro's claim that there are no viable institutions in Donbas: how does the cultural infrastructure of *k r a e z n a v s t v o* relate to the creative projects that the members of our groups are engaged in? How do we position ourselves and our work in relation to this institutionalised (and sometimes ideologically compromised) form of knowledge production? What politics are involved in working with these institutions and their professionals?

I am struck early on in our discussion by a comment that Dmytro makes about another project engaging *kraeznavchi* museums led by a Dnipro-based artist. Dmytro explains that the artist in question considered it distasteful to engage with these "ideologically problematic" institutions and confronted the museum staff directly about their diminishing relevance to Ukrainian society. Maybe it is my experience working for months on end in provincial museum archives, sharing dacha potatoes boiled in a metal kettle with the elderly

archivist at the Novgorod Museum, which has led to my sentimental affection for these places, but this approach strikes me as harsh. I recognise that *kraeznavchi* museums are, in some ways, anachronisms on the contemporary cultural landscape, that they bear the ideological trace of the Soviet era in the selection of their exhibits and in the formulaic organisation of their displays. Yet, it is this very anachronistic quality that I find intriguing and even valuable, providing a glimpse into a past system of cultural meaning-making, a retired vehicle of social engineering. I imagine that it is because I did not grow up amidst the micro-violences of the (post-)Soviet system, and that I am not now living in close proximity to a war that Soviet-style thinking has informed, that I do not feel as militantly about these institutions as others in this group. For me they are more like Soviet *kunstkameras*, collections of ideological curiosities. Their preservation seems to be an important part of acknowledging the historical presence of a really existing socialism in this region, and their removal from cultural life is a denial, of sorts, of that experience.

We talk about the location for the exhibition: the displaced Donetsk *Kraeznavchyĭ* Museum in Kramatorsk. In parallel to some of the other illusory objects and places we have discussed in this project, I suggest that this is, at some level, a non-existent museum [несуществующий музей], in as much as it has limited archival stores; almost all of its exhibition objects were lost when it was forced to relocate from Donetsk. This connects with the discussion in Dmytro's

session about the cultural potential presented by *nedoinstitutsionalnost'* in Donbas: is the absence of exhibition objects, which, as Dmytro points out, often overload *kraeznavchi* museums, a limitation or an opportunity? Without the constraints of existing collections, the museum can invent its own trajectory, tell a different historical story (about the European origins of Donbas, as the makers of the forthcoming film *EuroDonbas* (Грицюк 2022) plan to do, for example) or a fantastical story (along the lines of Alina Yakubenko's *Svetlograd* (2017) mockumentary, for instance). But here I recall Dmytro's cautionary words about romanticising the reality of *nedoinstitutsionalnost'*. A colleague working in the heritage sector recently commented on the unstable nature of work in museums in Ukraine: "[there are] so many rollbacks and so much precariousness, dependence on personal relations and interests." There is clearly little to romanticise in this kind of institutional weakness.

In our Zoom meeting, and in the House of Europe seminar I give a couple of weeks later, we discuss the prospect of engaging local communities in the exhibition, drawing audiences' attention to the contemporary significance of the historical materials on display. Presenting the work Stephan Caddick and I carried out with migrant communities in South Wales, the group discusses the option of engaging internally displaced persons (IDP) in Kramatorsk (prompted by Darya, I learn that Kramatorsk has the third highest number of IDP residents in Ukraine). I am conscious, however, that extensive creative work has already been carried

out with displaced communities in the region. Darya recalls her project making magnets of the mental maps people drew of their hometowns as part of the *Odisseia Donbas* project; and Oleksandr talks about drawing over postcard images of towns that are no longer accessible in the occupied territories as a symbolic rendering of the lost collective memory of these places (this idea also brings to mind Viktor's untitled series). What, then, would a new exhibition want to do or say about the current situation in Kramatorsk that can add to existing work on the topic of displacement? How could it contribute something constructive without further objectifying displaced communities, without creating new frames to replace the ones that we are trying to deconstruct?

The group has lots of ideas about how we might work creatively with the exhibition materials. One of the most engaging ideas, offered in response to a postcard text in which a Mariupol-based author asks a friend to pick up a pair of size 37 *s a n d a l e t y* [sandals] in Moscow, is to create a *sandalety* tower in the museum, a memorial object to the experience of material deficit that characterised life in some Soviet-era regions. Another idea is that Oleksandr create a collage commemorating local industry along the lines of a poster representing the oil shale industry in West Lothian, a picture of which Dmytro shared with the group. Darya suggests replacing the authoritative texts in the collage-poster with anecdotal texts from the postcard collections, revealing the entanglement of institutional history and everyday life. Here, as elsewhere in this project, I feel impressed by



Postcard image and text requesting the purchase of size 37 sandals. From the collections of the Mariupol Kraeznavchyĭ Museum digitised as part of the *Roz/arkhivuvannia post/industrii* project

the dynamism of this group, by the power of their enthusiasm to engage fatigued Soviet institutions and loosen the grip they hold over cultural production. And, while I look back fondly on my archival experience in Novgorod, I feel glad that I'm no longer looking into the Soviet past of these museums, but into their future, thinking about how the system of Soviet knowledge creation might be transformed and reinvigorated, and how through these processes it might find new relevance for different generations and communities.

Darya Tsymbalyuk FIELD NOTE 7
Zoom
22 December 2020
16:00-18:00 UK time

Participants:
Dmytro Chepurnyi, Victoria
Donovan, Oleksandr Kuchynskyi,
Darya Tsymbalyuk

In the last seminar Victoria talked about her ideas for an forthcoming exhibition at the Donetsk *Kraeznavchyĭ* Museum, which has been temporarily relocated to Kramatorsk. She focused on the postcard collection, where photos of grandiose landmarks are accompanied by personal everyday stories. For instance, one of the postcards features someone writing to Moscow requesting the recipient buy them a pair of s a n d a l e t y.

It's funny how our last discussion in many ways reflected the working title of all our seminars and the future article – *Donbas through Collaborative Frames* – as we spoke a lot about the difficulty of navigating between the desires and points of view of the different parties involved: the museum, the audience and Victoria as co-curator. The situation is further complicated by the fact that the ongoing

museum exhibition, *Hen nepokory*, has attracted public reviews that are both positive and more critical. Discussing this, Victoria describes some of her British colleagues' less successful experiences on other projects that introduced new 'revolutionary' exhibition ideas, which weren't always understood by local audiences. The question, therefore, is how to make things make sense for the viewer?

Interestingly, the selection of materials from the Pokrovsk, Mariupol, and Kramatorsk archives poses a problem: why these towns? What unites them? Are they part of Donbas? But Mariupol is not part of Donbas? This problem dominates all of our discussions – the question of frames and their imposition onto a reality which resists them. The frame of 'Donbas' turns out to be too small to include Mariupol. The frame of 'Donechchyna' [Donetsk region] automatically leaves out Luhansk, as Oleksandr points out. Oblasts are not neutral either, it turns out, considering that most were formed in the 1930s, i.e. in the Stalin era – the period of the most brutal coloniality, thus they reflect a colonial demarcation of the territory along lines that were most convenient for the authorities and gave no thought to the existing cultural and historical lands, as they were, for instance, in the case of Sloboda Ukraine.

The location of the future exhibition is the Donetsk *Kraeznavchyĭ* Museum. At the start of our discussion we talked about which city would be the most appropriate location for the event, Donetsk or Kramatorsk? The museum's ambiguous territorial

identity, this gap, offers perhaps the clearest indicator of the unavoidable discrepancy between frame and reality, as well as the violence of the museum being removed from its original context. Victoria addresses such gaps by speaking about the written postcard texts that often stand in contrast to the monumental images on the cards themselves. As she explains: "the image is an institution within the postcard". It is interesting how authors sometimes write around the images, on the corners, it is as if they are leaving the visual image untouched, while textually 'walking' around it in such a way that our perception of the image itself is changed. And here there seems to be a direct link to the practices of 'walking' that Michel de Certeau's talks about (de Certeau 1989), when we make our paths by omitting designated roads and monuments of power. This also brings to mind what Iryna Sklokina once said during her lecture for the summer school *Zavod dav nam use* – that new grandiose buildings, constructed on the Donbas steppe, were surrounded by makeshift roads and mud, which purportedly gave them an even more utopian presence. I don't know about the utopian presence, but it is in this very mud, and in the challenge of purchasing *sandalety*, that resistance occurs and that life flourishes. Walking paths exist as long as walkers use them. They often lead to places deemed not important enough for a major road. They are a shortcut home, a path up the hill behind the garages, accidental and personal encounters. When the accent shifts from the collective to the personal, a grandiose building becomes a mere landmark on the pathway of everyday life.



Video screenshot.
Private archive of Dmytro Chepurnyi.
Luhansk, 1995

Any exhibition is also, surely, a sort of framing, and the *Kraeznavchyĭ* Museum itself, even its unorthodox location in a former grocery store, creates a special context. Even before our seminars, Victoria and I discussed the inevitability of imposing frames, and during the seminars we looked together at various frames we use to work with Donbas. It's like trying on shoes, some feel comfortable, others don't, too small for some, too big for others (the *sandalety* again!). In the end you still have to choose whether you say Donbas or Donechchyna, even if you don't like either, you can't do without a frame completely – is there anything outside the frame or is everything frames? I think the only way out of this existential question is to focus on the gaps, since they expose frames and frame-building mechanisms. Dmytro was right to speak about the home video from his childhood made while walking around Luhansk, and in which buildings and historical moments are at the edge of the frame, a background. This home video is like an inversion of the postcards documenting institutions and preserving everyday life at the edges. Perhaps this is how History is seen by institutions – important events, figures and buildings framed by *sandalety* and other small things, while people inside History perceive themselves to be flying by with Luhansk in the background. Only when you see both perspectives do you notice the membrane that

separates them. The interesting thing here is that the membrane is also a frame, but a particular kind of one – through it something is always moving from one side to the other.

Вікторія Донован
Дар'я Цимбалюк

«Дивна і покручена любов»: дослідження мистецьких практик на Донбасі через колаборативні рамки

*Світлій пам'яті Миколи Миколайовича Ломака (1953-2021),
Лисичанського історика, архітектора, краєзнавця й громадського
активіста, який так віддано будував діалог між поколіннями
на Донбасі.*

Дмитро постить фотографію готелю з написом Во ток¹

Дар'я: во ток схоже на пісню Антохи МС

Дмитро: Готель Во_ток: від ruin porn до заброшка-еротики

Дар'я: схоже на назву сумного фільму

Дмитро: Все это было, было. Все это нас палило. Все это лило, било, вздергивало и мотало, и отнимало силы, и волокло в могилу, и втаскивало на пьедесталы.

Дар'я: я так люблю, коли ти цитуєш Бродського!

Дмитро: «Ты позабудешь сказочный Луганск и школьный двор в районе Вторчермета.» Коли я забуду всю російську поезію, чи означатиме це, що я деколонізований?

Дар'я: аж ніяк!

1 Свого часу готель називався «Восток», але букву с було втрачено.

Олександр: цього було б замало.
(витяг із Телеграм-чату групи)

У розпалі нинішньої пандемії ми² розпочали проєкт, присвячений творчим і репрезентативним практикам, що грали роль у формуванні культурних значень Донбасу — топоніма, що позначає Донецький вугільний басейн, регіон на Сході України. Проєкт провадився віддалено: що два чи три тижні ми створювали зустріч у Зумі з нашими партнер_ками: Дмитром Чепурним,³ куратором і культурним менеджером із Луганська, колишнім керівником «Донбаських студій» ІЗОЛЯЦІЇ (Київ); Катериною Сірик, культурною діячкою з Луганська та головою «Плюс/Мінус» — северодонецької альтернативної мистецької ініціативи, що проводить рейви й лекції; Олександром Кучинським, незалежним митцем із Северодонецька й куратором онлайн-архіву «Індустріальний рай»; Віктором «Корвіком» Засипкіним, незалежним митцем і співзасновником мистецького колективу «жўжалка», створеного в Донецьку. На цих онлайн-зустрічах ми обговорювали ті традиції візуалізації Донбасу, що історично були позначені естетикою насилля й виключеності [aesthetics of violence and exclusivity]. Однак частіше ми говорили про нові творчі образи регіону — зокрема й образи авторства партнер_ок проєкту — що працюють із його візуальною спадщиною й беруть її під сумнів. Ми не ставили себе за межі цієї рамки, демонструючи наукову об'єктивність, — натомість ми включали в розвідку самих себе і власну мистецько-кураторську працю. Такий обопільний [reciprocal] підхід дозволяв нам звертатися до питання власної позиціональності: наші повноваження промовляти від імені сучасних культурних процесів на Донбасі як люди, які ані до цього регіону не належать, ані живуть у ньому, — обмежені. Через тривалі розмови з місцевими культурними діяч_камими сподівалися подолати це обмеження, побудувати

2 «Ми» — це Вікторія Донован і Дар'я Цимбалюк, авторки цього тексту. Там, де ми хотіли б розрізнити наші індивідуальні внески до проєкту, ми послуговуємося іменами.

3 Далі в тексті ми згадуємо наших партнер_ок лише за іменами.

«колаборативні рамки», через які можна було б розглядати питання, що лежать в осерді наших досліджень.

Серед таких структурованих питань були: як сучасні мист_кині й діяч_ки культури взаємодіють із історією та спадщиною регіону у витворенні нового розуміння Донбасу? як ці практики продовжують або відходять від усталених бачень та епістемологій регіону, зокрема радянських практик візуальної документації й виро_блення знання? Ці запитання постали з нашого розчарування численними історичними й сучасними (візуальними) наративами, які доклалися до культурного конструювання Донбасу. Цю статтю, що є лише однією з низки результатів нашої спільної праці, ми ставимо в діалог з тим, що визначаємо як традицію викривленої репрезентації людських і не-людських [nonhuman] ландшафтів регіону як місць, що їх характеризує пуста, занепад, розпад і крайнє насильство. Така інтерпретативна традиція сягає корінням ще до передреволюційних текстів Вікентія Вересаєва, який, пишучи для авдиторії імперського центру, зображає Донбас краєм, де повно брутальних алкоголіків, які живуть у страшних злиднях (Вересаєв (1892) 1980); і в інвертованій формі вона знову виринає в канонічних радянських текстах на кшталт експериментального документального фільму Дзиги Вертова «Ентузіазм: симфонія Донбасу» (1930), в якому шахтар_ок і робітни_ць фабрик зображено дегуманізованим продовженням промисловості, коліщатками у знавіснілій машині радянської модерності. Цей репрезентативний модус продовжується і в сучасному письмі й кінематографі, наприклад, у «"Я змішаю твою кров з вугіллям." Зрозуміти український Схід» Олександра Михеда, де жевжикуватий оповідач приїжджає у сірі східні околиці й знаходить лише глибоко вкорінений консерватизм і спротив культурним новаціям (Михед 2020); відзначений у Каннах фільм Сергія Лозниці з тоталізуючою назвою «Донбас» (2018) також змальовує регіон місцем скрайнього насильства й відчаю. Як і книжка Михеда (Достлева 2020), фільм Лозниці спровокував в Україні низку обурених реакцій у відповідь на його принизливе зображення місцевого населення (Тимошенко 2018). Всі ці створені чоловіками

аутсайдерські наративи співформують жанр, що його ми називаємо «Донбас-горор». І справді, складно знайти тексти про Донбас, що подавали б альтернативні, конструктивніші образи регіону, а засилля оповідей про жорстокість і злидні загрожує назавжди закріпити уявлення про Донбас як про нецивілізованого Іншого в межах України (Портнов 2016).

Звичайно, жанр «Донбас-горор» вабить не лише аутсайдер_ок. Місцеві творчі практики також знайшли у ньому субверсивний потенціал для самопонизливих репрезентацій. Такі тенденції відстежуються, наприклад, у роботах луганського фотографа Олександра Чекменьова, чії пишні чорно-білі фотографії з етнографічною увагою до деталей досліджують соціальну нужденність шахтарських громад регіону, особливо у 1990-х рр. Є вони й у творах молодшого покоління донбаських мист_кинь, музикант_ок і фотограф_ок: так, фільм Олександра Ратія «Возвращения» (2013) показує нескінченні постіндустріальні ландшафти під звуки тужливої ембієнтної електроніки, а популярний метал-гурт «Рвы и нервы» блукає руїнами радянської промисловості під звуки викривлених дисторшном гітар і гугнявого вокалу (Рвы и нервы 2011). Такий самопонизливий погляд знаходимо і в деяких творах наших колег, у яких розглядається покинутість і апокаліптична руйнація. Хоча продуктивний потенціал місцевого апропріювання цього жанру цілком зрозумілий, як дві дослідниці з поза меж регіону ми хотіли не продовжувати традицію наративізації Донбасу як простору виключно горя й жаху.

Тож як можна за допомоги колаборативних методів порушити усталені культурні образи Донбасу? Яким чином ці методи можуть створити нове усвідомлення регіону, що черпає з місцевого знання і втіленого досвіду, а не лише з аутсайдерського погляду? В пошуках відповідей на ці запитання ми звернулися до праць, присвячених феміністичним епістемологіям, зокрема до теоретизування Донни Гаравей про ситуативні знання, а також до колаборативних методологій соціальної антропології, серед яких праці дослідниць, які працюють за методом обопільної етнографії Лірії Ернандес та Паломи Гай-і-Бласко (Hernández and Gay

у Blasco 2020). У Гаравей нам видалося корисним наполягання на «партикулярності та втіленості загального бачення» [particularity and embodiment of all vision] (Haraway 1988, 582), що прямо суперечить фікції «погляду згори, нізвідки, зі спрощення» [view from above, from nowhere, from simplicity] (Haraway, 589), яка й собі проростає з «ідеології прямолінійного, поглинаючого, генеративного й нічим не обмеженого бачення» [ideology of direct, devouring, generative, and unrestricted vision] (Haraway, 581). Як пояснює Гаравей, партикулярність є не епістемологічною вадою, а потенційним джерелом сили в згуртованості: вона дає можливість об'єднатися з іншими не задля досягнення універсальності, а для створення мереж зв'язку й солідарності. Слідом за Гаравей ми не намагаємося досягти безстороннього розуміння теми (того ж «[академічного] погляду... нізвідки»), а натомість задокументувати, як дорогу в цій темі — темі Донбасу і сучасних культурних уявлень про нього — шукає низка осіб, зацікавлених у її визначенні.

Наш методологічний підхід «колаборативних рамок» сягає корінням не лише в теоретичному, але і в емпіричному знанні й давнішому досвіді співпраці. Між усіма шістьма учасни_цями цього проєкту вже існували мережі довіри й обміну: Дар'я та Віктор з 2015 року співпрацювали над мистецьким проєктом «Одісея Донбас», а з 2020 року разом працюють над анімаційним фільмом «Сад переїхав»; Дмитро, Катерина, Вікторія та Дар'я разом координували літню школу «Завод дав нам усе», що відбувалася в Києві (ІЗОЛЯЦІЯ) та Северодонецьку («Плюс/Мінус») у 2019 році; Олександр також був учасником цієї літньої школи, коли познайомився з Катериною, яка згодом стала його партнеркою в мистецьких ініціативах, деякі з яких ми згадуємо у цій статті. Отже, наше дослідження постало з густої павутини минулої й актуальної співпраці, афективних, інституційних і навіть фінансових зв'язків, що вплинули на наше писання, слухання й навчання одн_а від одно_ї. Хоча з огляду на етику досліджень така мережа залежностей може спершу здатися проблематичною, насправді вона заклала фундамент для нашої співпраці, успіх якої,

як показують Ернандес і Гай-Бласко, вимагає стосунків міцної довіри та взаємної поваги (Hernández and Gay y Blasco 2020). Тож наш вибір методів для проєкту впливав далеко не лише з феміністичної критики й культурної теорії; він був вислідом також і наших спільно втілених переживань і зустрічей: коли ми видиралася на дах закинutoї будівлі під час радіопрогулянки в Северодонецьку; тинялися львівськими вулицями під холодним весняним вітром, роздаючи авторські наліпки; колективно редагували примхливі гуглдоки з бюджетами й заявками на фінансування спільних проєктів.

Черпаючи з досвіду попередніх проєктів етично поінформованої [ethically informed] співпраці, ми створили численні можливості долучитися до актуального проєкту, аби дати партнер_кам якнайбільше можливостей вплинути на дискусію. Для цього ми з особливою увагою поставилися до технологічних і мовних рішень, які найрівномірніше розподілили би владу [distribute authority] в рамках проєкту. Під мовами маємо на увазі не тільки академічні й неакадемічні мови, візуальні й письмові, а й російську, українську й англійську. Все спілкування ми вирішили вести російською, а польові нотатки, що початково писалися англійською, перекласти російською — мовою, яка була рідною для більшості учасни_ць. Крім того, ми вирішили провадити роботу через низку онлайн-зустрічей у Зумі й закритій чат-групі в Телеграмі — платформах для наших партнер_ок знайомих і зручних у роботі. Дослідження набуло такого вигляду: на кожній зустрічі од_на з колег діли_лася своєю працею з репрезентації або курування уявлень про Донбас і реагувал_а на питання й коментарі від групи. Після зустрічі кожна з нас (Дар'я та Вікторія) писала польову нотатку з роздумами щодо зачеплених в дискусії тем, що найбільше зрезонували нам; на початку наступної зустрічі ми вголос читали свої польові записи, даючи іншим учасни_цям можливість відреагувати, заперечити чи виправити наші інтерпретації. Між зустрічами ми з партнер_ками ділилися посиланнями, думками й інформацією в Телеграм-чаті. Активна взаємодія з колегами на кожній стадії дослідження й письма суттєво вплинула

на результат нашої роботи: відповідальність за інтерпретації, що її ми відчували перед партнер_ками, спонукала писати у відчутно більш співчутливій і обережній манері, ніж це могло б бути за інших, неколаборативних обставин. Відсторонений академічний підхід, типовий для аутсайдерських наративів регіону й критичний погляд з відстані тут поступився місцем наполегливішим зусиллям зрозуміти точку зору наших партнер_ок і допомогти їм у процесі розвитку своїх ідей.

Знаючи про те, в який спосіб критикують колаборативні методи (яким, попри амбітні прагнення, не вдається уникнути владного нав'язування [constitution of authority]), у статті ми не намагаємося представити рівний і гармонійний розподіл голосів, а натомість приймаємо упередженість наших точок зору і визнаємо, як на ці точки зору вплинули перемовини з партнер_ками. Перед нами поставала необхідність показати партнер_кам наші інтерпретації їхніх же творчих наробків, проте переосмислити наші дискусії на безпечній відстані теж виявлялося неможливим, тож наші ідеї й тлумачення цікавим і несподіваним чином взаємодіяли й розбігалися. Такий процес колаборативного дослідження означав, що врешті ми писали про теми, що їх за інших обставин могли уникнути (низка обговорюваних праць зачіпала тропи покинутості, знищення і відчаю, що їх ми вище визначили як проблематичні). У подальшій дискусії ми намагаємося показати, як певні уявлення про топоси й практики постали й викристалізувалися в плінні наших розмов; що збереглося, а що відпало поки ми проводили дослідження в колаборативних рамках. Ми виокремили три творчі практики: *зброшку*, яка досліджує сприйняття й взаємодію із занедбаністю поза рамками естетизованої руйнації або «Донбас-горору»; *делать нечего*, яка слідує за нашим обговоренням установ та їхніх ролей у культурному формуванні регіону; а також *серйозні жарти*, що осмислюють здогадки й гумор як окремих спосіб наративізації Донбасу.

ЗАБРОШКА

Феномен *зброшки* вперше постав у наших розмовах, коли ми слухали розповідь Катерини й Олександра про свої творчі й етнографічні практики відвідин закинутих місць довкола Сєверодонецька. Після нетривалого обговорення свого кураторського проекту «Індустріальний рай», Олександр бере на себе роль модератора і жартівливо-серйозним тоном інтерв'юера запитує в колеги: «Отже, Катю, чому, на твою думку, нас так ваблять ці місця?» У відповідь Катерина дещо лірично й загадково розповідає про координовані нею експедиції до напіврозвалених промислових решток, що їх так багато у ландшафтах Луганської та Донецької областей. Вона подорожує з невеликою групою людей, кожна з яких має власні інтереси: хтось долучається до групи з етнографічним наміром задокументувати й архівувати матеріальну культуру радянської промисловості, яка сьогодні, після декомунізаційного закону 2015 року, за її словами, має статус «офіційного сміття»; інші несуть творче бачення — святилища пролетарської праці містять величезний потенціал для культурної адаптації як місця для мистецьких інсталяцій, виставок і рейвів; інші, каже вона, в'ються слідом просто для того, щоб відвідати раніше незнані місця і «зняти декілька прикольних селфі».

Терміном *зброшка* Катерина й Олександр позначають свої практики взаємодії з покинутими просторами. Деяким член_киням групи цей термін знайомий: поки Катерина говорить, Дмитро пересилає в наш чат у Телеграмі світлини з відвідин таких місць, які він зазнімкував у рамках координованої ним програми в ІЗОЛЯЦІЇ. Для інших це відносно нове відкриття. Вікторія зазначає, що її знайомство з такими місцями здебільшого ґрунтується на естетиці *ruin porn*, що настільки присутня в репрезентаціях Східної Європи у мережевих візуальних архівах на кшталт Інстаграму. З усім тим, *ruin porn*, яке критикують за тенденцію «редувати, естетизувати й дегуманізувати місто, оголюючи й онелюднюючи архітектурні форми» (Rapp 2014), здається далеким від більш турботливих і консерваціоністських практик, що їх у своїй презентації описує Катерина. У наступному уривку Катерина розвиває визначення

своїї діяльності, яке ґрунтовно змінює наше розуміння практики *зброшки*:

Катерина: Все це вимагає дуже конкретного часу і нескінченної взаємодії, це також важливо розуміти.

Віктор: Любові.

Катерина: Любові, тут навіть мови немає, але, мабуть, дуже дивної, покрученої, в якомусь сенсі збоченої естетики й любові до всього цього, так... Навіть, вона — до кінця не усвідомлена нами... Бо, сам факт, що *зброшка*, як форма мови, є таким собі діалектизмом, чи як це правильно назвати, я точно не розумію... *Зброшки* і все, в нас немає достатньо практичного, досвідного, але ж офіційного, сформованого слова на позначення цих об'єктів, а цих просторів, цих площин так багато, і на позначення того, як їх розуміють, самоусвідомлення всього цього... *Зброшка*, що таке *зброшка*? Мені завжди некомфортно, коли я заповнюю форму, в якій описую, чим саме ми займаємося у своїй практиці... Будьмо відвертими, коли ти кажеш *зброшка*, ти не можеш говорити про них офіційно... Але як інакше їх назвати? Ніяк.

За Катериною, *зброшка* є в нашому несвідомому («не усвідомлена нами»), тож вона актуалізується й виринає на поверхню дійсності лише через тілесні дослідження та уяву. І справді, у виконанні групи дослідження *зброшок* активно задіює знання через тіло: у практиці співпраці упривілейовується не так зір, як тілесна присутність, досвід руху тіла через простір будівлі, спроможність цього тіла копати, тримати, перебирати й пестити матеріальний вміст і текстури цього простору. Коли ми просимо Катерину й Олександра поділитися фотографіями своїх експедицій, вони вагаються, слушно остерігаючися того, як зображення постіндустріальної закинутості можуть бути залучені в ринок експлуатативного споживання й відтворення. Через цю напівконфронтаційну розмову, що включає місцевий спротив

до зовнішнього погляду, *зброшка* у наших уявах постає водночас і як місце, і як практика. Слухаючи Катерину й Олександра, ми розуміємо, що *зброшка* означає також взаємодію з тим, що вони сприймають як необроблене радянське минуле: памфлети, годинники й періодичні таблиці елементів, відкинуті як сміття історії, що його група видобуває з поруйнованих будівель, аби відмити, зібрати й потенційно перетворити на щось нове у творчому процесі. Така взаємодія з індустріальною спадщиною разюче відрізняється від практик у єдиному присвяченому індустріальній спадщині музеї Северодонецька на фабриці АЗОТ (доступ до якого строго контролюється, а знімкування — категорично заборонене) або більш традиційно влаштованого краєзнавчого музею в сусідньому Лисичанську. Хоча «Плюс/Мінус» мотивує подібна консерваціоністська логіка щодо культурних структур із радянського періоду, тут ці залишки стають доступними для тактильного дослідження, а не ховаються за скляними вітринами.

Спільний досвід подорожі, знаходження доступу до цих місць та їх дослідження створив у групі тісні зв'язки й установив, як говорить Катерина, єдність із «інтенсивним і дуже осмисленим характером». Ці процеси відчутні в подорожі в Новодружеськ, що її група здійснила у 2020 році. Знайшовши там старий радянський транспарант, присвячений «Дню шахтаря», Катерина, Олександр і їхній колектив вирішили перевезти його в закинуту шахту. Гурт опинився в напівзруйнованому Палаці культури (ДК), де волею випадку в той самий час перебувала зграйка місцевих підлітків. Дві групи швидко знайшли спільну мову й разом здійснили акт комеморації та ревіталізації колишнього ДК, вішаючи транспарант у різних частинах будівлі. Тут осмислення радянської та індустріальної спадщини не ословлене, а здійснене через тіло, яке видирається, тримає транспарант і прикріплює його; це живий досвід, що тілесно відтворює дії попередніх поколінь, відстежуючи жести людей, які в минулому теж могли шукати найкраще місце, аби повісити схожий об'єкт. Кож_на учасни_ця стає діяч_кою у процесі колективного згадування й дослідження, де минуле — не скам'яніле, а виступає субстанцією, яка вмикає процес



Банер в закинутому ДК,
Новодружеськ, 2020.
Фото: Катерина Сірик

грайливої взаємодії з простором і одн_а з одн_ою. Руїни не просто уособлюють розпад і кінець давнішої цивілізації, відстороненої і віддаленої від повсякденн_ої глядач_ки; натомість вони є місцем нинішніх соціальних інтеракцій та зв'язків, місцем взаємного обміну та зближення.

Неофіційний статус таких занять ілюструє й той факт, що саме слово *зброшка* відсутнє в офіційному дискурсі, внаслідок чого Катерині непросто отримати формальне визнання своєї практики: «Врешті-решт, слово *зброшка* не вдасться вживати офіційно». У різні моменти нашої розмови Катерина розпитує нас як науковиць, які працюють у контексті Сполученого Королівства, як дієво перекласти слово *зброшка*, щоб користуватися ним у грантових поданнях і звітах; їй не вдалося знайти англomовний термін, що адекватно передав би це поняття. Згодом у Телеграм-чаті група посилається на спільно здобуті знання й радить варіанти, що виходять за межі місця й практики: *tumbledown* [поруйновані будівлі], *brownfield site* [покинуті райони], *wasteland* [пустирі], *urban exploration* [дослідження міського простору], *stalking* [сталкерство]. Олександр наполегливо віраджує групу прирівнювати свою *зброшечну* діяльність до субкультури сталкерства, практики, що сягає корінням до знакового фільму Андрія Тарковського «Сталкер» і відеогри S.T.A.L.K.E.R., здобувшу всесвітню популярність (Боева 2009): «Я б на твоєму місці не зациклювався на Тарковському й сталкерстві, — пише він, — той

фільм поза сумнівом мав важливий вплив на пострадянську попкультуру, а термін вже живе своїм життям, але я не вживав би його для опису місцевих мистецьких практик». Ця розмова демонструє особливі види знання, що їх уможливають уможливають дослідження, здійснені крізь колаборативні рамки: ієрархічним процесам академічного знання протиставляються більш горизонтальні напрями потоку, ідеї проговорюються у тривалому й динамічному процесі обміну.

Олександр пропонує розглянути зовсім інакше культурне порівняння: «Фактично ми намагаємося переосмислити РЕШТКИ радянської спадщини, які розкладаються і зникають перед нашими очима. Ми намагаємося їх систематизувати, очистити їх від бруду. Ми намагаємося викопати старі архіви й артефакти з руйн і нашарувань пилу. Це більше схоже на діггерство, на мою думку. Але цей термін також не цілком пасує... Можливо, якщо його адаптувати, можна було б узяти щось на кшталт *industrial digging* [англійська в оригіналі]. Діггерство, на погляд Олександра, — це практика індустріальної археології, де через розкопки група може сягнути шарів радянських спогадів, копаючи вглиб не лише простору, але й часу. Олександр сприймає таку діяльність як спосіб взаємодіяти з досі не пропрацьованою (радянською) історією регіону й розуміти сучасне становище Донбасу: «Думаю, нам треба частіше відвідувати закинуті об'єкти, аби принаймні зрозуміти, чому наш регіон такий депресивний». У інтерв'ю з ще одним місцевим митцем Віталієм Матухном, засновником поп-ап галереї «гарелея неотодрешь» в Лисичанській *заброшці*, лунають схожі думки: «Ми хочемо, щоб люди почали цікавитися *заброшками*, бо це перший крок до знайомства з містом. Коли люди перебувають у *заброшках*, вони переважно загадуються над питанням, що там було раніше. Вони починають думати: «Чому в цій споруді все занепало?» І в певний момент вони приходять до висновку, що, можливо, їх таки цікавить історія міста» (Матухно 2020). Проглядаючи ці ініціативи, можна побачити, як *заброшка* увиразнюється як рушій, що виробляє місцеве самоусвідомлення. Катерина пояснює цей процес у характерно

ліричній манері: «Зауважуєш, як тліє час, вся матерія ось просто в тебе перед очима, як через ліпнину якогось прекрасного барельєфа пробиваються краплі води, як провалюються стелі, або як поступово демонтують піонерські табори». Таким чином *зброшка* постає способом усвідомити плин часу: змін – соціальних, економічних, ідеологічних – що сукупно впливають на сучасну суперечливу ситуацію на Донбасі.

ДЕЛАТЬ НЕЧЕГО

делать нечего — фраза, яка декілька разів лунає в наших дискусіях. Олександр нею пояснює витoki свого проєкту «індустріальний рай» («Робити було нічого [делать нечего]... був 2015, і я сидів вдома, як і зараз. Я мав їхати в Луганськ, але зрештою нікуди не поїхав [...] треба було чимось себе зайняти...»); Катерина вживає такі ж слова, коли роз'яснює свої причини повернутися в Луганську область приблизно у той самий час і заснувати «Плюс/Мінус», громадський арт-простір у Северодонецьку.

Хоча Віктор не користується точно цим висловом, тут також зрозуміло, що його колектив «жужалка» засновано у просторі поміж професійними зобов'язаннями, коли з'являється час для творчості. Однак *делать нечего* позначає значно більше ніж нудьгу міленіал_ок; фраза несе амбівалентність, які коріниться з одного боку в самоіронії до мистецьких практик, що не мають інституційного визнання або не цінються в мейнстримній культурі (зокрема й зазначена вище практика *зброшки*), а з іншого — у недостатній культурній інфраструктурі регіону, представленій головно музеями радянської доби,⁴ станом суспільної закинутості [зброшенности], які часто-густо характеризують повсякдення Донбасу.

4 Слід зауважити, що окрім краєзнавчих музеїв в регіоні існують також Будинки культури, бібліотеки, дитячі мистецькі гуртки, музичні й художні школи, театри і краєзнавчі клуби. Однак для творчої молоді ці культурні простори, що іноді асоціюються із радянським минулим, не завжди привабливі.

Яскравим прикладом креативності в дусі *делать нечего* видається вже згадана «гарелея неотодрешь», ініціатива, що жваво обговорюється на одній із наших зустрічей. Як пояснює організатор «гарелеї» Матухно, назва ініціативи постала з його обмовки слова «галерея», але також вона вказує на нестандартний, екстраінституційний статус проекту. На протипагу офіційним галереям, у яких твори мистецтва куруються під споживання громадськості, «гарелея» є імпровізаційним виставковим простором, таким собі постіндустріальним поп-ап заходом, що провадиться у місцевих *зброшках*. Як пояснює Олександр, який показував свої твори в цьому просторі, єдині правила виставляння в «гарелеї» полягають у тому, що не можна перешкоджати роботам інших. В інтерв'ю Матухно ділиться низкою спостережень про стан культурного ландшафту Донбасу, визначає труднощі й культурний потенціал, що їх гадана нестача функціональних інституцій створює для потреб місцевих творчих спільнот:

Навіть якби влада захотіла дати нам якийсь простір, із яким можна було б зробити щось, що б ми хотіли, і влаштувати там виставку, я не думаю, що я був би за. Пам'ятаю, що я колись говорив із Євгенієм Королетовим, і він мені сказав: «Приємно уявляти тут галерею сучасного мистецтва, але як було б, якби вона й справді існувала?» І на думку спало не що інше, як [радянський] Будинок культури. Бо формат, який ми для себе створили — це відсутність формату і свобода робити, що ми хочемо — так було б важко працювати в офіційній структурі. Ми ні від кого не залежимо в жодному аспекті. Якщо хтось приносить горщик фарби, ми дозволяємо йому малювати. Тому, якщо влада хоче з нами працювати, ну, я не знаю, наскільки можливо це з нашим проектом. Було б можливо зробити виставку за межами тих параметрів, але це б не була «гарелея неотодрешь» (Матухно, цитата з: Коломієць 2020)

У цьому уривку Матухно сприймає гадану недостатність місцевих культурних установ як джерело творчого потенціалу, можливість створити щось радикально нове, або, як каже Дмитро, «цікавий свій формат». Коли він розпочинав свою ініціативу, Матухно намагався досягти до міської влади й давніх культурних установ, але зустрів лише нескінченну бюрократію й відмови. Таким чином, «гарелея» постає з *делать нечего*, де ця ідея позначає як результат відсутності адекватних установ, що могли би приймати й курувати події, присвячені сучасному мистецтву (робити нема чого, *делать нечего*), так і те, що організатор_ки беруть на себе відповідальність за створення нових просторів, відмовляються сприймати себе через брак і приймати старі методи творіння й роботи (нічого не вдієш, доведеться самим: *делать нечего, самим придется*).

На своєму семінарі Дмитро також говорить про те, що бачить як інституційну слабкість Донбасу, і використовує іншу фразу, яку згодом пояснює як обмовку: *недоинституциональность*. У польовій нотатці про цю сесію Вікторія досліджує значущість префіксу *недо-*. Вона висловлює Дмитрові провокативну думку, що його слова, можливо, містять (інтерналізоване колоніальне) припущення, що Донбас, а можливо й Україна загалом, мають «наздогнати» правильно інституціоналізований Захід: «Чи вказує *недо-* на історичну занепокоєність браком, недостатністю, неповністю?» У своїй нотатці Вікторія критикує гадану перевагу сильних інституцій у позаукраїнських контекстах, зокрема і в Сполученому Королівстві: «Не можу уникнути думки про те, як інституційна сила Сполученого Королівства, на яку виливають стільки захоплення закордоном, є також джерелом паралізуючого елітизму й обмежує культурний потенціал країни, — пише вона, — іноді здається, що все наше суспільство ґрунтується на певних інститутах привілеїв: ті, хто через них пройшли ласкаво правлять від імені плебсу, а виключені споглядають еліту з шанобливістю і смиренним визнанням свого *недо-* статусу».

Через цю інтерпретацію виникла одна з перших суперечок під час наших зустрічей. Коли ми представляємо групі свої польові

нотатки, Дмитро бурхливо реагує на Вікторієву прочитання контексту через префікс *недо-*. До того ж це момент, коли під сумнів ставиться наша письменницька здатність сформулювати певний концепт, поки Дмитро підкреслює вразливість особи, яку записують з метою аналізу: «Якби я писав текст, я не став би так висловлюватися». Тут Дмитро протистає і проблематизує Вікторієву формулювання образу *недо-*. На додаток він ставить під сумнів Вікторієву (як здається Дмитрові, ідеалістичну) інтерпретацію творчого простору, що відкривається внаслідок відсутності інституцій або слабкості старих радянських структур. Дуже добре агітувати за інституційну слабкість з точки зору інституційної упривілейованості, каже він, але дійсність така, що Донбасу потрібна більш розвинена культурна інфраструктура, що відповідає сучасним потребам і практикам. Інші член_кині групи погоджуються з цією точкою зору: перелічуючи всі можливі варіанти, починаючи з Палацу культури, Олександр зазначає, що в місті немає відповідного музейного чи галерейного простору, в якому він міг би виставити свою роботу: дві зі згаданих локацій назавжди закриті, ще у двох — погано з відвідуваністю, тож єдиний варіант для місцевих сучасних мист_кинь — виставлятися в громадських місцях. Хоча ця напруга не розв'язується, спричинений різними інтерпретаціями дисенсус призводить до багатшого й складнішого розуміння місцевого культурного контексту, його неоднозначностей і суперечностей.

Не всі з обговорюваних нами мистецьких робіт на Донбасі існують за межами інституційного облаштування. На своєму семінарі Дмитро ділиться з нами ще одним набором проєктів, які постали в рамках кураторських програм, що їх вела одна з найвпливовіших культурних платформ у регіоні ІЗОЛЯЦІЯ. Радше ніж говорити про відсутність культурних установ або творчий потенціал, що його дарує їхня слабкість, ці ініціативи підкреслюють обмеження усталених або недавно накинутих інституційних рамок і неоліберальних структур, у межах яких функціонують сучасні мист_кині. Як пояснює Дмитро, вони реагують на ці умови «симптоматичними жестами» іронії, цинізму або критичної люті, які приваблюють

увагу до поєднання крихкості й залежності, що, на думку цих мист_кинь, позначають творчу сферу в Україні.

Серед обговорюваних Дмитром робіт — «Подяка» Єгора Анцигіна (2020), створена під час мистецької резиденції «Ландшафт як монумент» (ІЗОЛЯЦІЯ), що її Дмитро курував разом із Олександром Погребняком у 2020 році. «Подяка» — це відеотвір, у якому Анцигін нерухомо стоїть на териконі біля Лисичанська поруч із транспарантом, на якому написано «Дякую резиденції — я приїхав у Лисичанськ!». Відео супроводжується текстом, який демонструється внизу екрану як новинний рухомий рядок. Текст розважає над обмеженнями онлайн-формату резиденції й критикує виробничі модули, що вимагаються від мист_кинь-учасни_ць. Коментуючи прекарність мист_кинь, яким для виживання в Україні потрібен додатковий дохід, текст Анцигіна каже: «Я припускав, що онлайн дасть мені можливість і ходити на роботу, і брати участь у резиденції». Відтак він продовжує критикувати ці нереалістичні очікування: «Резиденція підходила до кінця і вже вимагала результатів, яких у мене не було. Я відчував збентеження і сором перед кураторами, які повірили в мої здібності і відповідальність». Тут Анцигін представляє субверсивну критику заданих інституційних рамок через сам формат мистецького продукту, що від нього вимагався, і завершує своє відео підтримливим жестом вдячності організаторам: «Спасибі Саші, Дімі, Українському культурному фонду та Ізоляції!». Іронічне використання транспаранта в Анцигіна нагадує інтервенцію Катерини й Олександра в покинутому Новодружеському Палаці культури. Але тоді як Катерина з Олександром працюють у просторі інституційного розпаду, Анцигін протиставляє новій інституціоналізації мистецьких практик. В обох випадках транспаранти виконують функцію підриву домінуючих дискурсів: прославлення донбаських шахтар_ок, яких насправді експлуатувала і радянська, і українська системи (інтервенція в Новодружеську) і неоліберальна культура висловів вдячності спонсор_кам, які долучаються до закріплення вразливого стану українських мист_кинь («Подяка»).

Ще один проєкт, про який розповідає Дмитро — «Без назви» колективу Луганська Контемпорарі Діаспора (2018), створений під час мистецької резиденції ЗМІНА (ІЗОЛЯЦІЯ) під кураторством Єлизавети Корнійчук спільно з Дмитром. Як і проєкт Анцигіна, «Без назви» критикує нові форми інституціоналізації, що з'явилися в регіоні частково внаслідок поживлення зацікавленості культурою й громадами Донбасу з боку міжнародної спільноти й неурядових організацій після початку війни у 2014 році. Здіймаючи на кпини штучну інституційну мову, що нею пишуться міжнародні гранти, автор_ки так описують проєкт «Без назви»:

Проєкт здійснювався в рамках резиденції ЗМІНА А-І-Р в Лисичанську (Луганська область) і полягав у символічній передачі грошей, наданих організаторами резиденції для створення «мистецького твору з партисипативними практиками» хлопцям із місцевої ВМХ-спільноти на потреби ВМХ-парку. Згідно з умовами гранту, проєкт містив колективну імітацію передбачених програмою мистецьких практик: зустріч із митцем, воркшоп і фінальну виставку.

«Колективна імітація», про яку йшлося в описі, полягала у постановній презентації, під час якої на екрані демонстрували слайд із єдиним словом «презентація». Відтак місцеву групу ВМХ запросили сфотографуватися на тлі слайда, щоб згодом цю фотографію помістити у остаточний звіт для спонсор_ок. Тож хоча Луганська Контемпорарі Діаспора і справді вступила в значущу взаємодію з громадою, використавши гроші на побудову мобільних споруд для ВМХ-парку, водночас вона демонстративно знехтувала інституційними вимогами інструменталізувати свої стосунки з місцевою громадою і так перетворити їх на кількісні дані, аби зберегти неоліберальну логіку. Тут знову бачимо паралель із практикою *зброшки* Катерини й Олександра, яка, як уже зазначалося, також протривить спокусі документувати, а отже інструменталізувати численні значущі зв'язки, що їх мист_кині розбудували з місцевими громадами. На відміну від «жужалки», «Індустріяльний рай»

і «Плюс/Мінус», проекти Анцигіна й Луганської Сучасної Діаспори не впливають із простору *делать нечего*; їх розпочато в рамках установ і навмисно структуровано як форми опору або ж того, що Дмитро називає «симптоматичними жестами». Але спільним у всіх цих проєктах видається їхня пряма чи непряма незгода з авторитетом наявних владних структур, а також спроби підтримати альтернативні культурні форми, не інструменталізуючи їх. Таке нюансованіше розуміння місцевої практики та її стосунків із усталеними інституційними структурами постає з інколи конфронтаційних розмов із нашими партнер_ками, що були наслідком колаборативних рамок — процесу, що передбачає обіг і зіткнення різних форм знання й досвідів культурного вироблення на Донбасі.

СЕРЙОЗНІ ЖАРТИ

Через кілька місяців після початку нашого проєкту, Дмитро запостив у нашому Телеграм-чаті флаєр вигаданої наукової конференції «East? Donbas? A New Configurations [sic] of the Former Donetsk Coal Basin». Першим на це відреагував Олександр, флегматично зазначивши, що «з цього вийшла б гарна листівка». Пізніше того ж дня після переписки стосовно «найнейтральніших назв [регіону], що не вмикають політичні розбіжності або експлуатують [донбаський] регіон як ресурс», Дмитро запостив дві нові варіації флаєра. Сприймавши конференцію за справжню, Дар'я відповіла на цей пост з проханням подробиць, як на неї податися, що розсмішило Дмитра, який повідомив їй, що подія — не справжня. Так, цей мініатюрний «обман», що мав на думці делікатно підколоти нашу академічну схильність деконструювати й проблематизувати геополітичні визначення (Донбас, Донецький вугільний басейн, Східна Україна, український Схід), виконав свій задум обманути нас і зрештою бути викритим. Через втіху і присоромлення від викриття він досягає ширшої мети — вказати на межі нашої довірливості, а навіть, як зауважує Дар'я, самообману: ось конференція, підготовка якої, як ми сподіваємося, триває; конференція, що серйозно сприймає насильства територіальних

«EAST? DONBAS?
A NEW
CONFIGURATIONS
OF THE FORMER
DONETSK COAL
BASIN»

СКЛАД ДОНБАСУ НОВИ КОНФІГУРАЦІЇ ВОЛНІВЬОГО
ДОНЕЦЬКОГО ВУГІЛЬНОГО БАСЕЙНУ

ВОСТОК ДОНБАССА НОВЫЕ КОНФИГУРАЦИИ
БЫВШЕГО ДОНЕЦКОГО УГЛЕНОГО БАСЕЙНА



Постер спекулятивної конференції
з чату групи Donbas through
Collaborative Frames

визначень, але наразі вона є лише витвором нашої спільної уяви.

Плакат кристалізує переписку, в якій йшлося про спекуляцію, що починається з коментаря Вікторії до першої польової записки Дар'ї: «Якою мірою Донбас є реальним місцем, а якою — кураторським проектом?» Цим напівсерйозним питанням Вікторія реагує на безвихідну риторику щодо можливостей репрезентування й репрезентації, особливо в регіоні настільки аморфно окресленому, як Донбас. Нещодавнє територіальне переокреслення регіону спричинили тут значні кровопролиття, і, як зазначає у пізнішій польовій нотатці Дар'я, воно вимагає надзвичайної обережності у трактуванні: «Останні сім років війни засвідчили те, як накидалися грубі й жорсткі рамки, — «самопроголошені, визнані в Україні терористичними організаціями ЛНР та ДНР» — а тим часом окремі населені пункти вписано в ці рамки або ж виключено з них коштом сотень життів». Серед член_кинь групи усвідомлення насильства, що супроводжувало (пере)окреслення кордонів у місцевому контексті, призводить до іронічного ставлення до будь-яких спроб визначити чи окреслити Донбас через довільні маркери ідентичності. Коли ми обговорюємо стосунок Маріуполя до Донбасу, Олександр жартома уявляє заміну Донбасу

«Донеччиною», що своєю чергою виключає «Луганщину».⁵ На кожному кроці ми стикаємося з тією ж невдачею репрезентації, коли, які б рамки ми не застосували, щось завжди залишається поза увагою. Щоразу як ми заходимо в репрезентаційний глухий кут, Дмитровий плакат згадується як такий собі жарт для посвячених: у відповідь на закликаність однієї особи хтось інший перепошує плакат із варіацією на тему «Цікавить це питання? Зголошуйтеся на нашу конференцію». Отже, плакат застосовує таку ж іронічну й абсурдистську логіку, що й коментар Вікторії; він вдається до гри, аби відкрити нові простори уяви.

Знаючи, яку шкоду може спричинити репрезентація, часто простіше відступити, аніж шукати альтернативних, конструктивних способів взаємодії з Іншим. Таким паралізом просякнутий проєкт Романа Хімея і Яреми Малашука «Щоб потім не казали, що ми не пам'ятаємо» (2020), в якому досліджуються труднощі репрезентації з тим результатом, що автори спроможні залучити місцеве населення хіба в таке собі мовчазне вшанування традицій минулого. У проєкті, втіленому в рамках мистецької резиденції «Ландшафт як монумент», Хімей і Малашук влаштовують ходу з місцевими житель_ками по поверхні закинutoї шахти в Мирнограді. Як пояснює на своєму семінарі Дмитро, як вихідці не з Донбасу пара творців усвідомлювала небезпеку хибної репрезентації малого шахтарського містечка. Тому проєкт було побудовано довкола «ковзання поверхнями», до якого запрошували долучитися місцевих житель_ок, але який зрештою не залежав від взаємодії з ними. «Щоб потім не казали, що ми не пам'ятаємо» представлено як навмисну не-репрезентацію місця, де спільнота будується довкола ритуалу, а не якихось артикульованих уявлень про минулі чи майбутні ідентичності. Визнаючи такий паралізуювальний підхід у деконструктивістській критиці означників Донбасу, Вікторія починає з дещо абсурдистського питання про те, чи Донбас насправді існує. Тут грайлива

5 Назва «Донбас» окрім частин Донецької області передбачає включення частин Луганської області.

природа спекуляції дозволяє відійти від важливих, але нерозв'язних питань репрезентації на користь інших способів оповідання.

Якщо репрезентація приречена на провал, то більше можливостей, схоже, пропонує ідентифікація. Сильним видом колективної самоідентифікації в обговорюваних нами працях (і тому, як ми їх обговорюємо) є гумор: у мистецтві, створеному на Донбасі й довкола нього рясніє пародія, пастіш, сатира, містифікації, псевдодокументалістика й сьоб. Гумор, що обіграє межу між справжнім й удаваним, вірою та підозрою, витворює відчуття приналежності та навіть спільноти серед тих, хто «розуміє» жарт і може отримати від нього задоволення. На своєму семінарі Віктор обговорює розроблений із його колегами з «жужалки» проєкт «Ржавчино» (2013-2014), що задіював таку свідому пародійність. «Ржавчино» тут позначає уявний постіндустріальний пункт на основі Єнакієва в Донецькій області, що найкраще знане серед україн_ок як рідне місто колишнього президента Януковича. «жужалка» ходила вулицями Єнакієва, знімаючи промовисті постіндустріальні сцени на старий радянський фотоапарат. Естетичні недоліки фотографій — наслідок проблем із проявленням плівки — відтак було подано в стилі радянської колекції листівок, разом із анотаціями, оформлених відповідним шрифтом і конвертною обкладинкою. Після виставки у донецькій галереї da sein, «жужалку» запросили виставити роботу в ІЗОЛЯЦІЇ (Донецьк) у 2014 році, де вони розробили спекулятивну вигадку й додали до (тепер збільшених) зображень детальні текстові коментарі. Віктор пояснює, як персонаж «професора» (ледь завуальована пародія на Януковича) зайняв місце в осерді цієї вигадки, а його «теорія хаосу» призвела країну до обвалу й постіндустріальної занедбаності, стану, показаного на фотографіях:

Віктор: У центрі усього цього була історія міста «Ржавчино» і професор... як його там звали? Я же не пам'ятаю, не можу згадати... Він дуже переймався термодинамікою й ідеями на кшталт точок біфуркації, і саме це подарувало нам ідею щодо назви... і теорії



жужалка. «Фасад
промислового будівля»,
из «жужалка: Ржавчино»
(номер 009), 2014

хаосу... і, фактично, у нього була така ідея... впровадити теорії й закони фізики в соціальної сфері... І довести суспільство до хаосу, і на цій підставі зробити величезний ривок вперед. Ми розробили цей проект у 2013 році, люди тільки починали думати про Майдан... а під цим професором, звісно, ми маємо на увазі нашого улюбленого «професора» на прізвище Янукович... От як це насправді вийшло... Єнакієве — його рідне місто... були всі ці жартики й відсилення.

Дар'я: Це був текст?

Віктор: Так, так, було декілька панелей із текстом, який пояснював, що таке точка біфуркації, була сторінка з його дисертації (наукової праці цього професора), де також всі ці речі описувалися. Тож, щоб зрозуміти всю картину, треба було нічоґенко заглибитися в текст.

Інклюзивний гумор «Ржавчино» діє на декількох рівнях. Пострадянськ_а глядач_ка на самому початку може впізнати пародію, завдяки формальним аспектам: мистецький проект апропріює радянський інститут колекційних листівок для турист_ок — культурної форми, що традиційно застосовується для того, щоб виставити найвищі культурні досягнення соціалістичної держави, — і через неї представляє образи постіндустріального занепаду й постсоціалістичного пафосу, панорам, що складаються із димових труб і газосховищ, збляклих настінних розписів з Марксом і Леніним. Однак, глядач_ок, які «заглиблюються» в супровідні тексти, винагороджує складніша пародія: украї_ки негайно впізнають в соціально деструктивному професорі комічний портрет на той момент чинного президента Януковича, коли сумнівний докторат

і знаменита помилка у написанні свого рангу «професора» збудили в країні хвилю цинічного сентименту (Українська Правда 2004). Втім, замість того, щоб демонізувати Донбас як епіцентр олігархічної корупції, «Ржавчино» прихилиє глядач_ку до себе, пропонує ототожнитися зі збіднілою активами місцевою громадою і через участь у багаторівневому медіажарті для втаємничених спротивитися панівним силам, що шкодять українському суспільству. Отже, «Ржавчино» — це уявний ландшафт, що підсилює межі протомайданної спільноти, місце що не лише пародіює, але й водночас надихає й емансипує.

Під час обговорення пародій і парафікцій, Дмитро постить посилання на ще одну широковідому серед місцевих містифікацію про його рідний Луганськ. Есей у стилі Wiki-статті авторства митця Андрія Достлева під його ЖЖ-псевдонімом e_l_gerund конструює тонкий псевдоісторичний наратив, який доводить, що Луганська ніколи не існувало. «Я бачу, багато хто досі не вірить мені, коли я кажу, що Луганська не існує, і, мабуть, мають це за якийсь безглуздий постмодерний жарт» (Достлев 2011), — із уражальним «покерфейсом» починає публікацію Достлев. Далі автор змальовує напрочуд переконливу фікцію: Луганськ — то статистична вигадка авторства відчайдушно_ї сталінсько_ї бюрократ_ки у відповідь на невгамовні вимоги диктатора збільшити промислову продуктивність країни. Розташування вигаданого міста було обране так, щоб задовольнити дві вимоги: воно мусить бути розташоване біля Донецького вугільного басейну, але водночас достатньо далеко від людських поселень, щоб ніхто не зміг викрити шахрайство. Фікцію, як пояснює Достлев, підтримували впродовж XX століття завдяки запобігливим історик_иням, які на вимогу радянської держави створювали подрібні статті про місто в історичних книжках, ледачим німецьким офіцерам, які приховували фальшивий статус міста під час окупації, аби забезпечити собі легке життя, й байдужими українськими громадян_ками, які так і не завдали собі клопоту впевнитися, чи справді місто існує. Згадуючи знамениті приклади радянського фальшування — наприклад, приховування Чорнобиля — і відомі міфи

про надпродуктивність, на кшталт надлюдських подвигів донбаського шахтаря Олексія Стаханова, обман вписується в культуру пострадянського гіперцинізму. Але гуртуючий для спільноти гумор, наведений тут для донбаських місцевих коштом розуміння жарту рештою країни, ґрунтується на уявленнях про територіальну й культурну периферійність регіону. Той факт, що Донбас сприймається як обділений привабливими рисами чи перевагами регіон, тож його відвідує так мало україн_ок, тільки збільшує ймовірність того, що в обман повірять: як зазначає Віктор, на це купилися навіть його добре поінформовані київські зяті.

Ми обговорюємо ще один подібний проєкт, який функціонує на межі знання, уяви й бажання. Короткометражний фільм «Світлоград» Аліни Якубенко (2017) розповідає історію вигаданої агломерації трьох реальних промислових міст Донбасу: Сєверодонецька, Лисичанська й Рубіжного. Відповідно до законів псевдодокументального жанру фільм починається зі вступних кадрів із індустріальним ландшафтом Сєверодонецька в супроводі авторитетного закадрового голосу, який повідомляє нам, що ми зараз почуємо неймовірну історію успіху постіндустріального Світлограда. З низки перемезаних документальними кадрами місцевої мистецької діяльності відеоінтерв'ю ми довідуємося, що із закриттям місцевих фабрик мешкан_ки розпочали застосовувати свої технічні знання в інших більш творчих ракурсах. Позичивши обладнання зі своїх колишніх індустріальних робочих місць, місцевий люд почав працювати з металом у скульптурі, робити з бетону виливниці, творити зварювальними апаратами і, зрештою, перетворив місто на справжню мистецьку колонію. Короткометражка закінчується кадрами події на кшталт мистецького ярмарку й натовпу, що тиняється величезним місцевим комплексом сучасного мистецтва, для якого переобладнали колишній завод. У прикінцевому фрагменті за кадром Якубенко описує зростання міжнародного реноме Світлограда: «Мистецький туризм стимулював приплив капіталу й розвиток мистецького ринку. Однак, місцеве населення вже побоюється великих юрм нелегальних імігрантів й культурних професіоналів. Хочеться

сподіватися, що Світлоград збереже свою мистецьку автономність у складі України».

Говорячи про цей фільм, Вікторія з певною гіркотою зазначає, що коли дивилася його вперше у 2018 році, то обманулася його псевдодокументальним стилем. Вона додає, що дехто зі студент_ок її курсу з кінознавства аналогічно повірили в утопійну оповідь про постіндустріальне відновлення регіону й подальшу реалізацію його потенціалу через мистецтво. Успіх обману тут знову ж таки залежить від глядачевого знання (чи незнання) місцевого контексту. За браком детального розуміння викликів, із якими регіон стикається через постіндустріальне перетворення і близькість війни, глядач_ка може повестися на цю натхненну фікцію. Як зауважує Дар'я, в цьому процесі діє й (де)колоніальна динаміка: обмежене знання «периферій» (чи то «Світлоград» Якубенко чи, наприклад, «Казахстан» Барона Коена) дозволяє мист_киням бавитися зі сприйняттям мейнстримної аудиторії й межами її довірливості. Координуючи літню школу «Завод дав нам усе» у Северодонецьку, ми познайомилися з Миколою Ломаком, дослідником Лисичанського краєзнавчого музею й головним міським архітектором, який у «Світлограді» дає «серйозне» інтерв'ю. Очевидно, як відомого в регіоні фахівця зі спадщини, Ломака залучили навмисно, аби він надав авторитетний наратив культурних змін. Переглядаючи фільм у 2020 році, ми обидві здивувались знайомому обличчю в цьому паралельному спекулятивному всесвіті: особисті зв'язки з цими місцями й людьми — результат наших колаборативних проєктів і розмов у рамках цих досліджень — тепер (можливо, на жаль) унеможливорює для нас віру в утопійну дійсність Світлограда. Тепер, здається, що ми цілковито втаємничені в *жарт*.

ВИСНОВКИ

Співпраця не означає злагодженої однастайності. Цілком навпаки, насправді праця над цією статтею нерідко була емоційно тяжкою. Ми обговорювали нашу тему, використовуючи різні точки зору й позиціональності. Інколи це призводило до відвертої незгоди,

сильних реакцій на висловлену під час презентацій критику, а інколи — сум'яття з приводу мовчанки партнер_ок стосовно певних цінностей, що впливали на наше розуміння їхніх проєктів — наприклад, фемінізм і деколоніальність. Найфундаментальніше наше невдоволення усталеними (візуальними) наративами Донбасу як місця постапокаліптичної закинутості, одвічного насильства й відчаю зіткнулося з різними думками щодо цієї спадщини, особливо серед тих член_кинь групи, які жили на Донбасі. Усвідомлюючи тенденцію, в якій аутсайдер_ки через об'єктивізацію маргіналізують Донбас, ми часто намагалися проблематизувати ці репрезентації і натомість шукати свідчення творчо конструктивних змін у регіоні. Наші партнер_ки інколи ставилися до цих наративних форм менш критично й були готові взаємодіяти з ними у власних творчих цілях або ж дотепно ставити їх під сумнів. Ця розбіжність ставить (можливо, безперспективне) питання, яке далі займає тих гуманітаріїв (зокрема й нас), яких цікавить етичне проведення досліджень і деколонізація знання: хто має право говорити від імені місцевого досвіду? Цю проблему часто зводять до бінарної опозиції між тими, хто знає місцеву дійсність власними життями й тілами, і тими, хто знає її з фізичної відстані чи критичної дистанції через внутрішню міграцію, детериторізацію [de-territorialization] або ж роки академічного вишколу. Хоча наш проєкт показує, що точку зору й позиціональність рідко вдається розкласти на такі акуратні категорії, все ж таки, інколи ми вовтузилися з цим питанням, не знаючи як краще репрезентувати притаманний нашій дослідницькій практиці дисенсус, не затираючи його й не зодягаючи в елегантну академічну аргументацію.

Що ж нам дає погляд через колаборативну рамку? Як він дозволяє нам — і чи дозволяє взагалі — осягнути різні види знання: у цьому випадку про Донбас і про культурні уявлення, з ним пов'язані? Як зазначено вище, наше розуміння етичних досліджень сягає далі, ніж ідея «надання голосу» «маргіналізованим» спільнотам — ідея, що її критично розглядають ті, що займаються деколоніальними дослідженнями (Jenkins and Srivastava 2016). Натомість нас цікавить те, як колаборативні

методи сприяють обопільному обмінові: не лише, як «охопити» те, що зазвичай не потрапляє в центр уваги науков_иць, але і як такі методи дослідження впливають на наші ж підходи й процеси, як ми можемо ділитися своїми знаннями на практиці, виконуючи деколоніальність та фемінізм у самому способі побудови проєктів і текстів. Пишучи *для* а не *про* наших партнер_ок ми побачили, що працюємо з іншим набором очікувань і окремим набором амбіцій. Замість мотивації винятково власними інтересами — у цьому випадку, бажанням критикувати усталене культурне риштування, що підтримує уявлення про Донбас як місце постійної відсутності (від колоніального бачення «порожнього» донбаського степу до сучасних уявлень про регіон як культурну пустелю) — на нас діяли погляди й думки наших партнер_ок, що часто суперечили й дисонували нашим. Дискусії неодноразово повертали нас до місць занедбаності (*зброшка*, Ржавчино), покинутості (*нечего делать, недоинституциональность*), де позитивне зростання й конструктивна творчість можуть бути лише химерою (Світлоград). Як же ми можемо представити припливні й відпливні хвилі цих досліджень набором акуратно поскладаних висновків? Як цей процес пошуку поглиблює наше розуміння Донбасу, і чи поглиблює взагалі?

Можливо, найкраще, на що ми можемо сподіватися в проєкті, сформованому під впливом настільки амбітних дослідницьких ідеалів, — це щоразу більш вдалі невдачі. Тож тут ми змирилися з набором ідей, що постали з розмови й обміну, але презентували їх під впливом наших цінностей, а отже просоціально, з наголосом на випадки розбудови спільноти, політичного спротиву і виникнення нових форм солідарності. Взаємодію наших партнер_ок із поруйнованими ландшафтами *зброшок* ми сприймаємо як доказ постання нових утілених консерваціоністських практик, що витворюють нові мережі знання на відстані від того, що сприймається як застояні культурні установи радянської доби; так само й описи інституційного занепаду у виконанні наших партнер_ок ми відчитуємо як доказ нового культурного зростання, практики *делать нечего*, що проростає у тріщинах і прогалинах старої

культурної інфраструктури; постійну гру з приписаними регіону ідеями периферійності, культурної злиденності й маргіальності ми розуміємо як засіб оповіді нових історій, інколи лише для місцевих аудиторій, — історій, що могли б прийти на заміну старим історіям про Донбас. Колаборативні рамки означають відмову від контролю, полишення інституційних форм вироблення знання (у нашому випадку конференційних питань, двадцятихвилинних доповідей, акуратно укладених польових нотаток) і прийняття й закорінення інших типів дискурсу (обговорення лісових пожеж, неструктуровані розмови про місцеві фестивалі, обмін стікерами в Телеграмі, самоіронічні жарти й лінки з Ютюба). Культурні явища, що їх ми вирішили викристалізувати у цій статті, постали з таких фрагментованих розмов майже попри наші власні очікування. Зрештою, ці явища активно опираються традиції тоталізації Донбасу та його культури, представляють критику абсолютної категоризації на кшталт тієї, що її бачимо у жанрі «Донбас-горор» і пов'язаних з ним візуальних модусах.

ЕПІЛОГ

Оскільки академічна англійська — можливо не найдоступніший для наших партнер_ок модус презентації, ми записали дев'яностохвилинне відео послання, в якому абзац за абзацом підсумовуємо цю статтю. Дещо переймаючись тим, щоб отримати їхню реакцію (з огляду на нашу відданість етично поінформованій критичній практиці й респонсивному письму), ми були здивовані, коли відгуки виявилися позитивними у приголомшливій більшості випадків. Відповіді були приязні й лаконічні — незвичайний досвід для науков_иць, які звикли опрацьовувати ретельно деталізовані рецензії. Замість довгих абзаців і списків рекомендованої літератури, наші партнер_ки висловили загальну згоду з нашими аргументами, подекуди зауважуючи лише незначні хибні інтерпретації, що на них їм здавалося важливим зреагувати:

Олександр: [у відповідь на запитання «Чи щось у статті вас здивувало?»] Оцей момент із *делать нечего*, мабуть, так. Я не міг собі уявити, що про це можна щось написати.

Віктор: Щойно додивився відео і переглянув текст. Все дуже класно!

Дмитро: Мені дуже сподобалася стаття, дуже дякую вам за те, що взяли на себе таку величезну роботу.

Катерина: [...] Знімаю свого суботнього капелюха перед цими прекрасними жінками, співавторками цієї ну дуже величезної публікації) всім бажаю чудових вихідних і засвідчую щонайглибшу повагу.

Однак, цією статтею проєкт не завершується. Зараз ми працюємо над багатомовною мультимедійною публікацією, в якій будуть інтерв'ю з мист_княми й мистецькі твори для аудиторій, що цікавляться культурою. За логікою нашого мислення про етичну практику й сталі партнерства співпраця продовжує розширюватися й набирати обертів часом аж до запаморочення й поза нашим контролем, але завжди з енергією й творчим запалом, що і живлять, і заохочують нашу академічну практику.

Вперше опубліковано англійською мовою в журналі «REGION: Regional Studies of Russia, Eastern Europe, and Central Asia», 10.1, у 2021 році.



Школа на площі між урядовою владою



Поштівка з повідомленням-проханням купити сандалі 37 розміру. З колекції Маріупольського краєзнавчого музею, зацифрована в рамках проекту «Роз/архівування пост/індустрії»

Postcard image and text requesting the purchase of size 37 sandals. From the collections of the Mariupol Kraeznavchii Museum digitised as part of the Roz/arkhivuvannia post/industrii project



Скріншот з відео.
З приватного архіву Дмитра
Чепурного. Луганськ, 1995
Video screenshot. Private
archive of Dmytro Chepurnyi.
Luhansk, 1995

Клеменс Пул.
«БЕЗ НАЗВИ_»), 2021.
Створено на основі архівних
фотографій Міського
медіархіву (Центр міської
історії, Львів), в рамках
літньої резиденції «Роз/
архівування пост/індустрії»
в Покровську в липні 2021
Clemens Poole. *UNTITLED_)*,
2021. Based on archival photos
from Urban Media Archive
(Center for Urban History, Lviv).
Produced as part of the
Roz/archivuvannia post/in-
dustrii Summer Residency in
Pokrovsk in July 2021



Показ «Щоб потім
не казали, що
ми не пам'ятаємо» Романа
Хімея і Яреми Малащука
в Мирнограді. В рамках
літньої резиденції «Роз/
архівування пост/індустрії».
Липень 2021.

Фото: Дмитро Чепурний

Screening of *Shchob
potim ne kazaly, shcho
my ne pam'yataemo by
Roman Himey and Yarema
Malashchuk in Myrnohrad.
Part of the Roz/arkhivuvannia
post/industrii Summer
Residency, July 2021.*
Photo: Dmytro Chepurnyi

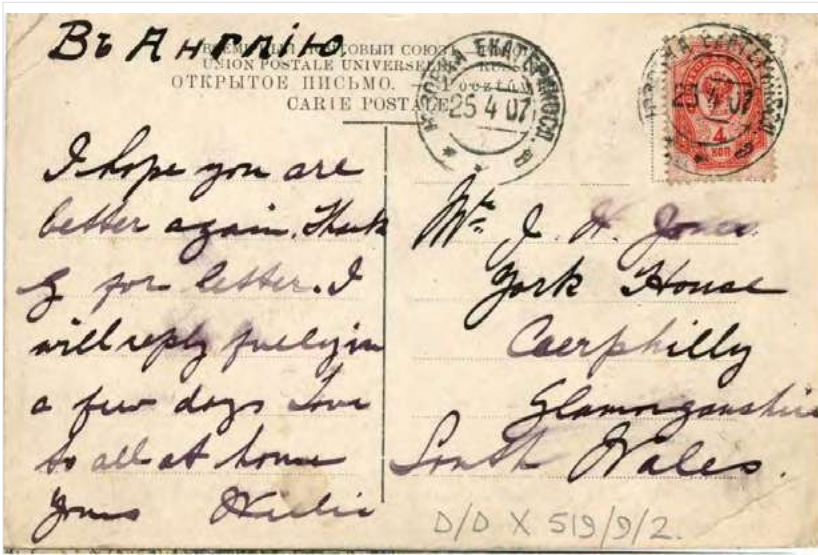


Робота з серії
«Де?індустрія»
Олександра
Кучинського.
Створено на основі
архівних фотографій
з Маріупольського
краєзнавчого музею,
в рамках літньої
резиденції
«Роз/архівування пост/
індустрії» в липні 2021
Image from *De?industry*
series by Oleksandr
Kuchynskyy. Based on
archival photos from the
Mariupol Kraeznavchii
Museum. Produced as
part of the *Roz/arkh-
ivuvannia post/industrii*
Summer Residency in
Pokrovsk in July 2021





Юзовка. Друж. № 1 Новороссійск. Общества. — Лист No. 1 de la New Russia Co. Jousoffka.
 Сер. I № 14. Писаніе Э Крезнера въ Юзовкѣ. *We have 3 large lakes* *WJF*



ВЪ АНГЛІЮ

ВЪСЕМЪ ЧЛЕНАМЪ РУССКОГО СОЮЗА
 UNION POSTALE UNIVERSELLE
 ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО.
 CARTE POSTALE

ЮЗОВКА
 25 4 07



I hope you are
 better again. Thank
 you for letter. I
 will reply quickly
 a few days later
 to all at home
 Yours
 James Hillie

Mr. J. H. Jones
 York House
 Caerphilly
 Glamorgan
 South Wales.

D/D X 519/9/2.

Поштівка надіслана британськими мігрантами в Донбас. Дослідницький архів Юзівки, Гламорганські архіви. Показана в рамках виставки «Ентузіазм»
 Postcard sent by a British migrant to Donbas. Hughesovka Research Archive, Glamorgan Archives. Reproduced as part of the *Enthusiasm* exhibition



Виставка
«Ентузіазм»
в Мертір-Тідвілі.
Серпень 2017.
Фото: Вікторія
Донован

Enthusiasm exhibition in Merthyr Tydfil. August 2017.
Photo: Victoria Donovan



Виставка
«Ентузіазм»
в Redhills,
шахтарському
палаці в Даремі.
Травень 2019.
Фото: Дмитро
Чепурний

Enthusiasm exhibition at Redhills: Durham Miners Hall. May 2019.
Photo: Dmytro Cherpurnyi

Майстерня з фотографування териконів для школяр_ок Західного Лотіану. В рамках проєкту AHRC «Donbas in Focus: Visions of Industry in the Ukrainian East». Липень 2021. Фото: Вікторія Донован

Bings Schools Photography Workshop in West Lothian. Part of the *Donbas in Focus: Visions of Industry in the Ukrainian East*. AHRC project. July 2021. Photo: Victoria Donovan



Майстерня з фотографування териконів для школяр_ок Західного Лотіану. В рамках проєкту AHRC «Donbas in Focus: Visions of Industry in the Ukrainian East». Липень 2021. Фото: Вікторія Донован

Bings Schools Photography Workshop in West Lothian. Part of the *Donbas in Focus: Visions of Industry in the Ukrainian East* AHRC project. July 2021. Photo: Victoria Donovan



Літня школа
 «Завод дав нам
 усе» в мистецькій
 резиденції
 «Плюс/Мінус»
 в Северодонецьку.
 Серпень 2019. Фото:
 Дар'я Цимбалюк
Zavod dav nam use
 Summer School at Art
 Residency Plus/Minus in
 Sievierodonetsk. August
 2019. Photo: Darya
 Tsybalyuk



Клеменс Пул. «Діма, Дмитрій, Дмитро. Слава героям», 2021. Створено в рамках літньої резиденції «Роз/архівування пост/Індустрії» в Покровську в липні 2021

Clemens Poole.
DIMA, DIMITRY, DMYTRO. GLORY TO THE HEROES, 2021.
Produced as part of the *Roz/arkhivuvannia post/industrii Summer Residency* in Pokrovsk in July 2021





Архівна фотографія британської дитини в народному вбранні. Дослідницький архів Юзівки, Гламорганські архіви. Показана в рамках виставки «Ентузіазм»

Archival image of British child in folk costume. Hughesovka Research Archive at the Glamorgan Archives. Image was reproduced as part of the *Enthusiasm* exhibition



Архівна фотографія британських та українських житель_ок Донбасу. Дослідницький архів Юзівки, Гламорганські архіви. Показана в рамках виставки «Ентузіазм»

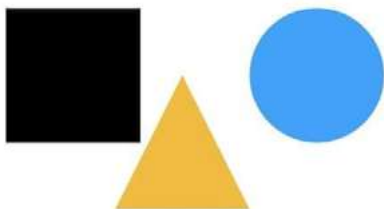
Archival image of British and Ukrainian residents in Donbas. Hughesovka Research Archive at the Glamorgan Archives. Image was reproduced as part of the *Enthusiasm* exhibition

SPECULATIVE TELEGRAM CONFERENCE /
ТЕОРЕТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

«EAST? DONBAS? A NEW CONFIGURATIONS OF THE FORMER DONETSK COAL BASIN»

СХІД? ДОНБАС? НОВІ КОНФІГУРАЦІЇ КОЛИШНЬОГО
ДОНЕЦЬКОГО ВУГІЛЬНОГО БАСЕЙНУ

ВОСТОК? ДОНБАСС? НОВЫЕ КОНФИГУРАЦИИ
БЫВШЕГО ДОНЕЦКОГО УГОЛЬНОГО БАСЕЙНА



Постер спекулятивної конференції з чату групи «Donbas through Collaborative Frames»

Poster for a speculative conference from the group chat of the *Donbas through Collaborative Frames* project



8.
Фасад промышленного здания.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЖУЖАЛКА»,
ДОНЕЦК

Пересылке почтой
в открытом виде
не подлежит.

жужалка. «Фасад промислової будівлі», з «жужалка: Ржавчино» (номер 009), 2014
zhúzhalka. "Fasad promyshlennogo zdaniia", in *zhúzhalka: Rzhavchino* (issue 009), 2014



Банер в закинутому ДК, Новодружеськ, 2020. Фото: Катерина Сірик

Banner in an abandoned Palace of Culture. Novodruzhesk, 2020. Photo: Kateryna Siryk

ΠΑΛΕΟΤΕΚΣΤΙ

PALAEOTEXTS

ОК:

В общем, депрессивные образы, когда дело касается Донбасса, часто бывают доминирующими. И вполне оправдано.

ДЦ:

да, и среди всего этого шикарные пальмы в ледовом дворце

ОК:

и Белокузьминовские скалы, и различные природные ландшафты, и много чего еще. Но это всё не о людях.

ДЦ:

в случае с пальмами, то они б без людей не выжили б все эти годы, поэтому там косвенно и о людях

20 октября 2020

OK:

Depressing images seem to dominate when it comes to Donbas. And rightly so.

DT:

yeah, but then there are those fancy palm trees in the ice palace

OK:

and the Belokuzminovka rocks, and other natural landscapes, and lots of other stuff. But none of it is about people.

DT:

well, the palm trees wouldn't have survived without people, so in a way it is about people too

20 October 2020

Дар'я Цимбалюк

ПОЛЬОВА НОТАТКА 6

Зум

10 грудня 2020 року

17:00-19:00 за британським часом

Учасни_ці: Вікторія Донован,
Віктор «Корвік» Засипкін,
Олександр Кучинський, Катерина
Сірик, Дар'я Цимбалюк, Дмитро
Чепурний

Мені завжди важко говорити про свою роботу, особливо у форматі мимовільного монологу, і особливо про роботу неакадемічну. На відміну від розповіді про мої малюнки на минулому семінарі, знайомий мені формат 20-хвилинної академічної доповіді знімає з тебе відповідальність, виступ стає необхідністю, рутинною, до таких презентацій я вже звикла. Можливо, це також пов'язано з тим, що, принаймні, на даний момент я є частиною академії, інституції, хоча б через свою тимчасову ідентичність аспірантки. Ця позиція «я в доміке», як сказав Віктор, легітимує моє право висловлюватися в рамках обмеженої теми та у чітко визначеному форматі (хоча хто і як може говорити і від чийого імені?)

Але мені завжди було некомфортно приживатися у будь-якій категорії: художниці, письменниці, дослідниці. Іменники не дуже зручно носяться.

Мені набагато більше подобаються дієслова, я пишу академічні та художні тексти, малюю, досліджую. Дієслово має на увазі дію, відчуття тіла в просторі. Категорії натякають на більш тривалий час проживання у них. Мені ж набагато цікавіше гуляти, де хочу, хоча, звичайно, дуже багато навколо високих парканів, стін, і саме вони становлять основу ідентичностей, інституцій, чи то ти знаходишся всередині, чи назовні. Якоюсь мірою весь цей мій довгий проект, який починається десь із «Одіссеї Донбас» і розтягується до анімації, до PhD, до цих нотаток, якщо не є спрямованим на стирання кордонів, то, принаймні, на їх розхитування, і на динамічне ковзання крізь світи. Добре надвечір вийти до моря, запустити «жабкою» знайдений на березі камінчик, дивитися як він торкається води, щоб проскочити далі, і ось він зовсім зникає, щоб повернутися на берег із новою хвилею.

Малювання, живопис та інші практики невербального вираження – процеси для мене дуже особисті, і цим складні. З глибоких внутрішніх потоків вони витягують на поверхню скам'янілості, фрагменти та образи незнайомих уяв, які я дбайливо збираю, перекладаю з кишені в кишеню, камінчики з моря. Це особистий простір, внутрішнє життя, його неможливо відокремити від тіней, які мої кімнатні світильники кидають на стелю перед сном крізь листя рослин, саме той непомітний, стомлений, тихий момент, в котрому здійснюється життя.

Коли я вперше побачила архіви палеоботанічних книг на сайті Михайла Кулішова «Шахты и рудники Донбасса» та переглянула «Ископаемую флору среднего отдела каменноугольных отложений Донецкого

бассейна» (Залесский и Чиркова 1938), дві речі глибоко проросли в мені – малюнки рослин з іншого світу та топоніми – Горлівка, Дебальцеве, Макіївка, Алчевськ(а). Ці знайомі топоніми, щільні у своїх нинішніх значеннях, асоціаціях, цитатах з моїх інтерв'ю, були врзані в несподівану для мене уяву, створену десятками делікатних палеоботанічних малюнків В.І. Сборомірского. Мені хотілося роздрукувати ці малюнки, вирізати та розвішувати на дошці в офісі, на якій я збираю засушені пелюстки, листя та частинки водоростей, принесені з прогулянок. Мені хотілося довго-довго їх розглядати та відтворювати. Подібну зацікавленість у мене викликали скати в акваріумі цього літа, рухи-дихання яких я намагалася імітувати по той бік скла. Цікаво, як малюнки викликають взаємність, бажання відповісти. Папір документує сліди моєї руки, що імітує сліди художника, який імітував сліди рослин.

Напевно, найцікавіше для мене у палеоботаніці – те, що в її основі лежить робота із фрагментами. Можливо, відсутність повної картини це те, що дає право на експериментальну уяву. Хоча палеоботанік_ині, швидше за все, зі мною не погодилися б. Під час семінару ми говорили про містифікації, «Світлоград» Аліни Якубенко (2017) та «неіснуючий» Луганськ Андрія Достлева (Достлев 2011). Мені часто близька підривна та утопічна сила уяви, яка дає нам можливість вигадати радикально інші картини майбутнього та минулого. Можливо, саме ця властивість уяви лежить в основі всієї моєї взаємодії з Донбасом та його історіями, взаємодія, яка постійно мігрує, розтягується і затулює в себе нових людей. Із зовсім невеликих фрагментів інтерв'ю я намагаюся виростити третій наратив, вбираючи в себе образи

війни, переселення та деіндустріалізації, при цьому я частіше блукаю полями, ніж їду дорогами. Хоча, звичайно, говорячи про Донбас, неможливо не ставитися до потенціалу уяви критично: вигаданість «руського мира» боляче лунає тут градами і залишається мінами. На семінарах ми багато говорили про різні уявлення Донбасу, деякі з них скоро стануть скам'янілостями, заброшками імперських проектів, блукаючи їх руїнами, легше із сумнівом ставиться до них, ніж до нових уявлень, які ми створюємо і проживаємо зараз. Навесні над дахом моєї кімнати ночами пташка будувала гніздо і голосно стукала по трубі, поки я писала про взаємодію людського і більш-ніж-людського [more-the-human] для своєї дисертації. Я часто згадую про неї.

Вікторія Донован ПОЛЬОВА НОТАТКА 6

Зум

10 грудня 2020 року

17:00–19:00 за британським часом

Учасни_ці:

Вікторія Донован, Віктор «Корвік»
Засипкін, Олександр Кучинський,
Катерина Сірик, Дар'я Цимбалюк,
Дмитро Чепурний

Не можу розглядати цю презентацію окремо, оскільки часто бачу й думаю про роботу Дар'ї в низці інших контекстів. Ба більше, робота Дар'ї важливим чином впливає на те, як я думаю про власну дослідницьку практику. Бути науковою керівницею Дар'ї – по-справжньому діалогічний досвід, і, мені здається, що я отримав від нашого інтелектуального обміну стільки ж, скільки й вона. Тому я почну цю нотатку ремаркою, яку Дар'я зробила в іншому контексті, під час спільної з її другим науковим керівником сесії, що ми мали наприкінці минулого року. На цій зустрічі він попросив її парочку речень висловити саму сутність аргументу, що лежить в основі її дисертації: Дар'я відповіла, що їй не подобаються історії, які розповідають про Донбас, історії, що, як правило, ґрунтуються на колоніальних, національних і культурних стереотипах, і що вона шукала інші шляхи, як можна

розповісти історію регіону й конфлікту. Я ж відповіла, що навпаки гадала, ніби Дар'їна дисертація з властивою критично-креативною методологією фундаментально відкидає саму ідею авторитарної оповіді. Роботу Дар'ї можна, насправді, розглядати як практику спротиву, що відчувається і в її малюнках, і в текстах.

Прослуховуючи запис нашої сесії, я вражаюся паралелям між роботою Дар'ї та ідеями, якими просякнуті творчі практики інших учасниць нашої групи. Першу паралель я проводжу між малюнками Дар'ї й незавершеними фотокартинами, які презентував на першій сесії Віктор. Подібно до робіт Віктора, малюнки Дар'ї ніби водночас оприявлюються та зникають. З одного боку, Дар'я бере участь у процесі розкопок: палеоботанічні тексти, центральні для її практики, як вона пояснює, були рідкісними культурними об'єктами навіть у радянські часи. Використання ж цього матеріалу в її творах (не кажучи вже про те, що вони стали предметом дослідження її докторської дисертації) постає як акт інтелектуальної «глибокої розробки» (привід для промислової метафори) – занурення вглиб очевидніших культурних пластів у пошуку репрезентацій, або ж, використовуючи слова Дар'ї, «фрагментів» чи «слідів» ідентичностей, що зазвичай виносяться за лапки художнього чи то історичного дискурсу. В першу чергу Дар'ю цікавлять не-людські [nonhuman] сліди, але в процесі археологічної роботи вона наштовхнулася на неочікувані відкриття (так би мовити, знайшла кістки динозавра, видобуваючи вугілля): одне з таких відкриттів стосується трагічної долі В.І. Сборомірского, автора палеоботанічних

зображень, із якими вона працює. Ці факто-об'єкти, «втрачені у пластах часу», як вона каже, виносяться на поверхню в роботі Дар'ї.

Якщо одні об'єкти в її малюнках виходять на поверхню, то інші зникають з поля зору. В даній версії її творів це – письмові тексти (транскрибовані усні історії чи палеоботанічні класифікації), що розтушовуються чи тануть. Це художнє рішення, пояснює Дар'я, є спробою протистояти «ієрархічному обрамленню», закладеному в виробленні знання [knowledge production], де більша культурна цінність надається словам (авторитарним), ніж зображенням (ілюстративним). Разом із тим, це – коментар щодо «недосяжності пам'яті». Саме тут я бачу паралелі з роботою Віктора, де ландшафти пам'яті схожим чином зникають із поля зору під новими культурними нашаруваннями. Цей вид креативних «заростей», гадаю, є прямою відповіддю на надкурвані, стратегічно «доглянуті» наративи про містя й людей, що циркулюють у панівних дискурсах про Донбас. Обидв_і художни_ці надають перевагу іншому різновиду знання – плинному, мінливому та незавершеному – в порівнянні зі стабільним і статичним.

Існують й інші точки перетину: на певному рівні я відчуваю, що зацікавлення Катерини й Олександра в промислових руїнах регіону живиться схожою інтелектуальною енергією. Тут ми також бачимо людей, які займаються розкопками, видобутком культурних сенсів містя, що було покинуто як непотріб (говорячи словами Дар'ї, як «непридатне») в рамках масової культури; таке, що лишили перетворюватись на попіл. Тут художни_ці так само не поспішають замінювати один авторитарний наратив на інший:

Дар'я пояснює, що спершу палеоботанічні матеріали її «творчо паралізували» і вона була не в змозі використати їх у своїй роботі з остраху помилкової репрезентації [«страх щось не показати»]. Мені здається, що тенденції Олександра й Катерини збирати та зберігати ґрунтуються на схожих етичних міркуваннях. Проговорювати означає виключати, зображати означає залишати щось за межами аркуша. Розкопувати, збирати й архівувати, з іншого боку, є практиками, що частково розв'язують цю етичну проблему. Гадаю, що це одна з причин, з яких Дар'я продовжує працювати та перепрацьовувати ці теми та матеріали різними шляхами: етика її практики вимагає, скоріш, безперервного дослідження, ніж кінцевого висловлення.

Дар'ю цікавить те, як співпраця з не-людськими актор_ками [nonhuman actors], рослинами у Ботанічному саді Сент-Ендрюса вплине на її повноваження говорити від імені об'єктів її дослідження, змушуючи чорнила на її малюнках текти, а кутки сторінок скручуватись (якщо подумати про цю роботу в романтичних фарбах). Ми розмірковуємо над тим, що сталося б, якби малюнки повністю зруйнувалися під час виставки в садах. Хоча це було б автентичною репрезентацією процесу співпраці, для цілей виставки такий перебіг подій був би, вочевидь, небажаним. Це приводить нас до іншої думки, яку висловлює Дар'я під час сесії: до питання «рівноваги» між оповіданням (яке здається до певної межі необхідністю, аби залучити аудиторію – особливо непрофесійну) і деконструкцією активів оповідання (через оголення владних структур, що лежать в основі неписаних правил репрезентації [conventions of representation]). У художніх

роботах, які ми обговорили в цій групі, рівновага, здається, деінде порушується в бік деконструкції: чи то музеї, звільнені від експонатів (DE NE DE 2018), чи соляні лампи, які злизуються нанівець (Dostliev and Dostlieva 2016–2021), чи то Вікторові розмальовані поверх фотографії, – предмети на Донбасі часто ніби опиняються на межі повного зникнення. Як ми обговорювали пізніше в чаті Телеграму, навіть самому позначникові «Донбас», здається, теж загрожує зникнення (багато хто висловлює сумнів у релевантності терміну для сьогодні, розглядаючи його як колоніальний радянський конструкт (Лівін, Михед 2020; Гривіна 2020; Donovan and Sklokina, 2021)). Я питаю сама себе, як ми назвемо нашу статтю, якщо слово «Донбас» зникне з ужитку до того, як її опублікують; якщо наш проєкт, подібно до міських міфів та фільмів у жанрі мок'юментарі, що ми ними ділилися в чаті, стане дослідженням ілюзорного місця, яке ніколи не існувало.

Darya Tsymbalyuk FIELD NOTE 6
Zoom
10 December 2020
17:00-19:00 UK time

Participants:

Dmytro Chepurnyi, Viktor "Corwic"
Zasypkina, Victoria Donovan,
Oleksandr Kuchynskyi, Kateryna
Siryk, Darya Tsymbalyuk

It's always difficult for me to speak about my own work, especially in the form of an improvised monologue, and especially about my non-academic work. By contrast with this, the more familiar format of the 20-minute long conference paper relieves you of responsibility, in that a presentation becomes a requirement, a routine. I'm used to those kinds of presentations. Perhaps it also has to do with the fact that at least for now I'm a part of the academic world, part of an institution, if only through my temporary identity as a PhD student. This position of being in 'a safe house', as Viktor put it, legitimises my right to speak on a particular subject and in a strictly delineated format (although, who has a right to speak, and how, and on whose behalf?).

I've always felt uncomfortable identifying with a particular category: artist, writer, or researcher.

Nouns don't fit too comfortably for me. I much prefer verbs, I write academic and creative texts, I paint and I research. A verb presupposes action, a spatial experience of the body. Categories imply a longer period of dwelling. I am much more interested in being in motion, though, of course, there are many high fences and walls, and these construct identities and institutions, whether you're inside or outside. In some sense all of this long project, which started somewhere with *Odisseia Donbas* and stretched and morphed into the animation, the PhD, these fieldnotes, is aimed, if not at erasing, then at least at undermining boundaries, of gliding between different worlds (academic, artistic, etc.). It's nice to walk out to the sea in the evening, skip a stone found on the shore, watch it touch the water and jump further till it disappears, and then be washed back to shore by a new wave.

Drawing, painting and other practices of non-verbal expression are very personal processes for me, and in this way they are difficult. From deep and hidden inner waters, they pull to the surface fossils, fragments and visions of unknown imaginaries which I meticulously collect, moving from one pocket to another, like pebbles from the sea. It is an intimate space, an inner life, you can't separate it from the shadows of the lamp in my room sheds on the ceiling right before bedtime. Through the leaves of the plants, you suddenly notice that discrete, tired and quiet moment in which life occurs.

I first encountered palaeobotanical books on Mykhaïlo Kulishov's website *Shakhty i rudniki*

Donbassa. As I looked through the book *Iskopaemaia flora srednego otdela kamennougol'nykh otlozheniĭ Donetskogo basseĭna* (Залесский и Чиркова 1938), two things took root in me – the pictures of the plants from another world and the toponyms of Horlivka, Debaltseve, Makiĭvka, Alchevska(ia). These familiar toponyms, dense in their contemporary meanings, associations, and citations from my interviews, were written into a completely unexpected imaginary, created through dozens of B. I. Sboromirskiĭ's delicate palaeobotanical drawings. I wanted to print these drawings, cut them out and hang them on the office board where I collect dried petals, leaves and particles of algae, brought from my walks. I wanted to look at them for a long time and trace them. I developed a similar interest in the stingrays I saw in the aquarium this summer, as I tried to imitate their breathing movements from the other side of the glass. It's interesting how drawings call for reciprocity – a wish to respond. The paper preserves an imprint of my hand, which imitates the traces of the artist who imitated the traces of the plants.

What interests me most about palaeobotany, perhaps, is that it is based on work with fragments. Maybe the absence of a full picture gives you the right to an experimental imagination. Although palaeobotanists would most probably disagree with me. During the seminar we talked about mystifications, Alina Yakubenko's *Svetlograd* (2017) and Andrii Dostliev's "non-existent" Luhansk (2011). I can often relate to the subversive and utopic power of imagination that allows us to think of radically

different versions of the future and the past. Perhaps it's this quality of imagination that lies at the heart of my engagement with Donbas and its stories, a prolonged, constantly migrating, and densely populated engagement. From small interview fragments I'm trying to grow a different narrative, incorporating images of war, displacement and de-industrialisation, and, in doing so, I often find myself roaming fields rather than following roads. When speaking about Donbas, however, one has to approach the potential of imagination critically: the imaginary of the 'Russian world' painfully resounds here through shelling, leaving traces in the form of landmines. During the seminars we talked about different imaginaries of Donbas, some of them would soon become fossilised, the *zabroshki* of imperial projects. Roaming their ruins, it is easy to treat those imaginaries with doubt, but it is not so easy to be critical of the new imaginaries we are creating and living in right now. In spring, while I was writing about human and more-than-human relations for my PhD, a bird was nesting above the roof of my room and kept banging on a pipe very loudly. I often come back to it in my thoughts.

Victoria Donovan FIELD NOTE 6
Zoom
10 December 2020
17:00-19:00 UK time

Participants:

Dmytro Chepurnyi, Viktor "Corwic"
Zasytkin, Victoria Donovan,
Oleksandr Kuchynskyi, Kateryna
Siryk, Darya Tsymbalyuk

It is impossible to respond to this presentation in isolation since I regularly encounter and think about Darya's work in a number of other contexts. What's more, Darya's work informs in an important way the way that I think about my own research practice. Supervising Darya is a dialogic experience and I think I probably benefit as much as she does from the relationship of intellectual exchange. I'll start this note, then, with a remark that she made in another context, during a co-supervision that we had just before the end of last year. In this meeting her co-supervisor asked her to articulate in a couple of sentences the very essence of the argument that she was making in the dissertation: she replied that she did not like the stories that were told about Donbas, stories that typically invoked a litany of colonial, national and cultural stereotypes, and was looking for

other ways to tell the story of the region and its ongoing conflict. I countered that I thought that her dissertation, which draws on critical-creative methods, was fundamentally opposed to the idea of authoritative telling in and of itself. I think that Darya's work can effectively be understood as a practice of resistance which makes itself felt as much in her drawings as in her written work.

I am struck when listening to the recording of our session at the parallels between Darya's work and the ideas informing the creative practice of some others in our group. The first parallel that I draw is between Darya's drawings and the work-in-progress photo-paintings that Viktor presented in our first session. Like Viktor's works, Darya's drawings seem to be emerging and disappearing at the same time. On the one hand, Darya is engaging in a process of excavation: the palaeobotanical works at the centre of her practice, she explains, were marginal cultural objects even in Soviet times. The incorporation of this corpus into her creative work, not to mention a PhD dissertation, is thus an act of intellectual deep mining, digging beyond the more obvious cultural layers to find representations, or to use Darya's language "fragments" or "traces", of identities that are normally excluded from artistic or historical discourse. Darya is primarily interested in nonhuman traces, but in the process of her excavation work she has also made unexpected discoveries: one of these was a discovery about the tragic fate of the author of the palaeobotanical images that she was working with, B. I. Sboromirskii. These object-facts, "lost in

the strata of time", as she puts it, are brought to the fore in Darya's practice.

If some objects rise to the surface in Darya's work, others disappear from view. In this iteration of her drawings, it is the written texts (of transcribed oral histories or palaeobotanical classifications) that are becoming obscured or fading into imperceptibility. This representational choice, Darya explains, is an attempt to resist the "hierarchical framing" implicit in knowledge production, where greater cultural value is typically attributed to words (authoritative) than images (illustrative). But it is also a comment on the "inaccessibility of memory". It is here that I see the close parallels with Viktor's work, in which landscapes of memory likewise disappear from view beneath new cultural layers. This kind of creative overgrowth, I think, is a direct response to the hyper-curated, strategically tended narratives of place and people that circulate in dominant discourses about Donbas. Both artists assert another kind of knowledge, one that is fluid, mutable, and incomplete, rather than stable and static.

There are other points of intersection: Kateryna's and Oleksandr's engagement with the region's industrial ruins seems to be charged with a similar intellectual energy. They too are involved in excavating and retrieving cultural meanings of places that have been discarded as worthless [безполезно] in mainstream culture, left to turn to dust. They are similarly hesitant to substitute one authoritative narrative for another. Darya explains that she was at first creatively paralysed by the

palaeobotanical materials, unable to repurpose them in her work because of her fear of misrepresentation. The cumulative tendencies in Oleksandr's and Kateryna's practices would seem to be powered by similar ethical considerations. To speak is to exclude, to depict is to leave something off the page: excavating, collecting and archiving, on the other hand, are practices that mitigate these problems; this is one of the reasons, I think, that Darya continues to work and re-work these themes and materials in different ways; the ethics of her practice require perennial exploration rather than definitive statement.

Darya is interested in how collaboration with nonhuman actors (the plants at the St Andrews Botanical Gardens) will nuance her authority to speak on behalf of her subject, causing the ink of her drawings to bleed and the edges of the pages to curl (in the most romantic imaginings of the process). We talked in the seminar about what would happen if the drawings were completely destroyed following their installation in the gardens; while an authentic representation of the collaborative process, this would be far from ideal for the purposes of the exhibition. This links to another point Darya makes in the session: the question of balance between telling (a degree of which seems necessary to ensure engagement, especially of non-specialist audiences) and deconstructing acts of telling (through exposure of the structures of power that underpin conventions of representation). In the works we've discussed in this group, this balance often seems tipped in the direction of deconstruction: whether it's museums emptied of

their contents (*DE NE DE* 2018), salt lamps licked to a nub (Dostliev and Dostlieva 2016-2021), or Viktor's overpainted photographs, things in Donbas often seem on the verge of vanishing completely. As we discuss later in the Telegram chat, even the designator Donbas now seems to be threatened by extinction (as an imperial-Soviet construct, many debate the contemporary relevance of the term (Лівін, Михед 2020; Гривіна 2020; Donovan and Sklokina, 2021). I begin to wonder what we will call our article if Donbas has vanished completely by the time it is published; if our project, like the urban myths and mockumentaries we share in the chat, will end up being a study of an illusory place that never was.

ЗГАДУЮЧИ СИГІЛЯРІЇ ТА ЛЕПІДОДЕНДРОНИ

Ми йшли крізь яскраві хащі у спекотний літній день, наші ступні ковзали між нерівною стежиною й горами пластикового сміття, ноги бились об коріння, а руки відштовхували гілля, розчищаючи дорогу попереду. Ми прямували до місця першого промислового видобутку вугілля на Донбасі. Прогулянка була частиною літньої школи, що мала на меті дослідити промислову спадщину регіону. Донбас означає Донецький вугільний басейн, регіон на Сході України, відомий своєю металолivarною та вугільною промисловістю, як і статусом одного зі зразкових регіонів стрімкої радянської індустріалізації (Портнова 2018, 52). Назва «Донбас» почасти використовується для позначення Донецької та Луганської областей, хоч їхні окремі частини й належать до інших культурних регіонів, як от Слобожанщина чи Приазов'я. В цьому випадку я використовую топонім «Донбас» для позначення промислового регіону, що формувався на місці Донецького басейну, починаючи з XIX століття. Назву «Донбас» цій території надав гірничий

інженер Євграф Ковалевський у 1827 році (Симоненко 1977, 9-10), підкреслюючи центральне місце гірничої справи в історії регіону. Останнім часом топонім подекуди критикують. Наприклад, роблячи огляд виставки «Ген непокори» в Донецькому краєзнавчому музеї, що зараз переїхав до Краматорська, Вікторія Гривіна підсумовує головну ідею експозиції як відхід від топоніма «Донбас», що уособлює колоніальне бачення території як суто ресурсної бази (Гривіна 2020). З 2014 року Донбас часто згадується в контексті війни й окупації, що тривають і в результаті яких постали дві самозвані «республіки», що отримують підтримку Росії: «Донецька народна республіка» й «Луганська народна республіка», які українська влада визнала терористичними організаціями. Більш ніж 13 000 людей загинули під час конфлікту (Радіо Свобода 2020), й тисячі набули статусу внутрішньо переміщених осіб, ВПО (УВКБ ООН в Україні наводить цифру у більш ніж 1.4 мільйона людей з Донецької й Луганської областей, а також із Криму (UNHCR Ukraine 2020)). Отже, Донбас формується під впливом двох великих наративів індустріалізації та війни, й обидва є наративами маскулінності, що ставлять у центр уваги союз між чоловіком і машиною, й майже не залишають місця для суб'єктів, що не підпадають під категорію «чоловік», будь то жінки, меншини чи більш-ніж-людські [more-than-human] створіння.

Зауважуючи ці два наративи, повернімося до моєї історії про прогулянку. Ми були майже в передмісті Лисичанська, одного з міст Донбасу, й прямували до місця першого в регіоні промислового видобутку вугілля, що запрацювало в 1795 році (Светиков 2018). Коли я вперше почула про запланований візит, я не уявляла собі прогулянку крізь хащі, оскільки моє розуміння процесу видобутку вугілля ґрунтувалось на канонічних зображеннях чоловіків, що тяжко працюють під землею, зображеннях, на яких все було чорно-біле, лише подекуди з вкрапленнями помаранчевих касок (Shekmenev 1994-2011; Яковленко 2020) (хоча, навіть у такого штибу відбиванні існує рослинний слід «Абрикосів Донбасу», сучасної класики Любові Якимчук, де каски шахтарів перетворюються на абрикоси). Багато хто з учасни_ць цієї подорожі

приєдналися до нас прямо після ночі рейву в одному із закинутих сховищ Сєвєродонецька, де занедбані локації, що їх по-жаргонному називають заброшками, є окремим різновидом промислової спадщини. Звуки техно, які все ще пульсували в наших тілах і сповільненому русі крізь яскраву зелень, посилили відчуття від сомнамбульної ходи крізь ліс. Коли ми нарешті дісталися вугільного пласту, наш провідник Микола Скурідін розповів нам про сигілярії та лепідодендрони — вимерлі роди деревоподібних рослин, що сформували кам'яновугільні болота. Слухаючи його в оточенні соковито-зелених рослин, легше було уявити густі ліси кам'яновугільного періоду, ніж промисловий видобуток вугілля. Після розповіді про формацію вугілля й побудову перших шахт Скурідін демонстративно розламав декілька шматків вугілля. Я підняла один із них. Оскільки нести його мені було ні в чому, я завернула його у великий лист, що знайшла на зворотному шляху: вугілля в рослинній матерії, вугілля є рослинна матерія, вугілля має рослинну пам'ять.

Прогулянка була організована в рамках літньої школи: «Завод дав нам усе», координаторкою якої була я спільно з Дмитром Чепурним, Вікторією Донован та іншими у 2019 році. Англійський переклад назви школи «The Plant Gave Us Everything» — цитата, позичена в одного з оповідачів документального фільму Пьотра Армяновського «На Сході» (2015), — пропонує подвійне розуміння слова plant як заводу та як живої рослини. В оригінальній українській версії цей зв'язок, однак, не такий явний: слово «завод» (промислове виробництво), походить від дієслова «заводити» (щось починати, організовувати) (Етимологічний словник 1985, 219), що почасти використовується у висловлюваннях на кшталт «заводити рослини», «заводити коней» тощо. Назва літньої школи й наша прогулянка відповідають темі мого дослідження й особливо — цьому есею: процес видобутку спогадів про рослини як про живі організми в історіях про Донбас та з Донбасу. Майкл Мардер пише про рослинну пам'ять [vegetal memory] як про пам'ять всередині рослин, де тіла рослин є самі по собі рослинною пам'яттю (Marder 2016). Мардер досліджує теорію

рослинного мислення, витягування «відбитків рослинного життя з істот під назвою “люди”» (Marder 2013, 19). Слідом за Мардером я дістаю рослинне життя з людських культур та історій, і в цьому дослідженні посилаюся на відбитки рослин, що сформували нашу світи у вигляді рослинних спогадів.

Щоби досліджувати рослини в самому серці видобутку вугілля (споглядати рослинні спогади зсередини промисловості та регіону), я вдаюся до художнього дослідження [artistic research]. У цій роботі я представляю деякі з моїх малюнків, що працюють із дослідженнями з палеоботаніки, природничої науки, яка вивчає рослини, що існували в інших геологічних періодах (Taylor, Taylor and Krings 2009, 2).

ПАЛЕОБОТАНІКА Й ХУДОЖНЄ ДОСЛІДЖЕННЯ

Концентрація уваги на чоловіках і машинах, колоніальних наративах індустріалізації та війни стратегічно відносить все, що не стосується чоловіка й машин, до порожнього простору, який слугує сировиною, ресурсом для сільськогосподарських і промислових проектів, а також військових кампаній. Однак, індустріалізація стала також і поштовхом виробляти історії про більш-ніж-людських створіння (Rovinelli 2016, 10), про те, як стрімкий видобуток горючих корисних копалин також виявив рослинні скам'янілості й витягнув їх на поверхню, що призвело до виникнення дисциплін на кшталт палеоботаніки. В Російській імперії палеоботаніка розвивалася й поширювалась як наука, починаючи з 1840-х років паралельно з розвитком промисловості (Криштофович (1956) 2013, 13-14). Як стверджують Імре Шеман та Домінік Бойер (Szeman and Boyer 2017), а також Клер Коулбрук (Colebrook 2017), епоха модерності [modernity], що містила в собі промисловий розвиток і створення сучасних політичних структур та інститутів, стала можливою через використання й доступність горючих корисних копалин. Їхній видобуток же уможливився завдяки систематичним процесам поневолення й експлуатації чорношкірого населення та колонізованих «інших» (Yusoff 2018). Ба більш, науковий прогрес був одним зі стовпів колоніалізму й імперіалізму. У випадку

Донбасу, який є частиною великого Євразійського степового поясу, що його часто називають Диким Полем та який вбачався Російською імперією за простір для експансії, перші «військово-наукові» експедиції почалися в часи правління Петра Першого (Sunderland 2004, 37). Отже, поглиблення знань про життя організмів в інших геологічних періодах та індустріальний прогрес взаємопов'язані, і цей зв'язок обговорювався багатьма російськими та радянськими палеоботаніками, тексти котрих я детально вивчаю в моєму дослідженні. Наприклад, чимало рослинних скам'янілостей були відкриті на місцях шахт завдяки співпраці вчених і шахтар_ок, і саме тому ми знаємо про рослини Кам'яновугільного періоду більше, ніж про рослини будь-якого іншого часу (Taylor, Taylor and Krings, 29).

Зв'язок між відкриттям скам'янілостей і промисловими зонами також досліджується в документальному фільмі «Гірчиця в садах» (2018, реж. Пьотр Армяновський). У стрічці головна героїня Олена повертається до рідного села на Донбасі, що тепер знаходиться на лінії розмежування між підконтрольними й окупованими територіями. В одній зі сцен Олена розглядає терикон і згадує своє дитинство:

Вот на этих отвалах мы с подружками все время бегали, собирали там разноцветную глину, чтобы делать поделки, — желтую, красную, голубую и черную! А черная, как известно, наиболее фонит, — ураносодержащая. Делали из нее куколок, игрались. Бабушка нас как-то заметила, как дала нам люлей. А еще там находили постоянно окаменелые водоросли, какие-то друзы потрясающие, у меня полный двор был этой фигни. Я думала я буду геологом, это все собирала, коллекционировала. Мне от этого еще очень тоскливо, что вот эта ситуация, что тут все заминировано — поля заминированы, терриконы заминированы. Их же никто не будет послезавтра разминировать, даже если война закончится. Если мы до сих пор находим мины рабочие со Второй мировой. Так оно же там будет лежать всегда теперь.

У цій короткій цитаті людські й більш-ніж-людські архіви сходяться в живій пам'яті дитинства. Олена побивається за втраченим доступом до териконів — штучних гір, що сформували ландшафт цього регіону. Терикони самі по собі є архівами індустріалізації, що зберігають радіоактивну глину й інші залишки, а також спогади прадавніх геологічних процесів — рослинні скам'янілості. В історії Олени промислове сміття стає простором для дитячої гри, де наративи інших геологічних періодів, індустріалізація й дитинство формують переплутані вузли, з яких, наче з глини, вона формує свою історію. Ба більше, спогади про війни, тодішню й теперішню (Другу світову та конфлікт, що триває), також архівуються в териконі, який стає недоступним через небезпеку натрапити на міну.

Так само, як Олена, я збираю рослинні скам'янілості, багато з яких опинились на поверхні завдяки індустріалізації. Для цієї серії малюнків я працюю з книгою 1938 року «Ископаемая флора среднего отдела каменноугольных отложений Донецкого бассейна» авторства Залеського та Чиркової. В книзі міститься чимало рисунків Б.І. Сборомірского, що зображують рослинні скам'янілості. І, точно як Олена, я зіставляю рослинні скам'янілості зі спогадами переселення, що я збирала в інтерв'ю з людьми, які переїхали з Донбасу. Ці розмови фокусувалися на взаєминах людей та рослин і тим, як ці взаємини руйнуються й перебудовуються через досвід міграції. Отже, ці історії пропонують інший погляд на переселення й залучають спогади про Донбас, що не формуються навколо домінуючих наративів промисловості й війни (винятково чоловіка й машини) й у такий спосіб дають можливість розповідати мульти-видові [multispecies] історії. Поєднуючи ці різноманітні елементи в переплетіння суб'єктивностей та історій, я сподіваюся знайти розмаїття наративів про Донбас й енергію трансформації (вугілля також є скам'янілою рослиною!), що дозволить нам шукати більш інклюзивні уявлення про регіон.

ВИКЛИК СКАМ'ЯНІЛОСТЕЙ

Одним зі способів мого дослідження рослинних спогадів Донбасу є малюнок. На додачу до моїх власних малюнків я використовую

зображення Сборомірського й фотографії скам'янілостей із той ж книги. Рослинні скам'янілості є візуальними об'єктами, що створюються через взаємодію різноманітних більш-ніж-людських сил у процесі компресії й відбиття. Більш-ніж-людські джерела цих зображень ставлять під питання концепцію малювання (й письма), що позиціонують людину як єдину, хто може продукувати те й інше. В есеї «Drawn to the Moment» Джон Бергер вирізняє малюнки, створені рослинними скам'янілостями й людьми. На його думку, функцією будь-якого зображення є «запам'ятовування образу, що зникне» (Berger (1976) 2001, 421). Скам'янілість же спроможна поставити під сумнів саме зникнення, але ця можливість є «беззмістовною»: «Вона є випадковою й не містить акту споглядання [looking] як сенсоутворювального процесу» (Berger, 421). Теза Бергера ґрунтується на піднесенні процесу споглядання в порівнянні з процесом тактильного залучення, де рослинна скам'янілість створюється компресією й відбиттям, оминаючи посередництво погляду. Уявлення Бергера про беззмістовність рослинних скам'янілостей можуть заперечити нові теорії матеріальної екокрітики, що пропонують концепцію укладено-оповідальної матерії [storied matter] як «матеріального поєднання змістів, якостей і процесів, у яких людські й більш-ніж-людські складові перетинаються в мережах, що породжують сили означення» (Iovino and Oppermann 2014, 1). Коулбрукове спонукання розширювати архів надає потенціальні рамки для інтерпретації скам'янілостей і як написів, і як малюнків. (Craps et al. 2017, 507) Ці рамки заохочують пильніше досліджувати рослинні записи та включення їх у історії Донбасу. Це ж може допомогти нам переосмислити великі наративи, сконцентровані на чоловіках і машинах, і звернути увагу на інші більш-ніж-людські й людські створіння, які населяли регіон і зробили його таким, яким ми знаємо його сьогодні.

Обводячи олівцем рослинні скам'янілості як відбитки, створені через тиск [pressure] на матерію, я думаю про те, як ці скам'янілості впливали на [impressed] Сборомірського, коли він повторював кожний вигин, кожну лінію, перекладаючи їх на мову людського

малюнка. Причина, з якої я почала це художнє дослідження, полягає у враженні [impression], що ці образи справили на мене, й у моєму бажанні роздруковувати, вирізати й вішати їх на дошку з моєю колекцією висушених пелюсток, листя й морських водоростей із різних прогулянок. Я не могла відвести погляд від цих зображень і хотіла зімітувати їх, повторити відбитки. Це джерело взаємодії, що підштовхнуло мене тиснути олівцем на папір, — створювати відбитки.

АКЦЕНТУЮЧИ ПОРОЖНЕЧІ

Вирізаючи й повторюючи ескізи Сборомірского, я помітила, що час від часу малюнок має пунктирний контур простору всередині скам'янілості, порожнечу [absence], своєрідне запрошення використовувати уяву. Джемма Андерсон підкреслює інтерпретативну природу морфологічного малюнка і, згадуючи ескізи скам'янілостей Грега Еджкомба, стверджує, що він «підводить глядач_ку до вбачання біологічних структур, а не геологічного артефакту» (Anderson 2014, 235). Пунктирні порожнечі на ескізах Сборомірского з'явилися чи то тому, що оригінальна частинка матерії не збереглася, чи то тому, що художнику було не до кінця зрозуміло, як задокументувати їх. Тут порожнечі — це простір для уяви. Дивлячись на ці обірвані та фрагментарні ескізи скам'янілостей, я запитую себе: які сяючі порожнечі [radiant absences] містяться в наших історіях про Донбас і з Донбасу? Мене цікавлять процеси стирання, компресії й те, як вони формують наші культури та способи запам'ятовувати, де одні наративи кам'яніють, а інші втрачаються.

Як я вже згадувала, частина мого дослідження полягає в збиранні усних історій про переселення. Мої інтерв'ю фокусуються на спогадах про домівки й рідні міста, а також про рослини й сади, які роблять ці простори тим, чим вони є. Оскільки вони записувалися в часи переселення й військового конфлікту, що триває, ці травматичні події згадуються в кожному інтерв'ю, але почасти цей досвід найкраще передається в паузах. Деякі спогади лишаються невіголошеними, записаними радше невербально, зовсім як рос-



Загальний вигляд заводів, 1904-1909.

Поштівка з онлайн колекції «Промислові об'єкти»
Міського медіархіву (Центр міської історії, Львів),
копірайт: Маріупольський краєзнавчий музей

линні скам'янілості, що представляють невербальні історії життя з інших геологічних періодів.

Вивчати історії рослин означає вивчати беззвучні історії. Рослини зазвичай зображуються як наші мовчазні компаньон_ки, чії голоси виявляються крізь людей-оповідач_ок. Рослинні історії часто німі й у наших записах, які рідко розповідають про втрату рослинного життя, якщо тільки не знищується цілий ліс. Відсутність таких свідочств може призвести до хибного уявлення про відсутність у просторі життя [landscape of life] загалом.

Хоч рослини іноді стираються з людської пам'яті, вони й самі можуть стирати людські сліди. В одному з моїх інтерв'ю жінка на ім'я Валентина говорить про монструозне розростання хмелю й інших рослин в її саду. Щоразу по поверненню додому вона годинами вирізає хащі у спробах врятувати будинок від поглинання й стирання рослинною матерією. Я чула подібні історії раніше, коли інтерв'ювала людей, які були змушені переїхати з Чорнобильської зони відчуження. Вони показували мені фотографії вулиць і будинків, котрі їм довелося покинути і які вони провідували рік від року. На цих фотографіях мені було складно розпізнати відлуння доріг у бур'янах.

ПОРОЖНІЙ ПРОСТІР

Картографічні зображення степу як порожнечі відсилають до імперських, колоніальних та індустріальних уявлень про вибудовування світу з нічого. Як я вже зазначала, до індустріалізації території Донбасу складались із простору, відомого як Дике Поле. В результаті експедицій, започаткованих Петром Першим, з'явилися мапи Дикого Поля, на яких «степ був привласнений географічною наукою та швиденько перетворився на порожнечу.»



Завод Краматорського металургійного товариства, 1900-1917. Фотографія з онлайн-колекції «Промислові об'єкти» Миського медіархіву (Центр міської історії, Львів), копірайт: Музей історії Старокраматорського машинобудівного заводу

(Sunderland, 52-53). Колоніальні репрезентації степу не тільки стерли місцевих козаків і кочове населення, що мешкало на цих землях, але й багаті екосистеми, в яких вирувало життя, і чимало яких були значно змінені в процесі колонізації та індустріалізації. Віллард Сандерленд пише, що з поглинанням імперією в XVII столітті «володіння землею стало царською прерогативою, а право на землю на підставі її використання стало вторинним» (Sunderland, 28). Тобто, різні форми знань і зв'язків із землею та її житель_ками, що були засновані козаками та кочівни_цями, були замінені новими імперськими рамками. Збільшення кількості населення в XVII ст. мало значний вплив на місцевий світ диких тварин, які були «вбиті під час полювання або витиснені з простору» (Sunderland, 31). Сільське господарство стало головним способом взаємодії з землею, поки індустріалізація не запропонувала модель видобутку ресурсів.

Уявлення про степ як про порожнечу присутнє й у знімках Донбасу XIX століття. Ірина Склокіна наголошує, що саме завдяки фотографії, а не живопису, з'явилися перші зображення Донецького басейну (Склокіна 2018, 188). Деякі приклади цієї ранньої фотографії карбують більше землі, ніж індустрії, перетворюючи першу на порожнє тло другої. Наприклад, напис на листівці Маріуполя 1905-1909 років говорить: «Загальний вид заводів». Тут завод ледь вбачається на відстані, в той час як заголовок заохочує глядач_ку бачити лише його, ігноруючи землю, що займає більшу частину простору. Склокіна вбачає в композиції листівки продовження «канон[у] пейзажного живопису XIX століття» (Склокіна, 188), водночас підкреслюючи, що таке розміщення промисловості «створювало відчуття, що саме завод є метою, тим, до чого скероване життя в цьому просторі» (Склокіна, 188).

Другий знімок фігурує в архіві Краматорського металургійного заводу і був зроблений між 1900 і 1917 роками. В той час як обидва зображення могли наслідувати пейзажному живопису, їхні назви, що містяться прямо на фотографії або ж які значаться в назві архіву, підкреслюють значущість зображуваної промисловості, де земля вважається лише тлом, а в теологічній інтерпретації — простором для подальшої промислової експансії. Акцент на промисловості стирає землю і разом — рослини й інших її різноманітних мешкан_ок.

Схожі зображення можна знайти й у літературі того часу. Наприклад, російський письменник Вікентій Вересаєв, який відвідав Донбас у 1890 році, описує простір як «молчалив[ую], безлюдн[ую] степ[ь]», нудне місце. Він пише:

Черная земля, черные дороги... На всем руднике — ни одного деревца, ни одного кустика; нет ни пруда, ни ручейка. Кругом, докуда глаз хватает, — однообразная, выжженная солнцем степь. (Вересаев (1892) 1980, 88)

Хоча цей опис можна сприйняти як критику знищеної екології та вбогості, що панувала всередині та навкруги шахтарських поселень, він також говорить про степ як про щось позбавлене життя. Подібні образи монотонної пустелі часто використовуються для виправдання колоніалізму поселен_ок і стирають місцеву історію людей і більш-ніж-людських створінь. Схильність до зображення степу як монотонного та однобарвного моноліту викриває пригнічення місцевих знань, що могли б прочитати й пояснити ці землі в повному розмаїтті їхніх проявів. Збірка оповідань, опублікована в 1908 році українським письменником Спиридоном Черкасенком, який прожив на Донбасі дев'ять років, дозволяє нам уявити, як виглядав степ в очах людини із кращими знаннями про нього.

Щодня, йдучи до шахти, Сосновський спинявся на хвилину на хвірточці і мовчки, з радісною усмішкою любовався з далечини, з просторого степу, що, мов пишний зелений килим, слався перед ним; скрізь по, степу горіли, мов кра-

плини свіжої крові, головки яскраво-червоних воронців, і це надавало степові такої краси, що не можна було очей одірвати од нього. А в небі бреніли завзяті співці весняні, незримі жайворонки: неначе невідомий велетень-музика натягнув од землі до неба незримі струни й дзвенів на них невимовно-давній гімн весні й сонцеві, величному, палкому сонцеві, що є початком і кінцем життя... В душі піднімався якийсь чудовий, солодкий смуток, і серце од того смутку билось палкіш, водно з чарівною музикою природи, кров буяла в жилах, вся душа сповнялась завзятим бажанням... Степ дихав... Він жив кожною своєю билинкою хисткою, кожною непомітною квіточкою, найдрібнішою комашиною, метеликом, коником, пташечкою... (Черкасенко 1908, 37-38)

У цьому уривку з оповідання «Весною» Черкасенко представляє образ степу як живого й квітучого світу, населеного всілякими рослинами, птахами й іншими істотами. Згадувані ним воронці в одному з моїх інтерв'ю пригадує й жінка на ім'я Світлана, і я використовую її цитату для одного з малюнків. В інтерв'ю Світлана пригадує свої прогулянки до кургану посеред степу, і, зовсім як Черкасенко, описує землю як багатий і сповнений життям світ. Курган Савур-Могила, про який вона говорить, був стратегічною висотою і місцем важких боїв. До зустрічі зі Світланою я уявляла його лише як місце битви. Однак, Світлана додає до мого уявлення про Савур-Могили воронці: «Це така пласка квітка з чотирма-п'ятьма пелюстками й жовтою серединою: пуста, порожня півонія...» — Світлана надає мені детальний опис, оскільки я ніколи не бачила цю рослину. Черкасенкові багаті описи степу разом із спогадами моїх оповідач_ок виводять на перший план мовчазні простори навколо фабрик із листівок і фотографій, що обговорювалися вище, і населяють їх звуками, кольорами й усіма формами життя. Такі наративи дозволяють нам уявляти Донбас і Дике Поле не як порожні, стерті простори, а як живі екосистеми. Рослинні скам'янілості заохочують нас думати

про різні види створінь, які населяли територію, що зараз зветься Донбасом, і те, як вони формували її. В цій мультивидовій перспективі історії наратив індустріалізації представлений у відношенні з іншими видами наративів, такими, як рослинна пам'ять вугілля й інших скам'янілостей. Ба більше, працювати з рослинними скам'янілостями значить постійно нагадуватися про процеси вимирання й руйнації. Як і будь-який архів, рослинні скам'янілості архівують смерть так само, як і життя. Військовий конфлікт, що триває на Донбасі, виробляє численні наративи втрати й руйнування, знищення домівок, полів і музейних колекцій. Досліджувати сучасні історії й історії минулого з регіону й про регіон значить шукати сяючі порожнечі й запитувати, чого та кого не вистачає в них, і чому. Можливо, якщо ми подивимося достатньо пильно, в історіях про військові бої й видобуток вугілля ми також зможемо знайти сліди диких півоній і жінки, що їх любила.

Вперше опубліковано англійською мовою в журналі «Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture».

Дмитро Чепурний і Дар'я Цимбалюк

Дмитро Чепурний (ДЧ): Ми з тобою познайомилися на Одеській бієнале на дискусії, присвяченій переселенню і війні. Ти робила проєкт з переселен_ками про їх досвід у новому місті. Темою переселення ти стала займатися через участь в проєкті «Мозаїка міста» організованого ЦСМ / Фондацією Центр Сучасного Мистецтва. Там ви познайомилися з Віктором Засипкіним і Юлією Філіп'євою (співавтор_ками проєкту). Розкажи, чому ти почала займатися «Одіссеєю Донбас»? І як в результаті цей вибір зробити колаборативний проєкт вплинув на те, чим ти займаєшся зараз в своєму дослідженні і художній практиці?

Дар'я Цимбалюк (ДЦ): «Мозаїка міста» ЦСМ / Фондації Центр Сучасного Мистецтва була присвячена мистецьким проєктам у публічному просторі та партисипативним проєктам, і на мене, я думаю, мало великий вплив то, що мої перші знання з практик залучення громадськості я отримала саме через мистецький досвід, а не академічний. Це й досі відображається на моїй дослідницькій діяльності, під час якої, окрім текстів, я продовжую

працювати з художніми практиками: малюванням, колажуванням, роботою над анімаційним фільмом «Сад переїхав», над яким я знов працюю з Віктором Засипкіним, а також Катериною Возницею, Юлею Сердюковою, Марією Нестеренко та іншими. Дуже забавно намагатися відстежити генеалогію «Одіссеї Донбас», бо звісно, ретроспективний погляд — це активне будовання нарративу, тобто той самий процес, через який учасни_ці «Одіссеї» чи інших усноісторичних проєктів проходять, коли розповідають мені про своє життя. Що мене цікавить в усній історії — це якраз цей процес побудови, коли чітко видно шовчики, з яких збирається розповідь, і я думаю, в моїй розповіді ці шовчики також дуже помітні.

Так от, щодо моєї особистої історії, то майже відразу як я повернулася в Україну з США, по завершенню навчання в Kenyon College, почався Майдан, і я активно долучилася до всіх подій. Після допомагала в шпиталі, далі плела маскувальні сітки, ще пізніше (в липні 2015) познайомилася з родинами, які переїхали з Донецької та Луганської областей. Тоді в мене не було усвідомлення, що це була активістська діяльність, це вже зараз я це так бачу і розумію, що мистецькі та активістські досвіди ґрунтовно вплинули на моє дослідження, і на інтерес до феміністичних та деколоніальних теорій (але це знов ретроспективна конструкція), а тоді я просто відчувала потребу долучитися до змін і подій, і робила це найбільш ясным для себе на той момент чином.

Коли я познайомилася з декількома родинами з Донецької та Луганської областей в Музеї Івана Гончара, де я організувала подію, ми просто подружилися, і мені хотілося ще якось зустрітися з ними. В той же самий час в рамках «Мозаїки міста» була можливість подати проєкт, який Аня Погрібна та Люда Скринникова курували, і ми з Юлею Філіп'євою та Віктором Засипкіним подали «Одіссею». Звісно, що багато думали і говорили про Донбас і переселення, і чітко розуміли, що хотіли робити проєкт, який б відрізнявся від стереотипів про регіон і «переселен_ок» (не люблю це слово), і ще ми не хотіли говорити лише про війну, і саме тому вирішили фокусуватися на містах і спогадах про них.

Також для нас важливо б було, щоб проєкт був доступним саме на вулицях, а не в галереях. І тому останні дні перед від'їздом в магістратуру за програмою Erasmus Mundus Crossways in Cultural Narratives я провела гуляючи районами Києва, і розклеюючи карти і магніти, дуже гарні спогади про це.

Спочатку ми думали, що «Одіссея» завершиться разом з «Мозаїкою міста»: я їхала вчитися, ресурсів продовжувати в нас не було, Віктор і Юля мали свої проєкти. Під час магістратури моєю науковою керівницею стала Вікторія Донован, і вона заохотила мене почати працювати з наративами «Одіссеї» вже академічно. Тепер от шостий рік, як я працюю з цими історіями, і з роками відкриваєш для себе все більше нових пластів — чому все так, чому ти займаєшся саме цим. Такий активний проєкт будівництва власної ідентичності. Наприклад, моє зацікавлення Донбасом призвело до роботи над темами деіндустралізації — і пам'ять одразу виносить на поверхню моє дитинство осеред кранів напівпрацюючих суднобудівних заводів Миколаєва, і міфи про корабелів, і ту ж саму поїздку з «Мозаїкою» в Рурський регіон, екскурсія в Zollverein. Зовсім по-іншому сприймається і історія власної родини, наприклад, історія моєї прабабці Дарки, яку проти її волі перевезли в Подмосков'я, де вона ні мови не знала, ні до життя в багатоповерхівці після власної хати на Одещині звикнути не могла. Я почала розуміти цю історію як досвід переселення, звісно дуже відрізний від досвіду моїх оповідач_ок, але по-своєму непростий. Отак почнеш збирати зерна пам'яті, і будувати з них самій собі міф, який розповідає чому і як ти тут опинилася.

ДЧ: Я хотів би відреагувати на те, що ти сказала про неусвідомлену діяльність після Майдану й початку війни. Якийсь час я знімав квартиру разом з донецьким художником Пьотром Армяновським. Ми багато з ним говорили про власні досвіди. Пьотр у якийсь момент почав займатися документальним кіно та відео. Його перформативна практика закінчилася, за деяким виключенням, оскільки йому здавалося, що документальне кіно — більш спокійний медіум для висловлювання. На тій же квартирі

побував луганський художник Євген Королетов, познайомився з Пьотром, і вони тоді трохи поговорили про відповідальність на кухні. У Євгена був досвід служби в добровільному батальйоні, і після цього він став пацифістом. Натомість Пьотра, як і мене, турбувала відповідальність за дім і рідне місто весь цей час. Усіх нас тоді турбували одні й ті самі питання. Пам'ятаю, тоді Королетов афористично сказав, що «служити і захищати — це не одне і те саме». Я б сказав, що мої дослідження регіону навчили мене не мислити радикально.

Пам'ятаю, що коли вийшла книга Катерини Яковленко «Гендерні студії» про гендер на Донбасі, і я прочитав статтю історика Антона Лягуші про вітальні та віктимні чоловічі наративи під час війни — мені стало легше. Це була певного роду емансипація через знання. Важливо, було те, що ми могли мислити та висловлюватись про проблеми, які нас турбували. Думаю, що моя мотивація займатися дослідженнями Сходу України і пізніше працювати з художни_цями була пов'язана з особистою історією й відповідальністю. Я теж починав це не дуже усвідомлено і мені не було важливо як це називається. В мене була гуманітарна освіта, я розумів що можу сформулювати програму і прийшов займатися цим в інституцію, яка мала запит на це.

ДЦ: Я знаю, що в проектах ти часто виступаєш не лише куратором, а й активним провідником по історії і місцях Донбасу. Як твоя робота з «Донбаськими студіями» вплинула на твоє бачення регіону? І навпаки?

ДЧ: «Донбаські студії» були одним з ключових напрямків для ІЗОЛЯЦІЇ, платформа реалізовувала свої ініціативи — публічну програму, видавничу діяльність, бібліотеку, резиденції. Після вимушеного переїзду фонду з Донецька виникла велика необхідність в дискусіях навколо історії регіону і його майбутнього. «Донбаські студії» відповідали на цей запит залучаючи дослідни_ць, художни_ць і куратор_ок. Учасни_цями подій були фотограф Олександр Чекменьов, соціологиня Оксана Міхеєва,

поетка Любов Якимчук, історикиня Ірина Склокіна, режисер Пьотр Армяновський, кінознавець Станіслав Мензелевський та багато інших.

У 2018 році ми з тобою задумали і наступного року зробили спільну резиденцію «Завод дав нам усе» в Сєверодонецьку і Києві. Проєкт досить успішно поєднував міжнародний і локальний контекст — в ньому брали участь як українські, так і міжнародні учасни_ці. При тому, що ми постійно вели дискусії щодо внутрішньої колонізації, самоекзотизації, етики культурного капіталізму і проблем пов'язаних з кризою інституцій на Донбасі. Це відбувалося досить органічно, ми вийшли на пагорби на правому березі Сіверського Дінця і жартували, що «прогулянка — це нова лекція». Звідти відкривався вид на труби заводу, соснові ліси і річку. Можливо, я трохи романтизую цей досвід, але для мене це було так ніби ми були першовідкривачами. Мені захотілося поділитися цим враженням від ландшафту з іншими. Ти нещодавно ділилася статєю яка називалася «Експоніруя територію». Ми цим і займалися. До слова, в цьому році ліс навколо міста горів кілька разів влітку і восени з досить серйозними наслідками, загинули люди і зникло багато гектарів лісу. Варто зазначити, що я більше не займаюся «Донбаськими студіями», але мене досі багато людей з цим проєктом асоціюють.

У ІЗОЛЯЦІЇ існував до початку пандемії інститут молодшого кураторства: у 2019 році у фонді з'явилось три позиції молодших куратор_ок, які вели свої напрямки. Я займався «Донбаськими студіями», Олександра Погребняк, що тільки приєдналася до нас тоді, займалася резиденцію «Coming Out of Isolation», Ліна Романуха займалася «Арт-Середою» та індивідуальними резиденціями. Така позиція виникла як необхідність чергового переформатування інституції до її десятиріччя — в процесі тривалих обговорень і піврічної стратегічної сесії. З початком епідемії і анонсу про переїзд фонду в Соледар все знову змінилось — організація знову відмовилася від позицій молодших куратор_ок і припинила з нами співпрацю. ІЗОЛЯЦІЯ досить динамічна інституція. Проте, ще якийсь час ми з Олександрою

працювали як гостьові куратор_ки. Потім була робота над проектом «Ландшафт як монумент». Ми за півроку змогли видати книжку про кураторство. Рік перед цим я вже намагався відійти від «Донбаських студій», на жаль, в ІЗОЛЯЦІЇ не було можливості рухатися далі. Мене вже давно професійно цікавили й інші теми — як от міжнародні резиденції, кураторські практики і робота з молодим поколінням художни_ць. Я зараз намагаюсь рухатися у декількох напрямках одночасно. Ти казала, що у колаборативних проектах завжди важко спрогнозувати їх тривалість, але все ж, розкажи про свої нереалізовані задуми? Що ти робитимеш після захисту дисертації? Куди тебе привело це дослідження?

ДЦ: В майбутньому мені точно хотілось б й далі працювати через методи взаємодії, як в дослідженні, так і в мистецьких проектах. І мій досвід під час PhD, а це не лише проведення дослідження, але й робота над «Сад переїхав», співпраця з тобою над «Завод дав нам усе», робота над цим проектом з тобою, Вікторією, Віктором, Катериною й Олександром та інші ініціативи переконали мене, що це те, що я хочу розвивати далі. Насправді, робота побудована на взаємодії страшенно виснажує, і я часто відчуваю емоційне вигорання. Але мені це дає можливість шукати втілення у свою практику принципів феміністичної етики. Доводиться постійно переглядати свою роль у створенні і розподілі знань, дослухатися до інших, зчитувати дисенсус, мовчання. Для мене методи взаємодії — це відчуття нестабільності, туману в голові і навколо, не лише тому, що контроль не належить лише тобі, а тому що ти постійно переглядаєш фундаменти своїх уявлень про щось, а це виснажує.

Це дуже цікаво, що ти кажеш про поєднання міжнародних і локальних контекстів, і я б хотіла розпитати тебе про це детальніше. Мене теж турбує це питання, а також — зв'язок особистого з публічним. В моєму PhD дослідженні, яке ґрунтується на усних історіях людей які переїхали з Донецької та Луганської областей, я фокусуюся на часто дуже буденних і особистих історіях, які розповідають про конкретні рослини, конкретні сади. Для мене дуже



Скетчбук літньої школи
«Завод дав нам усе»

важливо знайти фокус на локальному, конкретному без втрати зв'язку з іншими контекстами, так, щоб не відокремлювати це локальне від досвіду інших, але й і уникнути універсалізації певного досвіду. Це дуже цікаво в контексті Донбасу. Я часто чую від україн_ок, що Донбас — це абсолютно унікальний регіон, і його не можна ні з яким іншим поєднати. Це, звісно, правда, але так само і Полісся, і Причорномор'я. Часто таке бачення відокремлює Донбас, як енігму, що має небезпечні наслідки, як на мене.

«Завод дав нам усе» і «Ландшафт як монумент» одним із фокусів мали Донбас, і серед учасни_ць були як і люди з Донецької чи Луганської областей, і з інших країн.

ДЧ: Під час дискурсивних проєктів, відбувається дуже багато взаємодії на різних рівнях. Якщо ти ініціюєш якесь середовище для міркування над чимось, то потім дуже важко простежити усі взаємодії, що виходять в результаті. Проєкт «Завод дав нам усе» запрошував міжнародних й місцевих учасни_ць, надавав нові знання і тілесний доступ (що, як ми зрозуміли вже під час пандемії, стало надважливим) до індустріальних міст для всіх кому цікаво досліджувати чи вивчати регіон. В процесі народжувалося багато взаємодій і співпраці. Мені здається ми з тобою дуже влучно придумали зробити спільний документ у вигляді скетчбуку. Скетчбук дуже добре демонструє різні погляди і напрямки думок, що виникали на школі. «Ландшафт як монумент» теж намагався розширити розуміння колективної взаємодії задля спільного міркування над різними темами, що запропоновані на початку резиденції. Ми хотіли розширити перспективу погляду на регіон, як на простір до людини, до індустріалізації. У концепції резиденції, як відправній точці, ми запропонували подумати

про простір поза людською перспективою. Кінцевою результатом проекту стало все ж створення художніх робіт і надання кураторської і ресурсної підтримки для цього. На резиденції ми створили середовище для взаємодії для того, що пізніше перетворювалося на художні роботи. Взаємодія — це не прогулянка, як каже Бруно Латур.

ДЦ: Ти знаєш, що я фанатка нашого спільного скетчбуку. Правда, якщо ставитися до нього критично, то хто ця спільнота? Це близько для мене до феміністичного аналізу «ми», або також критики дискурсу антропоцена і його вживання «ми». Хто «ми»? Ми з тобою (і тут для мене завжди цікавий цей конструкт, де «ми з тобою», це «я і ти», але коли з кимось, то «я» вже стає «ми», де коли я з кимось, я стаю множинністю) робили «Завод дав нам усе» на величезному ентузіазмі, і я тоді увесь підготовчий рік жила ідеями і дискусіями навколо цієї школи. Це в мене часто так. Моє відношення до більшості моїх проєктів, це потужний запал, я вірю в ідеї, вони захоплюють мене, і на цій пристрасі я і працюю. Так само було зі школою, і з спільний скетчбуком, як одним з її елементів. До цього, під час навчання на магістерській, в моєму колі друзів одного разу в пабі в когось був з собою блокнот, і ми почали в ньому малювати, записувати жарти, і це стало таким спонтанним документом. Для мене спільний скетчбук був схожою ідеєю. Але, звісно, в першому випадку — спочатку була спільнота, а потім документ. А в нас був скетчбук, навколо якого поступово будувалась тимчасова спільнота, а в ній вже була невеличка спільнота тебе, мене і Вікторії — ти приїздив до університету Сент-Ендрюса на місяць в якості академрезидента, ми разом гуляли шотландськими териконами, багато думали і читали разом, наші з тобою розмови розтягнулися на декілька років, від берегу Чорного моря до Північного. Недивно, що ми найактивніше взялися за скетчбук, і там багато чого від нас. Звісно, ми хотіли всіх інших залучити до нашого святкування, жартівливого обміну, радіння, критичної та іронічної рефлексії, але це залучення часто було нашою ініціативою.

Мені дуже запам'яталися слова Маттіаса Ейнхоффа під час «Мозаїки міста»: “participatory art works like this: I have an idea and everyone can participate in my idea”. Я часто думаю, чи це не трапляється в моїх проєктах, хоча необов'язково оцінювати це якось негативно. Але при цьому взаємодія, партнерство, співробітництво, залучення часто презентують щось, як колективний результат, і мені завжди цікаво про динаміку в цьому колективному. Наприклад, «Одіссея Донбас» — це партисипативний проєкт, але автор_ками є Юля, Віктор і я. І навіть серед нас трьох, ми потім маємо різні стосунки з проєктом. Ось я використала інтерв'ю «Одіссеї» для мого дослідження, в якому дослідження — це вже індивідуальне (і ясно, що навіть індивідуальне не створюється у вакуумі, бо дослідження — це постійний діалог з Вікторією [Донован], моєю науковою керівницею, це діалог з колегами, це діалог з текстами, які формують моє бачення). Я багато думаю про цю межу між спільним і індивідуальним, авторським і колективним. Це до речі, і в центрі і саме цього нашого проєкту — де всі дискусії були спільними, але стаття написана Вікторією і мною, і, звісно, це — і спільний, колективний проєкт, але і авторський. І навіть, в самій статті ми багато думали, а хто «ми», коли писали? Ти ось якось пожартував, що ти все життя со-куратор, а не куратор.

ДЧ: Межа там де є відповідальність за результат. Якщо називаєшся автором, маєш нести повну відповідальність за зміст. У спільному результаті має бути спільна відповідальність. Я би ще уточнив — якщо ми свідомо обираємо з ким співпрацюємо, ми несемо відповідальність за цей вибір, відбір і результати. На початку, коли ви з Вікторією запросили мене взяти участь у нашій групі, й у нас відбулося декілька обговорень, у мене було багато роздумів про формат та представлення думок усіх, хто в результаті бере участь у групі. (Це був все ж таки ваш відбір, і ми всі погодились з ним). Тож під час групи, я обрав стратегію, коли намагався говорити крім представлення власної практики, від імені тих хто не представлені у групі, але чію роботу можна вважати знаковою для тем, які ми піднімаємо. Я численні рази згадував художни_ць

або проекти, які не могли про себе сказати самі, адже визначений заздалегідь сценарій групи не передбачав залучення інших до обговорення.

Узгодження і включення у колектив — одна з тем, що цікавить мене найбільше останнім часом. Коли ми з Сашею Погребняк робили цикл розмов із українськими художницями про екологію, ми запрошували до розмови спільноти й колективи «Могриці», «МетодФонду», «RuinsCollective», «Biorhythm», Асортиментної кімнати, «Кліматично-мистецьких лабораторій». Мені здається, що саме робота, що базується на принципах співпраці — є найбільш продуктивною в узгодженні спільного світу і екологічних викликів. Наша робота у групі — теж приклад такого колективного перформативного досвіду, де постійно відбувається узгодження (й не узгодження) на всіх рівнях, й ми разом з тим претендуємо на вирішення й розв'язання певних викликів щодо репрезентацій тощо. У цьому контексті «перформування», дуже влучно описує те, що ми робимо.

До цього визначення у своїй виставці «Нове місто друзів» й відеороботі «Щоб потім не казали, що ми не пам'ятаємо» прийшли Ярема Малащук і Роман Хімей. Вони запозичили визначення з книжки Паскаля Гілена «Перформування спільного міста». Їм йшлося про те, що спільна прогулянка над колишньою шахтою — це дійсно перформативна спільна дія, що не має жодного утилітарного чи ритуального значення. Житель_ки міста Мирноград та художники проходять маршрут на поверхні колишньої шахти від ствола, де спускалися шахтар_ки до пам'ятника двом загиблим шахтарям й рятівнику. Пам'ятник встановлено жертвам аварії на шахті, яка спричинила її закриття у 1978 році. Коли глядач_ка дивиться на відеодокументацію цієї прогулянки, в_она слідує за мовчазною ходою групи людей, яка дуже довго йде через ландшафт шахтарського міста. І тільки початок і кінець відео дають зрозуміти підтекст цього жесту — коли бачимо зруйновану шахту на початку і коли бачимо монумент у кінці ходи.

Це також нагадує досвід відеороботи «Ремонт» художника Євгена Королетова в рамках проєкту «ЦСМ Сєверодонецьк». Робота мала

форми мовчазної перформативної дії. Група художни_ць й по_друг, потрапивши до лісу за околиці міста, «ремонтує» сухі повалені дерева, пересаджуючи їх у зимову землю. Їм важко викопувати яму, і вони витрачають багато часу на це. Але тепер дерева знову «ростуть», і результату у спільній роботі досягнуто. Цей спільний «ремонт» має багато співавтор_ок, він позбавлений ієрархій. Ті, хто дивиться відеодокументацію акції, спостерігає за тими, хто рубає, копає, тягне та піднімає. Ти дивишся на те, як працюють інші, й це теж спонукає тебе встати й піти щось відремонтувати.

Наша група «Donbas through Collaborative Frames» – це теж така ж перформативна робота, тільки ми працюємо з текстом. Включаючи те, як це дослідження відбувається. Треба реагувати на запитання інших у чаті, реагувати коментарями на тексти та інтерпретації інших учасн_иць групи, щось постійно писати. Як-от це інтерв'ю.

Dmytro Chepurnyi and Darya Tsymbalyuk

Dmytro Chepurnyi (DC): We first met at the Odessa Biennale during a discussion about displacement and war. You were doing a project with internally displaced persons (IDPs) about their experiences of the cities they had moved to. You started working with the theme of displacement during the *Mosaika mista* project, organised by *Fundatsiia Tsentr Suchasnoho Mystetstva* (CSM). That was where you met Viktor Zasyplin and Yulia Filipieva (the co-authors of the project). How did you get into *Odisseia Donbas* and how did your decision to collaborate influence what you're doing now in your research and art practice?

Darya Tsymbalyuk (DT): *Mosaika mista* by CSM was devoted to art projects in public space as well as participatory projects. I think the fact that I first experienced public engagement and associated ethical questions in an artistic rather than academic context was formative for me. It still influences my research activities, where apart from texts I continue using art practices: drawing, collage, work on the animation film *Sad pereihav*, where I am once again working with Viktor Zasyplin as well as Kateryna Voznytsia, Yulia Serdyukova, Maria Nesterenko and others.

It's funny to try and track the genealogy of *Odisseia Donbas*, since a retrospective view is, of course, an active construction of a narrative, i.e. the same process the participants of *Odisseia Donbas* or other oral history projects go through when they speak about their lives. What interests me about oral history is precisely this process of construction, when you can very clearly see the stitches that bring a story together, and I think in my story these stitches are also visible.

Well, as for my personal story, just after I returned to Ukraine from the U.S., after completing my studies in Kenyon College, the Maidan Revolution started and I took active part in all the events. I helped out in the hospital, wove camouflage nets, later (in June, 2015) I met with the families of the displaced from the Donetsk and Luhansk regions. I didn't realise then that it was activism, I only now see and understand that art and activist experiences have profoundly influenced my research and my interest in feminist and decolonial theories (but, again, this is a retrospective construction), back then I just felt the need to take part in changes and events, and I was doing it in the best way I could at that moment.

When I met several families from the Donetsk and Luhansk regions in the Ivan Honchar Museum, where I was organizing an event, we simply became friends, and I wanted to meet them again in the future. At the same time, *Mosaika mista*, which was curated by Anna Pohribna and Lyuda Skrynnykova, issued a call for projects, and together with Yulia Filipieva and Viktor Zasyppkin we submitted *Odisseia*. By that time, we had thought and spoken about Donbas and displacement a lot, and had a clear understanding that we wanted to do a project that would not reinforce stereotypes about the region and *pereselentsi* [displaced persons] (I don't like this word). And we also didn't want to speak exclusively about the war, which is why we decided to focus on cities and people's recollections of them. We also felt it was important for the project to be accessible in the streets rather than located in galleries. And that is why I spent the last days before leaving for my Masters studies at Erasmus Mundus Crossways in Cultural Narratives walking around Kyiv's neighbourhoods and putting up maps and magnets. I have some very nice memories of this time.

At first we thought that *Odisseia* would end along with *Mosaïka mista* — I was leaving to study, we didn't have the resources to continue, Viktor and Yulia had their own projects. During my Masters Victoria Donovan became my supervisor, and she encouraged me to start working with the *Odisseia* narratives, but in an academic way this time. It's now been six years that I've been working with these stories, and with time you discover more and more layers — why something is the way it is, why it is you're doing what you're doing. It's a gradual process of building your own identity. For instance, my interest in Donbas has led to work with the theme of deindustrialisation — and periodically I remember my childhood among the cranes of the half-functioning shipyards in Mykolaiv, the myths about shipbuilders, and that one trip with *Mosaïka* to the Ruhr region, an excursion to Zollverein. And I've started to see my own family history in a completely different light, for instance the story of my great-grandma Darka, who was taken to the suburbs of Moscow against her will at a time when she didn't know the language and couldn't get used to living in an apartment block after living in her own house in the Odesa region. I started to understand this story as an experience of displacement — of course, a very different displacement from the experience of my narrators, but still complicated in its own way. This is how you start picking up those seeds of memory and building your own myth of why and how you got here.

DC: I would like to respond to what you said about unconscious activism after Maidan and the beginning of the war. I rented a flat for a while with Piotr Armianovski, an artist from Donetsk. We talked a lot about our personal experiences. At some point Piotr went into documentary and video making. His performance practice ended, with some exceptions, since he thought of documentary film as a calmer medium of expression. When Yevhen Koroletov, an artist from Luhansk, visited our same flat, he introduced himself to Piotr and then they talked a bit in the kitchen about individual responsibility. Yevhen had served in a volunteer battalion after which he'd become a pacifist. Piotr, on the other hand, like me, had been worrying the whole time about his responsibility towards his home and his hometown. We were all concerned with the same questions back

then. I remember Koroletov made this aphoristic remark that “to serve is not the same thing as to protect.” I’d say that my research in connection with the region taught me not to think in a radical way.

I remember when *Genderni studii*, a book about gender in Donbas edited by Kateryna Iakovlenko, was published and how relieved I was when I read the article by the historian Anton Liagusha about hero [вітальні] and victim narratives relating to men during wartime. It was a sort of emancipation through knowledge. It was important that we were able to think about and articulate the problems that bothered us. I think that my motivation to study the east of Ukraine, and later to work with artists, had to do with my personal story and sense of responsibility. I also started all this without much thought and I didn’t care what it was called. Having received an education in the humanities, I realised that I could formulate a programme and so I came to do that at an institution that needed it.

DT: I know that you often participate in projects not only as a curator but also as an active guide to the history and places of Donbas. How has your work with *Donbas’ki studii* influenced your vision of the region? And vice versa?

DC: *Donbas’ki studii* was a key area of interest for IZOLYATSIA. The platform was realising its initiatives — public programming, publishing, compiling a library, residences. After the foundation’s forced expulsion from Donetsk, there was an urgent need for discussion about the history of the region and its future. *Donbas’ki studii* responded to this need by engaging researchers, artists and curators. The participant list included the photographer Alexander Chekmenev, the sociologist Oksana Mikheeva, the poet Liubov Yakymchuk, the historian Iryna Sklokina, the director Piotr Armianovski, the film scholar Stanislav Menzelevsky and many others.

In 2018 you and I planned, and then organised a year later the residency *Zavod dav nam use* in Sievierodonetsk and Kyiv. The project brought together international and local contexts — there were both Ukrainian and international participants. We had continuous discus-

sions about internal colonisation, self-exoticisation, ethics of cultural capitalism and problems arising from the crisis of institutions in Donbas. It was quite organic, we walked to the hills on the right bank of the Siverskyi Donets river and joked that “walking is the new lecturing”. The site had a view of factory chimneys, pine forests and the river. It may be that I’m romanticising this experience, but for me it was as if we were trailblazers. I wanted to share this impression of the landscape with others. You recently shared an article entitled *Ėksponiruiia territoriiu*. That’s exactly what we were doing. This year [2020], in the summer and in the autumn, the forest around the town caught fire a couple of times with some serious consequences. People died and many hectares of forest were lost. I don’t do *Donbas’ki studii* any more, but many people still associate me with the project.

Before the pandemic started there was an institute for young curators at IZOLYATSIA. In 2019 the fund advertised three positions for young curators who had their own directions. I coordinated *Donbas’ki studii*, Oleksandra Pogrebnyak, who had just joined us, coordinated the *Coming Out of Isolation* residency, Lina Romanukha coordinated *Art-sereda* and individual residences. This job was created as a result of institutional restructuring for the platform’s tenth anniversary — the subject of long discussions and six month-long strategic sessions. With the beginning of the pandemic and the announcement of the foundation’s relocation to Soledar everything changed again — the organisation cut the positions of young curators and terminated our collaboration. IZOLYATSIA is quite a dynamic institution and for some time Oleksandra and I continued working as guest curators. Then there was our work on the project *Landshaft iak monument*.

Over the course of half a year we managed to publish a book about curatorial practice. The year before that I’d tried to step away from *Donbas’ki studii*, unfortunately IZOLYATSIA hadn’t let me move forward. For a long time I’ve been professionally interested in other topics, such as international residences, curatorial practices and working with new generation artists. At the moment I’m trying to move in several directions at once. You said that with collaborative projects it’s always hard to predict their length, still, tell me about the projects that you haven’t

managed to realise? What are you going to do after your PhD? Where has your research taken you?

DT: Going forward I definitely want to continue working with methods of engagement, both in research and in art projects. And my experience during the PhD, which wasn't limited to conducting research, but also included work on *Sad pereihav*, our collaboration in *Zavod dav nam use*, working on this project with you, Victoria, Kateryna and Oleksandr and other initiatives convinced me that collaboration is something I want to develop further. In reality, work based on engagement is horribly exhausting, and I often feel emotionally burnt out. But it gives me an opportunity to look for ways to implement feminist ethical principles in my practice. You have to continuously review your role in the creation and allocation of knowledge, listen to others, recognise dissensus, and silences. Methods of engagement are to me that feeling of instability, a fog in and around your head, not only because you don't have control over what's happening, but because you're constantly reviewing the foundations of your perceptions about something, and this whole process is exhausting.

What you're saying about linking international and local contexts is very interesting, and I'd like to ask you about this in more detail. I also care about this question, as well as about how the personal and the public connect. In my PhD research, I focus often on everyday and personal stories about particular plants, particular gardens. It is very important for me to find that focus on the local, the particular, without losing the connection to other contexts, so that this local element isn't separated from the experiences of others, but also to avoid the universalisation of a certain experience. It's very interesting to try to do this in connection with Donbas. I often hear Ukrainians say that Donbas is a totally unique region, and that one can't compare it to any other place. It's true, of course, but this can also be said of Polissia or the Black Sea coast. Such ideas often single Donbas out as an enigma, which can have dangerous consequences, it seems to me.



Скетчбук літньої школи
«Завод дав нам усе»

Zavod dav nam use and *Landshaft iak monument* chose Donbas as one of its focal points, and participants included people from the Donetsk or Luhansk regions as well as from other countries.

DC: Discursive projects involve a lot of interaction at various levels. When you create a certain environment for debate, it's very difficult to trace all the engagements that result. *Zavod dav nam use* included international and local participants, and provided new knowledge and physical access (which, as we've all learned during the pandemic, is hugely important) to industrial towns for all who were interested in exploring and studying the region. A lot of engagements and collaborations were born out of the process. I think it was a very good move on our part to come up with a community document in the form of a sketchbook. The sketchbook demonstrates really well the variety of views and states of mind that formed during the school. *Landshaft iak monument* also tried to expand the understanding of collective engagement as a method for thinking through different topics, as discussed at the beginning of the residency. We wanted to expand the perception of the region beyond its role as a space for humans, to think about its identity before industrialisation. In the residency concept we proposed an understanding of the space beyond the human perspective. The final result of the project was still the creation of artworks, and our role was to provide curatorial and resource assistance for this. During the residency we created an environment for engagements that would later become artworks. "Engagement is not a walk", as Bruno Latour says.

DT: You know that I'm a fan of our community sketchbook. Although, if I am to be critical, who is this 'community' that we're talking about? Here I'm thinking of the feminist analyses of 'we', and also the critique of the

Anthropocene discourse and its usage of 'we'. Who are 'we'? You and I (and here I'm interested in this grammatical construct, in Ukrainian when you say 'You and I', the 'I' turns into 'we', so 'you and we' [ми з тобою], as if the presence of another persons makes me a multiplicity) curated *Zavod dav nam use* with a lot of enthusiasm. I spent a whole year living with our ideas and discussions about that school. It's often that way for me. My relation to most of my projects is that of a powerful fuse, and I believe in ideas — they capture me and this passion fuels my work.

The same thing happened with the school, and with the community sketchbook as one of its elements. Before that, while studying for my Masters, I was at the pub one time with my friends when somebody produced a notebook and we all started drawing in it, writing down jokes, and it became a spontaneous document. The community sketchbook was a similar idea for me. But, of course, it was a community first and foremost, and only afterward did it become a document. We had a sketchbook and were creating a temporary community around it, and within it there was already the small community of you, me and Victoria — you came to the University of St Andrews for a month as an academic fellow, we walked on the Scottish bings [slag heaps], thought and read together. Our conversations stretched across several years, from the Black Sea shore to the North Sea shore. It's no surprise that we were the most active when starting the sketchbook, and that there's a lot from us in it. We wanted to engage everyone else in our celebration, in joking exchange, cheering, critical and ironic reflection, but this engagement was often our own initiative.

I remember well what Matthias Einhoff said during *Mosaika mista*: "participatory art works like this: I have an idea and everyone can participate in my idea." I often think this is exactly what goes on in my projects, though one shouldn't necessarily see it as something negative. But in this cooperation, partnership, collaboration, and engagement are often presented as something of a collective result, and I'm always interested in the dynamics at play within this collective. For instance, *Odisseia Donbas* is a participatory project, but its authors are Yulia, Viktor and me. And even the three of us have different relationships to the project. For example, I may use an interview from *Odisseia* in my research, where

research is already individual practice (though it is never done in a vacuum, since my research is a constant dialogue with Victoria Donovan, my supervisor, and with colleagues, as well as a dialogue with the texts that form my vision). I think a lot about this divide between the shared and the individual, the authorial and the collective. It is, by the way, central to this project of ours too — where all discussions were shared, where the article is written by Victoria and me, and, of course, it's both a shared collective project, and an authorial one too. And even in the article itself we thought a lot about who 'we' were while writing. You once joked that your whole life you've been a co-curator, never a curator.

DC: The distinction is one of responsibility. If you are the author, you have to take full responsibility for the content. A shared result has to involve shared responsibility. I'd also clarify — if we consciously choose who we take as a partner, we bear responsibility for this choice too, for the selection and for the results. At first, when you and Victoria invited me to take part in our group and we had several discussions, I had a lot of thoughts about the format and presentation of the thoughts of everyone who took part (it was, in the end, your choice and we all agreed to it). So in the group I chose a strategy, besides presenting my own practice, to talk on behalf of the people who weren't represented in the group but whose work could be significant for the themes we raise. Many times I mentioned artists and projects that could not speak for themselves, because the predetermined scenario of the group did not allow for the engagement of others in the discussion.

The theme of coordination and inclusion into the collective has been one of my major interests lately. When Oleksandra Pogrebnyak and I were doing a series of talks with Ukrainian artists about ecology, we invited communities and collectives from *Mohrytsia*, *MethodFund*, *RuinsCollective*, *Biorhythm*, *Assortimentna kimnata*, *Klimatychno-mystets'ki laboratorii* to take part in the conversation. I think that work based on the principles of collaboration is the most productive in terms of coordinating responses to our common world and ecological challenges. Our group work is also an example of such collective performative experience with constant coordination (and discoordination)

at all levels, and together we claim to negotiate and resolve certain challenges concerning representations, etc. In this context ‘performing’ describes what we do very accurately.

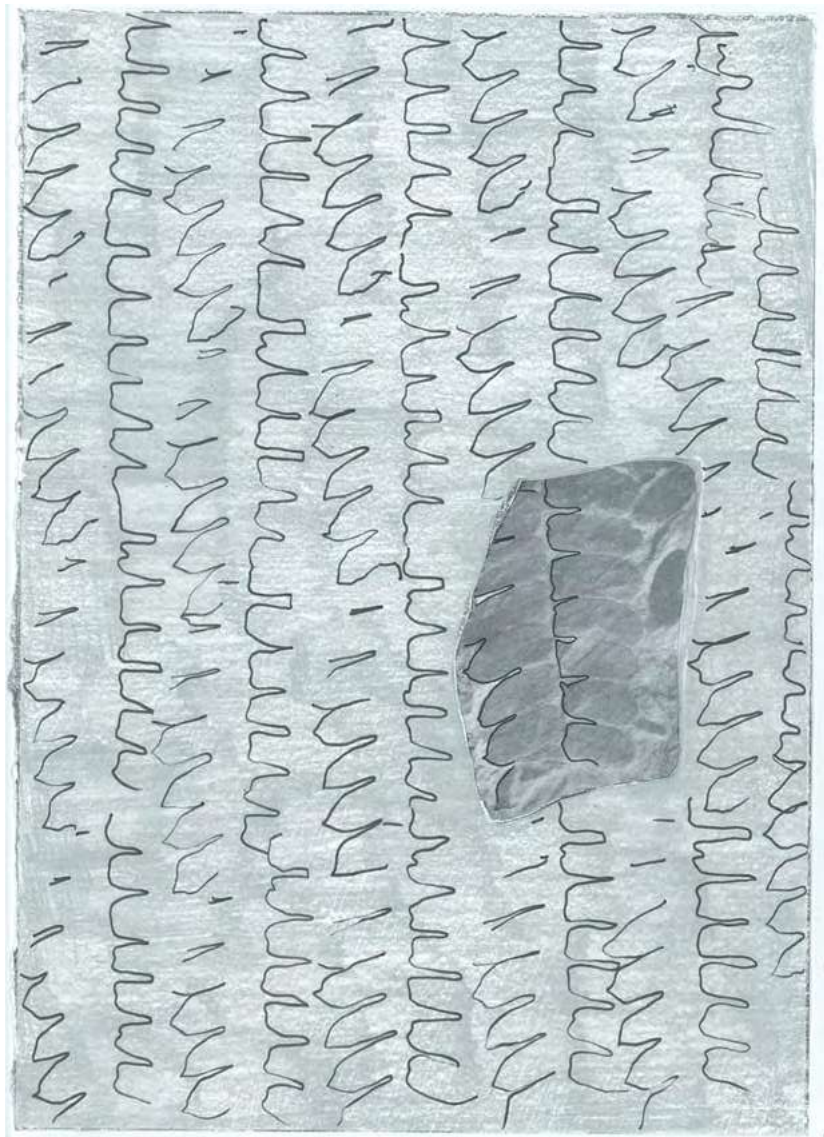
This definition is what Yarema Malashchuk and Roman Himey came to in their exhibition *Nove misto druziv* and in the video work *Shchob potim ne kazaly, sho my ne pamiatamo*. They borrowed the definition from the book *Performuvannia spil'noho mista* by Pascal Gielen. They suggested that a collective walk over a former mine is a truly performative communal act that has no utilitarian or ritualistic meaning whatsoever. The inhabitants of Myrnohrad walked the route along the surface of a former mine, starting from the shaft, where miners used to go down into the mine, all the way to a monument to two deceased miners and a rescue worker. The monument commemorates the victims of the accident that led to the mine's closure in 1978. When the viewer looks at the video documentation of this walk, they watch a silent progression of a group of people walking through the landscape of a mining town for a very long time. And it is only at the beginning and end of the video that the subtext of this act becomes clear — when we see a ruined mine at the beginning and the monument at the end of the walk.

This is also reminiscent of the video work *Remont* by Yevhen Koroletov, made in the context of the CSM Sievierodonetsk project. The work took the form of a silent performative action. Having found themselves in a forest on the outskirts of a town, a group of artists and friends ‘repair’ the dried-up fallen trees by replanting them in the wintery ground. It's hard for them to dig holes and they spend a lot of time trying to do it. But the trees ‘grow’ again, and the intended result of the communal work is achieved. This communal ‘renovation’ has multiple co-authors, it is devoid of hierarchy. Those watching the video recording of this action look at those chopping, digging, pulling and lifting. You watch others work and this also encourages you to get up and go and repair something.

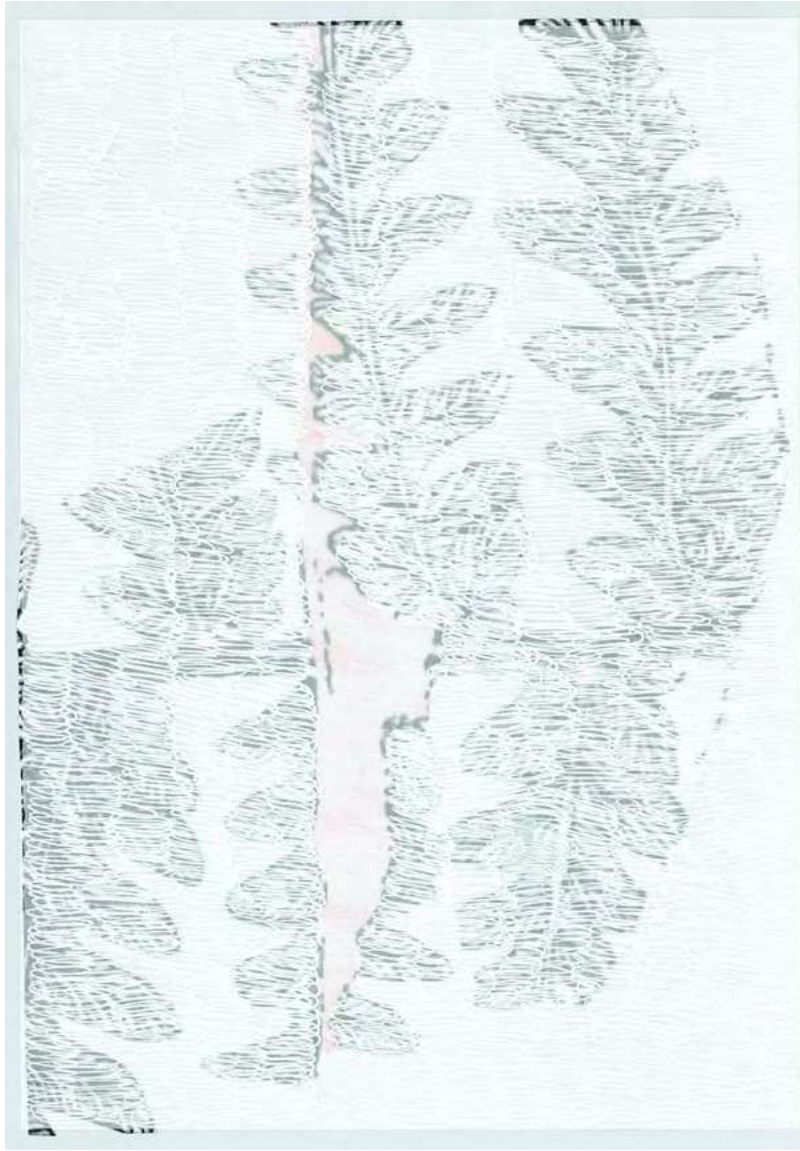
Our group *Donbas through Collaborative Frames* is also this kind of performative work, only we are working with text. Including the way this research is conducted. We are encouraged to react to each

other's questions in the chat, make comments on texts and interpret each other's work in the group, to constantly write something. A bit like this interview.

Дар'я Цимбалюк,
без назви, 2020
Darya Tsymbalyuk,
untitled, 2020



Дар'я Цимбалюк.
без назви, 2020
Darya Tsymbalyuk,
untitled, 2020



Дар'я Цимбалюк.
без назви, 2020
Darya Tsymbalyuk,
untitled, 2020





Я стала настаивать
тебе, как уехать, или
квартирант... У сестры

куриное ... Я тогда не смогу
просно его попросить
как карьера

из восточных
клубов

звезда ...

Олег ...

а еще ...

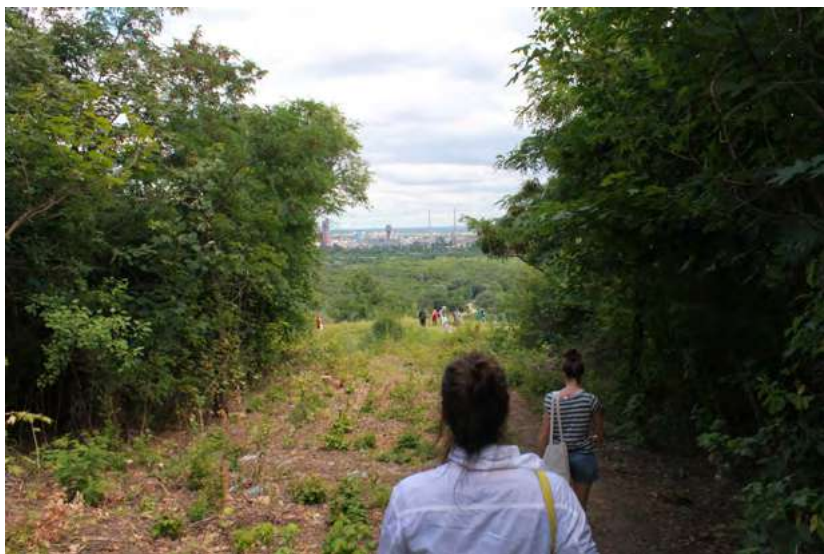
каждый ...



▲
Дар'я Цимбалюк.
без назви, 2020
Darya Tsymbalyuk
untitled, 2020



Дар'я Цимбалюк.
без назви, 2020
Darya Tsymbalyuk
untitled, 2020



Літня школа «Завод дав нам усе». Лисичанськ, 2019. Фото: Дар'я Цимбалюк
Summer School *Zavod dav nam use*. Lysychansk, 2019. Photo: Darya Tsybalyuk

Загальний вигляд заводів, 1904-1909. Поштівка з онлайн колекції «Промислові об'єкти»
Міського медіархіву (Центр міської історії, Львів), копірайт: Маріупольський краєзнавчий музей
General view of the plants, 1904 – 1909. Postcard from the *Industrial Complexes* online collection of
Urban Media Archive (Center for Urban History, Lviv), copyright: Mariupol Kraeznavchyї Museum

Завод Краматорського металургійного товариства, 1900-1917. Фотографія з онлайн колекції
«Промислові об'єкти» Міського медіархіву (Центр міської історії, Львів), копірайт: Музей історії
Старокраматорського машинобудівного заводу

The Kramatorsk Metallurgical Society Plant, 1900-1917. Photograph from the *Industrial Complexes*
online collection of Urban Media Archive (Center for Urban History, Lviv), copyright: Museum of the
History of Starokramatorsky Machine Building Plant





«Одіссея Донбас»,
Київ, 2015
Odyssey Donbas,
Kyiv, 2015



«Одіссея Донбас».
Ганна й Дмитро
перед картою смт
Веселенького,
Луганська область.
Групова виставка
«Як тебе звати?»,
Мистецький
Арсенал, Київ, 2016

Odysseia Donbas.
Hanna and Dmytro
in front of a mental
map of Veselen'ke,
Luhansk oblast.
Group exhibition
What is Your Name?,
Mystetskyi Arsenal,
Kyiv, 2016

«Одіссея Донбас»
в Мистецькому
Арсеналі. Ірина
Малишко читає
уривок зі своєї книги
«Война маленького
чоловека». Групова
виставка «Як тебе
звати?», Київ, 2016

*Odisseia Donbas at
the Mystetskyi Arsenal.
Iryna Malysenko reads
an excerpt from her
book *Voina malen'ko-
go cheloveka*. Group
exhibition *What Is Your
Name?*, Kyiv, 2016*



«Одіссей Донбас»
на Одеській бієнале
сучасного мистецтва,
2017

Odyssey Donbas at
the Odessa Biennale
of Contemporary Art,
2017



CHOOSE YOUR IDENTITY:

a) Donchane



TRANSNATIONALISM?

b) Luhanchane



TRANSDONBAS?



ПЕРЕКОНТРАКОНЕ
[tumbleweed]

Can't draw for my life, please insert a picture of mines of the valley!

② If you WERE a plant, what plant would you be?



Погонюх!

① What kind of plants grow in Donbas?

-Тополь, сирень

- ПЕРЕКОНТРАКОНЕ

- АБРИКОСИ

- ВСЕ РОСТЕ

- СЛЕНЬКА

- ШОВКОБИЦА

Убука

Кобальт



У
ОАНБЕРА
НА ГОНБЕ
ДЕРЕВО
КРАСИВОЕ
РАСТЕТ

НЕДО-?

NEDO-?

ДЦ:

но вообще мы с Викторией много говорили
о нашем общем процессе семинаров
и чата, и как это влияет на написание
текстов и вообще на все восприятие
работы. Это совсем по-другому писать,
когда знаешь что те, о ком пишешь, будут
это читать

я когда писала заметку про тебя
представляла, что я ухо, не знаю
считывается ли это, но это был интересный
процесс для меня

ДЧ:

Мне очень понравилась
Заметка
Хотя я изложил замечания

ДЦ:

замечания — это ж самое любимое!
Dissensus!

15 декабря 2020

DT:

Victoria and I spoke a lot about our seminars and the chat, and how all that impacted our writing and our perception of the work. It's a totally different thing to write when you know that the people you're writing about will read it.

When I was writing my notes about you, I imagined that I was an ear, don't know if you can tell, but it was an interesting process

DC:

I really liked the note
Even though I offered some criticisms

DT:

Criticisms are my favourite!
Dissensus!

15 December 2020

Вікторія Донован ПОЛЬОВА НОТАТКА 5

Зум

26 листопада 2020

18:00-20:40 за британським часом

Учасни_ці:

Вікторія Донован, Віктор «Корвік»
Засипкін, Олександр Кучинський,
Дар'я Цимбалюк, Дмитро Чепурний

Якщо об'єднувальною темою презентації Катерини й Олександра була *заброшка*, то слово, яке запам'яталось мені з розповіді Дмитра – *недоінституціональність*. Це слово я почула вперше, хоча, почавши вчити українську, все більше помічаю префікс *недо-*. Хоч у російській також зустрічається префікс *недо-*, здається, в українському контексті він вживається більш систематично та, можливо, більш наполегливо. Може, я надчутлива до мовленневих нюансів, бо вивчаю культурні контексти? Або ж для україномовних цей префікс дійсно має більш важливе культурне значення, ніж для російськомовних? У будь-якому разі, здається, що між різними частинами мого професійного життя знов відбувається якесь тематичне перехресне запилення.

Моя викладачка української каже, що *недо-* означає «не повністю досягнуте», «не виконане до кінця»,

«неповне» або ж «недостатнє». Його можна використувати з дієсловами: наприклад, «неодати» (дати недостатньо), «недоробити» (не змогли виконати, виконати не до кінця), або ж «недосказати» (сказати недостатньо, щось приховати). Це один із тих префіксів, що постають проблемою для іноземців, оскільки їх не можна точно перекласти за допомогою префіксів-аналогів *over-*, *under-* або ж *in-* (всі ці варіанти можна використовувати для перекладу з різними відтінками значення). Дійсно, виникає спокуса віднести його до тих елементів іноземної граматичної системи, що «не перекладаються», і що відкривають певну особливість мовної культури. Чи говорить *недо-* про історичну фіксацію на нестачі, недостатності, незавершеності? Таке пояснення, безумовно, гармоніювало б із класичним наративом Східноєвропейської історії, сповненої оповідками про біг наввипередки, наздоганялки, випередження.

Однак, це є тим різновидом есенціалістського культурного аналізу, котрий я не дуже люблю. За іронією долі, слухаючи розповідь Дмитра про інституційну недостатність на Донбасі, я помічаю в собі ту саму втому, що відчувала раніше, здебільшого в провінційних містечках Росії, де проводила докторське дослідження, і де мені постійно розповідали про різницю між Сполученим Королівством і Росією, протиставляючи сильний уряд і корупцію, громадянське суспільство й соціальну апатію, культурну спонтанність і невиліковний конформізм. У таких випадках я почасти опиняюсь у дивній позиції, надаючи рішучі аргументи про дисфункціональність Британії, цитуючи статистику соціальної нерівності (що є найвищою в Європі)

Й розповідаючи жорсткі історії про п'яних безпритульних, яких нудить на вулицях, і яких збивають таксист_ки мого рідного Кардіффа. Такі балачки, одначе, ніколи не закінчуються так, як мені хотілося б. Зрештою, я думаю, що справа зовсім не в Британії, а радше в якійсь мрії, що своєю недосяжністю підтверджувала би для людей певну фундаментальну недорису, характерну для країни, в якій вони живуть. Тоді я не розуміла, що справа зовсім не в мені, і думала, що моїм обов'язком було розставити все по своїх місцях.

Можливо, я намагаюся переконати вже переконаних, коли кажу, що вбачаю в *недоінституціональності* Донбасу одне з джерел його культурної інновації. Я не хочу романтизувати відсутність тут інституцій. Як зауважує Дмитро (і з чим погоджується Олександр), існує безліч недоліків у відсутності інституцій, що були б визнані поза регіоном: це й брак престижних просторів для того, щоб експонувати роботи і, таким чином, будувати кар'єру, або ж неможливість податися на міжнародні гранти через невідповідність критеріям відбору. І все ж, що здається мені визначним у роботі Олександра й Катерини, а також у прикладі «галереї неодотрешь» Віталія Матухна, яку також обговорює Дмитро, – це те, що вони займаються побудовою інституцій на своїх правах. Не впадаючи в романтичний настрій, що я його критикую вище, я все ж не можу не роздумувати про те, як інституційна могутність Британії (об'єкт такого замилювання іноземців) є також причиною її парализувального елітизму й обмеження культурного потенціалу. Здається, ніби все наше суспільство часом повністю залежить від певних привілейованих

інституцій: ті, хто через них проходять, милостиво правлять від імені пролів, а ті, хто був виключен_ою, дивляться на еліту з благоговінням і смиренним визнанням свого недо- статусу.

Повертаючись до ідеї, яка поки що не отримала значної підтримки: я гадаю, що недоінституціональ-ність можна продуктивно поєднати з деякими напрямками думки про деколоніальність і феміністичну етику, що ми їх обговорювали деінде. Відчутна нестача інституцій, а також цинічне й навіть вороже ставлення, що художни_ці мають до інституцій («симптоматичні жести», що їх Дмитро вбачає в роботах тих, хто отримує «престижні» гранти й нагороди, до прикладу), можна інтерпретувати як свого роду інституційне від-чеплення [de-linking] (Mignolo 2011), що передбачає спростування або ж принаймні проблематизацію дискурсу наздоганання [catching-up discourse], притаманному грантовій економіці. Руйнуючи конвеєр, утримуючись від художньої праці (наприклад, у випадку субверсивної роботи «Луганської Контемпорарі Діаспори» «Без назви»), увагу привертають до сили підлеглих в системі глобального культурного вироблення: західні грантодав_чині залежать від слухняності маргінального (маргіналізованого) суб'єкту, щоб підтвердити власний статус милостиво_ї розповсюд_жувач_ки цінностей цивілізації. Хоч я й розумію розпач, що відчуває Дмитро через такі акти непо_кори, я не можу не захоплюватися ними: субверсивна тональність, що її мають чимало з обговорюваних нами практик, видається потужним жестом виклику й самоствердження з боку тих, хто не має привілеїв у фальсифікований культурній економіці.

Дар'я Цимбалюк

ПОЛЬОВА НОТАТКА 5

Зум

26 листопада 2020

18:00-20:40 за британським часом

Учасни_ці: Вікторія Донован,
Віктор «Корвік» Засипкін,
Олександр Кучинський,
Дар'я Цимбалюк, Дмитро Чепурний

Було дуже цікаво слухати Дмитра минулого тижня, особливо після того, як я читала різну критику інституцій, серед якої інтерв'ю Люсі Коттер із Сарою Ріфкі (Cotter and Rifky 2019). Розмірковуючи про свій досвід роботи в Єгипті, Ріфкі заявляє:

Мені здається, важливо робити все особистісніше [more personable], особливо це стосується інституцій. З боку завжди здається, що інститути мають авторитет. Мов відлиті з патріархального гіпсу, вони є випнутими у зовнішній світ, і ми вважаємо їх арбітрами, при цьому не знаючи, хто саме ці арбітри. Хто в них виступає автор_ками? Хто ними керує? Хто ухвалює рішення? Хто колекціонує мистецькі роботи? Хто працює над виставками? І так далі. (Cotter and Rifky 2019, 418)

У цій цитаті Ріфкі критично ставиться до патріархальної влади, яку мають інституції, і, в цілому, я згодна з її зауваженням. Але при цьому критика інституційних апаратів може призвести до романтизації неінституційних практик.

Під час нашого останнього семінару Дмитро говорив про те, що відсутність інституцій, а також інституціоналізованих кураторських практик та генеалогій, призводить до відсутності змістовності, а також можливості довгої та послідовної взаємодії, що могло б призвести до формування спільноти навколо певної інституції. Говорячи про виставковий простір у Северодонецьку, Дмитро та Олександр дійшли висновку, що ні ч о г о н е м а є , є л и ш е в у л и ц я . І саме з цього «немає нічого крім вулиці» і виникають такі ініціативи, як «гарелея неотодрешь» та художньо-антропологічні дослідження заброшок Катериною та Олександром. Часто подібні неінституційні низові практики романтизуються як незалежні від фінансових потоків капіталізму, як ширіші і свіжіші, як жести опору, і часто романтизуються саме академік_инями, які при цьому знаходяться в інституціях (і тут я думаю про себе саму і свою позиціональність). Це дуже важливо, що Дмитро вказує на нестабільність таких ініціатив та на вигорання людей, які їх ведуть. При цьому навіть інституції з історією, як ІЗОЛЯЦІЯ, не в змозі забезпечити тривалу підтримку та інвестування у певну спільноту, тому що проекти ведуться на грантовій основі неоліберальної економіки, яка потребує короткого досягнення результатів, які «гарно» виглядають у звіті.

Розмірковуючи про проект «Без назви», виконаний «Луганською Контемпорарі Діаспорою» у Лисичанську у 2018 році, під час презентації якого автор_ки обмежилися екраном зі словом презентація та фотографуванням «глядач_ок» для звіту, а також про проект Єгора Анцигіна «Подяка», виконаний у Лисичанську вже цього року, і який задокументував автора на тлі Лисичанська з постером «Спасибо резиденции – я приехал в Лисичанск!», Дмитро виділяє ці два проекти як «симптоматичні жести». Обидва проекти використовують іронію, щоб розкритикувати грантову систему звітності.

Взагалі, слухаючи про практично всі проекти, виконані за підсумками арт резиденції «Ландшафт як монумент», яку Дмитро курував спільно з Олександром Погребняк, зауважує, що багато хто з них рефлексують над неможливістю проникнення в глибину, і відповідно фокусуються над дослідженням поверхонь. Це відображено і в дизайні веб-сайту, який, як зазначив Дмитро, повинен був імітувати старий шкільний атлас, карту, де реальність відтворена в площинній візуалізації. Власне, і багато які з фінальних робіт хоч і будувалися на досвіді тілесних досліджень просторів, в результаті не дають глядач_ці відчуття тілесності, матеріальності, крім як у власній уяві, це роботи на поверхні екрана і з поверхнями (розуміння, сприйняття). Наприклад, робота Романа Хімея та Яреми Малащука «Щоб потім не казали, що ми не пам'ятаємо» починається з побоювання авторів «правдиво» репрезентувати місто Мирноград, тому що автори – не звідти, тож митці вирішують досліджувати поверхню, під якою знаходиться колишня шахта.

Замислюючись над назвою виставки «Світ для всіх і для всього», зробленої за підсумками арт-резиденції «Ландшафт як монумент», згадується критика подібних фраз, наприклад фрази all lives matter [всі життя важливі], яка використовувалася під час протестів Black Lives Matter, де фокус на всіх можливий лише за рахунок ігнорування існуючих нерівностей, несправедливостей та експлуатації (Powell 2020). За останні роки Донецька та Луганські області зіткнулися з багатьма ситуаціями, які не знайомі іншим областями України (принаймні, у подібних масштабах), тут і війна, і переселення (саме в Донецькій та Луганській областях найбільша кількість людей, що переїхали), і деіндустріалізація, яка невіддільна від призупинення шахт на окупованих територіях, наприклад, і порушення дорожніх маршрутів, і мінування полів... Якщо міркувати про культуру, то, на мою думку, Дмитро говорить про необхідність існування інституцій саме заради здійснення більш тривалої та глибокої взаємодії з простором Донбасу, неможливої за умов короткочасних грантових схем, які від самого початку не планують можливості для заземлення чи занурення. Ймовірно, несвідомо, але відсутність більш глибокої взаємодії може призвести до формування образу регіону, як відсутності та відчуження, незбагненої енігми, і це якраз у той момент, коли нам так важливо шукати можливості включення та єднання. Може, регіон, навколо якого вже існує стільки гранд наративів, часто не найпозитивніших, і який справляється з більшою кількістю гуманітарних проблем, ніж інші, потребує інших підходів.

Коли Дмитро розповідав про передачу книг у Северодонецьк та Британію, я пожартувала, що Дмитро – це бібліотека. В умовах грантових

проектів як єдиного способу фінансування культурних ініціатив, в принципі, Дмитро і є інституцією, яка створює спільноту навколо себе. Трохи іронічно, що саме таким чином інституція утопічно стає «особистішою» [more personable] словами Ріфкі, і набагато сумніше, що це означає нестабільність фінансування та відсутність різних форм підтримки.

Victoria Donovan FIELD NOTE 5
Zoom
26 November 2020
18:00–20:40 UK time

Participants:

Dmytro Chepurnyi, Viktor “Corwic”
Zasytkin, Victoria Donovan,
Oleksandr Kuchynskyi, Darya
Tsybalyuk

If *zabroshka* was the uniting theme of Kateryna and Oleksandr’s talk, the word that stood out for me from Dmytro’s talk was *nedoinstitutsionalnost’*. This was a word I hadn’t heard before, though I’ve become increasingly aware of the *nedo-* prefix since starting to study Ukrainian. While the *nedo-* prefix exists in Russian too, it seems that I’ve encountered it more systematically, and perhaps more emphatically in the Ukrainian language-learning context. Is this a consequence of my greater attentiveness to linguistic nuances as a culturally aware learner, maybe? Or perhaps it’s a prefix that has greater cultural significance for Ukrainian speakers than it does for Russian ones? Either way, there seems to be some thematic cross-pollination taking place across the different areas of my professional life.

Nedo-, my Ukrainian teacher tells me, means “not fully achieved”, “not fully realised”, “incomplete”, or “insufficient”. It can be used with verbs such as *nedodaty* [to give less than required], *nedorobyty* [to fail to do, to fail to finish], or *nedoskazaty* [not to say enough, to not fully conceive of something]. This is one of those prefixes that is tricky for non-natives since it doesn’t translate neatly with an equivalent prefix “over-”, “under-”, or “in-” (these all can be used with different nuances of meaning in translations). Indeed, it is tempting to see it as one of the untranslatable elements of a foreign grammar system that reveals something particular about the language culture. Does *nedo-* gesture at a historic preoccupation with lacking, insufficiency, incompleteness? This would certainly fit with the classical narrative of Eastern European history, which is replete with tropes of catching up-ness, leapfrogging, and overtaking.

But this is the kind of essentialising cultural analysis I don’t like to do. Anecdotally, though, I remark in myself the same weariness on hearing Dmytro’s account of Donbas’s institutional lack, which I have experienced before, mostly in the Russian regions where I carried out my PhD research, when I was regularly presented with the differences between Russia and the UK: strong government vs. corruption; civic society vs societal apathy; cultural spontaneity vs. unshakable conformism. On these occasions, I often found myself in the odd position of arguing strongly for the UK’s dysfunctionality, quoting stats about social inequality (the highest in Europe) and telling

gory tales of drunken revellers throwing up in the streets and being run over by taxis in my hometown of Cardiff. These chats never produced the effect I was intending, however. In the end, I don't think it was about the UK at all, but rather some aspirational dream that, in its lack of realisation, affirmed for people some fundamental *nedo*-property that they associated with the country they lived in. I didn't realise at the time that it wasn't about me and thought that it was my job to set them straight.

Perhaps I'm stating the obvious when I say that I see Donbas's *nedoinstitutsionalnost'* as one of the potential sources of its cultural innovation. I don't want to romanticise the region's relative absence of institutions. As Dmytro points out, and Oleksandr agrees, there are plenty of drawbacks to not having externally recognised institutions in the region you live in: the absence of high-profile locations to exhibit work, and thereby build a professional CV, for example, or the inability to apply for international grants on eligibility grounds. Yet perhaps what I find remarkable about Oleksandr's and Kateryna's work, and also the example of Vitalii Matukhno's *gareleia neotodriosh*, which Dmytro also discusses, is that they are engaged in a kind of institution building in their own right. Without slipping into an overly romantic mode, I think it's important to point out that the UK's institutional strength, the focus of so much admiration from abroad, is also the root of its crippling elitism and limits its cultural potential. The entirety of British society sometimes seems predicated on certain institutions of privilege: those who have

passed through them govern benignly on behalf of the proles, while those who have been excluded gaze upon the elite with reverence and humble acknowledgement of their *nedo-* status.

Coming back to an idea which has not been particularly popular so far, it seems to me that *nedoinstitutsialnost'* might be productively linked with some of the thinking on decoloniality and feminist ethics that we have discussed elsewhere. The perceived absence of institutions, and the cynical and even hostile relationship artists adopt towards them (the "symptomatic gestures" that Dmytro identifies in the works of recipients of prestigious national grants and awards, for example), can be understood as a kind of institutional de-linking (Mignolo 2011), that involves a refutation, or at least a problematisation, of the catching-up discourse that is inherent to the grant economy. By wrecking the production line, withholding artistic labour (in the case of the *Lugansk Contemporary Diaspora's* subversive work *untitled*, for example), attention is drawn to the strength of the subordinates in the system of global cultural production: Western grant bodies depend on the compliance of the marginal(ised) subject to affirm their status as benevolent disseminators of civilised values. While I sympathise with Dmytro's frustration at these acts of resistance, I cannot help but admire them: the subversive mode present in much of the practice we discuss seems a strong gesture of defiance and self-affirmation for those who are disadvantaged within a rigged cultural economy.

Darya Tsymbalyuk FIELD NOTE 5
Zoom
26 November 2020
18:00–20:40 UK time

Participants:

Dmytro Chepurnyi, Viktor “Corwic”
Zasytkin, Victoria Donovan,
Oleksandr Kuchynskyi, Darya
Tsymbalyuk

It was very interesting to listen to Dmytro last week, especially having read different critiques of institutions, such as Lucy Cotter’s interview with Sarah Rifky (Cotter and Rifky 2019). In reference to her experience working in Egypt, Rifky states:

Making things – institutions especially – more personable is something that I feel is important. From a distance institutions always seem to have this voice of authority. They have this very patriarchal cast, projecting into the world, that makes the institution an arbiter without really ever fully disclosing who the arbiter is. Who is making this act of authorship? Who is calling the shots? Who is making decisions? Who is collecting the work? Who is making the shows? and so on. (Cotter and Rifky 2019, 418)

In this quote Rifky is very critical about the patriarchal power of institutions, and I generally agree with her. And yet, criticising institutional apparatuses can lead to the romanticisation of non-institutional practices.

During our latest seminar, Dmytro was saying that the absence of institutions, as well as institutionalised curatorial practices and genealogies, leads to a lack of substance, as well as a lack of sustained engagements, which could result in the formation of a community around a certain institution. Speaking about exhibition spaces in Sievierodonetsk, Dmytro and Oleksandr have come to the conclusion that there are none – that there is nothing but the street. And it is this “nothing but the street” that gives rise to such initiatives as *gareleia neotodriosh* and the anthropological and creative explorations of *zabroshki* by Kateryna and Oleksandr. Such non-institutional grassroots practices are often romanticised as being independent from the financial flows of capitalism, as being more authentic and fresh, as being gestures of resistance – and usually they are romanticised by academics who themselves are placed within institutions (and here I think about myself and my own positionality). What Dmytro points out about the instability of such initiatives and the burnout that affects people leading them is very important. Meanwhile, even established institutions such as IZOLYATSIA are unable to provide sustained support and investment in a particular community because their projects are grant-based in accordance with the neoliberal economy, which demands fast results that look nice in a report.

We discussed the *untitled* project made by *Lugansk Contemporary Diaspora* in Lysychansk in 2018, in which the artists made a presentation of project outputs by showing a screen with the word 'presentation' on it, while photographing 'the audience' for the report. We also discussed Yehor Antsyhin's project *Podiaka*, also executed in Lysychansk, but this year, where the artist is filmed against the backdrop of Lysychansk with a ticker tape banner underneath reading "Thanks to the residency - I came to Lysychansk!" Dmytro identifies these two projects as "symptomatic gestures." Both projects use irony to criticise the accountability of the grant-based system.

When hearing about the projects that were produced as a result of the *Landshaft iak momument* art residency, which Dmytro curated together with Oleksandra Pogrebnyak, you can't help but notice that many reflect upon the impossibility going deep, and consequently focus on exploring surfaces. This is also reflected in the website design, which, as Dmytro noted, was designed to imitate an old-school atlas, a map where reality is reproduced as a flat visualisation. In fact, many of the final works, even when they are grounded in corporeal experiences/explorations of spaces, end up not letting the viewer experience this corporeality, this materiality, by any means but the imagination. These are works on the surface (of the screen) and with surfaces (of understanding, perception). For instance, Roman Himey and Yarema Malashchuk's work *Shchob potim ne kazaly, shcho my ne pam'iataemo* starts with the authors' concern about whether their representation of Myrnohrad is 'faithful'

[правдиво] given the fact that the authors aren't local. Consequently the artists decide to explore the surface above the former mine.

Reflecting on the title of the exhibition *Svit dlia vsikh i dlia vsioho* [a world for everyone and for everything], created as a result of the *Landshaft iak momument* art residency, I remember a critique of similar phrases, such as, for instance, 'all lives matter', used during Black Lives Matter protests, where shifting the emphasis onto 'all' is only possible at the cost of concealing existing inequalities, injustices and exploitations (Powell 2020). In recent years the Donetsk and Luhansk oblasts have faced many situations that are completely unfamiliar to other regions of Ukraine (at least not familiar on such a scale). Here you have both war and displacement (Donetsk and Luhansk oblasts have the highest numbers of internally displaced persons), as well as de-industrialisation that can't be separated from the closing of the mines in the occupied territories, for instance, and the disruption of road routes, and minefields. Thinking about culture, I suppose Dmytro is speaking about the need for institutions for the sake of establishing a longer and deeper engagement with the space of Donbas, which is impossible within the scope of short-term grant schemes that don't entail the opportunity for grounding or immersion from the start. Perhaps the lack of deeper engagement can unintentionally lead to the formation of an image of the region as an absence or an Other, an incomprehensible enigma, exactly at a moment when it's so important for us to look for opportunities for inclusion and togetherness. Perhaps this region, which was already at the

centre of so many grand narratives (often not the most positive ones), and which is dealing with more humanitarian problems than other regions, requires a different approach.

When Dmytro spoke about bringing books to Sievierodonetsk and Britain, I joked about him being a library. In a context where grant projects are the only way of financing cultural initiatives, Dmytro is an institution in himself, creating a community around himself. It's slightly ironic that this is how the institution in a utopian way becomes, using Rifky's words, "more personable," and it's sad that this comes as a result of the precarity of the funding economy and the lack of different kinds of support.

Подолати роз'єднання: сучасне мистецтво Сходу України

Розповідь про сучасне мистецтво в регіоні умовно можна поділити на до і після початку російсько-української війни. Переважна більшість людей, що займалися актуальними мистецькими практиками, були вимушені поїхати з території самопроголошених ЛНР і ДНР. Деякі з художни_ць зазнали цензури чи потрапили у полон через свою діяльність, як-от художник Сергій Захаров, якого затримали після акції групи «Мурзілки» в публічному просторі Донецька. Простір платформи культурних ініціатив ІЗОЛЯЦІЯ було захоплено і перетворено на нелегальну в'язницю. Від 2014 року здійснивши евакуацію член_кинь команди, фонд продовжує працювати у вигнанні. У книзі «Світлий Шлях» (2020) колишній полонений Станіслав Асєєв описує власний досвід перебування у в'язниці на території колишнього арт центру. З початком війни відбулося переміщення не тільки великої кількості діяч_ок, пов'язаних з численними культурними ініціативами, а також музеїв та культурних інституцій, що втратили свої колекції, архіви та майно. Деякі з переселен_ок, потрапивши у вільні міста Донецької та Луганської областей, зайнялися громадською, освітньою

чи правозахисною діяльністю. Разом із ними у ці міста були переміщені також і установи культури — університети, бібліотеки, краєзнавчі музеї. Таке переміщення значно пошавило життя у монофункціональних містах, тут почали відбуватися фестивальні події: «Будуємо Україну Разом», «Фестиваль Думок», «Plan B», «The Most Fest», «Кіносхідці», «Терра Фокс» та інші. За міжнародної та державної підтримки у цих містах також з'явилися «громадські хаби», що здебільшого не створюють автентичні культурні проекти на місцях, а є приймаючою стороною для зовнішніх ініціатив. Змінити динаміку можна було б за допомогою державної та міської підтримки культури. Вже зараз у деяких містах з'являються громадські бюджети, активною є культурна політика держави, яка, зокрема, представлена Українським культурним фондом. Проте культурний ландшафт регіону сьогодні в сфері сучасного мистецтва представлений радше не інституціями, а самоорганізованими спільнотами — «Луганська Контемпорарі Діаспора» (Луганськ/Северодонецьк), «Платформа ТЮ» й «ТворчСхід» (Маріуполь), резиденція «Дифузії» (Краматорськ/Бахмут), «Плюс/Мінус» (Северодонецьк), «Shum Rave» (Слов'янськ), резиденція «Аура Міста» (Старобільськ), «гарелея неотодрешь» (Лисичанськ).

Однією з помітних художніх груп, яка об'єднує представни_ць з обох боків лінії розмежування, є «Луганська Контемпорарі Діаспора», заснована 2015 року (Антон Лапов, Євген Королетов, Настя Малкіна та інші). Працюючи з темою військового конфлікту, його соціокультурними причинами та наслідками, група використовує різні стратегії, що включають перформативні, аудіальні та візуальні практики. На даний момент об'єднання презентує проекти учасни_ць, що мешкають у Луганську та інших містах регіону. У процесі пошуку нових інструментів для ефективного висловлювання «Луганська Контемпорарі Діаспора» експериментує з різними медіа та напрямками діяльності: бере участь у виставках, працює з документальним кіно (фільм «Северодонецк», 2017), видає журнал («Golden Coal», 2017), бере участь у організації фестивалів та музичних подій. Під ініціативою лейблу «ВОСТОК», заснованого групою, виходять збірки електронної музики, які



Луганська Контемпорарі
Діаспора. «Golden Coal»,
2017–2019. Фото:
cargocollective.com/lugansk

Луганська Контемпорарі
Діаспора. 2019. Фото:
cargocollective.com/lugansk

Луганська Контемпорарі
Діаспора. «Тунель», 2020.
Фото: cargocollective.com/lugansk

ЦСМ Северодонецьк.
2017–2019.
Фото: tumbler.tilda.ws/csm
ЦСМ Северодонецьк.
2017–2019.
Фото: tumbler.tilda.ws/csm

презентують артист_ок з Луганська, Донецька, Алчевська, Северодонецька та інших міст. Музичний напрям є продовженням роботи, заявленої журналом «Golden Coal», про неформальні мистецькі ініціативи Луганська та Донецька, ізольовані від загальноукраїнського культурного поля: рейв-спільнота «Призма» (Донецьк), «Порисуй», сквот «Будка» (Луганськ) та інші. Одна з останніх довготривалих художніх ініціатив за участі деяких член_кинь діаспори у співпраці з художником Валентином Галімовим — «ЦСМ Северодонецьк», спекулятивний культурний центр, що функціонує як гурток, освітня програма і робітня аудіовізуальних воркшопів з графіті-живопису, анімації, філософії мистецтва, генеративної графіки.

Спекулятивність та іронія часто є інструментом українських художни_ць, що роблять проекти у регіоні. Поряд із проектом «ЦСМ Северодонецьк», що створював міф про нову інституцію у місті, варто згадати виставковий проект «Музей міста Світлоград» у Лисичанському краєзнавчому музеї. Створений

кураторською групою «DE NE DE» у просторі краєзнавчого музею, проєкт демонстрував радянську візію майбутнього розвитку Северодонецько-Лисичанської хімічної агломерації. Альтернативні сценарії також були темою художніх проєктів «Олімпіада 84 у Донецьку» за участі Пьотра Армяновського, «Факультету чути-вості» Алевтини Кахідзе у Бахмуті, фотозіну «Луганськ» за участі Андрія Достлева, «План втечі з Донецького регіону» Романа Мініна, фільму «Світлоград» Аліни Якубенко та інших.

Нова робота «Луганської Контемпорарі Діаспори» «Туннель в Луганськ», що створена вже під час карантину та опублікована виданням «Заборона», теж була присвячена можливості подолати роз'єднання між Україною та самопроголошеними «республіками». Працюючи з медіумом сторіз, «ЛКД» створює новий підземний шлях до рідного міста, долаючи в уявний спосіб розділення лінії фронту та жорстких карантинних обмежень (у зв'язку з пандемією пропускні пункти створюють додаткові обмеження і роблять перетин кордонів дуже важким для мешкан_ок регіону).

На противагу роботі з темами спекулятивного майбутнього, художни_ці та культурні менеджер_ки також часто взаємодіють із індустріальною спадщиною більш утилітарно, використовуючи закинуті будівлі як майданчики для реалізації своїх проєктів. У такому випадку індустріальні «заброшки» стають місцем для соціалізації та самореалізації.

Зруйновані пейзажі досліджує художник Олександр Кучинський, що веде блог «Індустріальний рай» і разом з по_другами бере участь в експедиціях у занедбані промислові зони, інфраструктуру монофункціональних міст. Кучинський описує свій візуальний блог як «Portrait of Split Region» (з англ. — портрет роз'єданого регіону), позначаючи цією парадоксальною метафорою, чи-то розділення за лінією фронту, чи-то конфлікт старої планової індустріальної економіки з неоліберальним пострадянським капіталізмом. Художник розвиває власну практику навколо протиріч, пов'язаних з індустріальною спадщиною, естетикою розпаду й людиною в такому середовищі.



Олександр Кучинський.
«camoufl.aged», 2019



Олександр Кучинський.
«Зустріч на пустирі», 2019



Єгор Кучерук.
Виставка «Голова»
на заброшці, Краматорськ,
2020. Фото: Артем Гетман

Простори закинутих будівель стають місцями для інтервенцій проєкту «гарелея неотдерешь», самоорганізованої ініціативи Віталія Матухна та молоді з Лисичанська, яка організовує поп-ап виставки. Так само як Олександр Кучинський, вони не лише взаємодіють з індустріальною естетикою, а й тематизують тілесну присутність і спільне освоєння таких місць. Проєкт пропонує молодим художни_цям представити свої роботи, мотивує їх досліджувати свою місцевість та повертає увагу до проблеми закинутих будівель у тканині міста. Участь у виставках беруть фотографічні ініціативи з обох сторін лінії розмежування, такі як «Угольная пыль» (Саша Шакал, Луганськ) та «Лампа» (Даниїл Бугаєнко, Луганськ/Северодонецьк) та інші.

Фотоблоги часто стають важливим інструментом художни_ць, що живуть і працюють у регіоні. Подібно до «Індустріального раю», згаданого раніше, художниця Марія Вдовиченко веде свій Інстаграм аккаунт «Сумний штарік», в якому фокусується на житті виключно міста Старобільська. Таким чином, представляючи свою діяльність у форматі візуальних блогів, їх автор_ки рефлексують стосовно життя у регіоні через фотографічні спостереження, працюючи зі стереотипами щодо його мешкан_ок. Боротьбу

зі стигматизацією Донбасу також системно декларує спільнота «Shum Rave» (Слов'янськ), що організовує вечірки електронної музики на панорамі знакових історичних та природних пам'яток. Прикладами таких інтервенцій є лайв біля бельгійської лікарні у Лисичанську, на Білокузьминівських скелях або акція «Культуре нужен дом» у Слов'янську, що привертала увагу до стану будинків культури у місті. Схожі культурні проєкти в регіоні втілює Левон Азізян, засновник фестивалю «Терра Фокс», що поєднує дискусійну та музичну програми навколо бельгійської спадщини Лисичанська.

Інституційною критикою й продовженням роботи із заброшками можна вважати також і самоорганізовану поп-ап виставку «Голова» художника Єгора Кучерука, яка відбулась на закинутій багатопверхівці у Краматорську. Концепцією виставки було незадоволення художнім середовищем в місті та регіоні, а темою художніх робіт — пошуки свого місця в такому середовищі. За словами організатора і художника, виставка є протестом проти відсутності інституцій: «Так, це десь протест проти галерей, але точно не проти їхньої помпезності. Якби в Краматорську була хоч одна така, то я б з радістю не чистив тиждень гівно на заброшці. Недобудова — протест тому, що в нас нічого немає. Художній музей помер, а разом з ним — і увялення людей про те, що в їхньому місті може розвиватися мистецтво. Сучасний стан художніх інституцій в області ніяк цьому не сприяє, і моя виставка — спроба це змінити» (Кучерук 2020).

2018 року Єгор Кучерук був учасником резиденції «Дифузії», ініційованої за участі німецького художника Алана Меєра. Ініціатива є платформою для взаємодії українських художни_ць зі Сходу України, які здебільшого працюють з класичними медіа: живопис, мурал, скетч та ілюстрація. Цього року проєкт мав ширшу географію, у співпраці з резиденцією «Аура міста», що також має традиційний напрям, вони взяли участь у серії подій у Львові, Старобільську та Краматорську. Класичні художні практики, що часто не відповідають критеріям актуального мистецтва з його дематеріалізацією (Lippard 1997), втім користуються популярністю серед

мистецьких спільнот та створюють інфраструктуру для взаємодії автор_ок з різних міст та різних поколінь, на противагу концептуальним проектам «ЛКД», сфокусованим на залученні «свого» покоління. У проектах «Дифузій» взяла участь велика кількість художни_ць з регіону, зокрема, Олена Клочко (Бахмут), що працює з живописом та відео, залучаючи до своїх проектів місцевих житель_ок; Марія Вишедська (Бахмут), яка поєднує ілюстрацію і мурал з подорожніми практиками і пішими прогулянками, створюючи свої роботи у міських середовищах; Женя Трамвай, який працює з квір-малюнком як продовженням своєї активістської діяльності; Дмитро Коломойцев та Сергій Захаров (Донецьк/Київ), що в останніх проектах поєднують власну живописну практику з психотерапевтичною реабілітацією ветеран_ок АТО й ООС та колишніх в'язнів самопроголошених «республік».

Ще однією спільнотою, що займається переосмисленням історії Донбасу та ревіталізацією будівлі першої міської автостанції Северодонецька, є резиденція «Плюс/Мінус». У середині 1960-х після відкриття нового автовокзалу, будівля змінила функцію на кафе, а у 1990-ті під назвою «Шахматное» перейшла в приватну власність, і до початку 2000-х часто згадувалась у кримінальних хроніках. Впродовж останнього десятиріччя кафетерій було закрито. У жовтні 2018 року, на чолі із співзасновницею Катериною Сірик, це місце стало домівкою для неформального мистецького об'єднання «Плюс/Мінус». Протягом 2019 року в Шахматному пройшло близько 30 культурних подій: лекції, виставки, художні резиденції і музичні перформанси. Знаковими для «Плюс/Мінусу» є дослідницький проект «Донбас — сімейний фотоархів», серія музичних подій «Електросевер», літня школа «Завод дав нам усе», організована спільно з ІЗОЛЯЦІЄЮ та університетом Сент-Ендрюса, та рейв «Завод сопроотивлений» в колаборації з дідже_йками з Великобританії та ЄС.

Географічно та логістично віддалений від інших міст, промисловий Маріуполь також формує власні спільноти. Одна з них виникла навколо «Платформи ТЮ» у 2016 році. Директорка Діана Берг та її організація послідовно ініціює арт-резиденції і проекти

на межі сучасного мистецтва та феміністичного активізму — якщо дві перші ітерації резиденції «З.міст» запрошували українських мист_кинь працювати з індустріальним середовищем Маріуполя, то цьогорічна резиденція «Мереживо» була присвячена феміністичним практикам із залученням міжнародних резиденток. Учасницею усіх зазначених резиденцій стала художниця Марія Проніна — поетка, що переїхала з Донецька та працює з різними медіа: текстом, фотографією та колажем. Співучасником більшості резиденцій виступає Сашко Протяг — маріупольський режисер, засновник об'єднання експериментальної документалістики «ТворчСхід» (спільно з Василем Ляхом, Вовою Морроу, Оксаною Казміною), що досліджує місцевий культурний ландшафт за допомогою відео. Щороку 22 квітня до дня народження Володимира Леніна «Платформа ТЮ» ініціює проєкт «Деком», що має мету через мистецькі практики критично осмислювати посткомуністичну спадщину та процеси декомунізації в Україні. Деякі з проєктів «ТЮ» відбуваються на інших майданчиках, як-от Маріупольський краєзнавчий музей, що став постійним місцем інтервенцій в рамках «Декому».

Така співпраця пострадянського краєзнавчого музею та сучасного мистецтва має свою довготривалу історію взаємодії в регіоні. 2013 року знаковою виставковою у Луганському краєзнавчому музеї стала «Разгерметизация музейного универсума». Організатор виставкового проєкту Антон Лапов, коментуючи свою роботу, говорить про «брак знань серед місцевих учасни_ць щодо різноманіття форм художньої репрезентації, що заважало місцевій художній спільноті повноцінно використати шанс інтервенції в експозиційний простір музею». Суголосно з цим, кураторка Олена Червоник, коментуючи свою роботу над виставкою «Місце зустрічі» на заводі ізоляційних матеріалів описує загальний стан системи мистецтва в регіоні у період 2012-2014 років: «В художньому училищі [у Донецьку] навчали в академічному ключі: натура, академічний малюнок, перспектива тощо. Жодних сучасних візуальних форм там не було, натомість були люди, які хотіли виходити за рамки. Одне з наших завдань полягало в тому, щоб



Платформа ТЮ.
проект «Деком»,
Маріуполь, 2016–2020.
Фото надано Діаною Берг

показати студентам, чим сьогодні може бути мистецтво та чим крім пензля й паперу, можна користуватися» (Червоник 2020, 28). На кінець 2020 року ситуація кардинально змінилася, проте згадані вище інституційні проблеми залишаються актуальними і сьогодні.

Актуальне мистецтво Донбасу, підважене війною та постіндустріальною трансформацією, відштовхується від ситуації критичного невдоволення наявним станом речей у суспільстві, місті та спільноті. А сучасні художни_ці часто у своїх практиках вдаються до соціальних та політичних антагонізмів із середовищем. У такій ситуації, хоча більшість нечисленних художніх ініціатив, за означенням Жака Рансьєра, діють у схожих естетичних режимах, вони часто не знаходяться в діалозі або навпаки протистоять чи цілеспрямовано ігнорують існування одна одної (Ranciere 2010). Працюючи з невеликою аудиторією та сво_єю вже обізнан_ою глядач_кою, вони обмежуються своїми часто закритими спільнотами. Симптоматично, що назви мистецьких ініціатив «гарелеї», «Луганської Контемпорарі Діаспори», «Платформи ТЮ» або «Плюс/Мінус» підкреслюють стан непевності притаманний художнім спільнотам в регіоні. Якщо назва «ЛКД» підкреслює номадичний характер об'єднання, який формують художн_иці з досвідом переселення, «гарелея» є субверсією визначення галереї (як спеціального простору, в якому для огляду розміщені твори мистецтва), вказуючи на самоорганізований характер та відсутність визначеного простору. «Платформа ТЮ», за словами Діани Берг, обрала таку назву через бажання позбавитись «пафосу довгих назв галерей», а резиденція «Плюс/Мінус», за Катериною Сірик, вказує на формат «невизначеності

у діяльності» організації: незважаючи на те, що об'єднання має свій простір, воно не може декларувати себе як повноцінний культурний центр.

Як і в інших регіонах країни, сучасне мистецтво Сходу України потребує підтримки освітніх та культурних інституцій. Але найгостріше існує потреба підтримки неформальних об'єднань та ініціатив, що створюють критичний культурний ландшафт, завдяки якому відбувається включення регіону у ширші національні та міжнародні процеси. Відновлення зв'язків, інтеграція і конверсія конфліктних наративів — це ті завдання, які ставлять перед собою сучасні художни_ці на Сході України. Від інших культурних дія_чок в Україні, ці спільноти потребують ширшого представлення деінде не тільки щодо теми війни і прав людини, а й ширшого кола питань, пов'язаних з економічною трансформацією регіону, екологією, інклюзією, майбутнім поза шахтарською індустрією з належним збереженням її спадщини. Подібне залучення та робота має здійснюватись з увагою та турботою до потреб окремих спільнот, створюючи нові можливості для культурних дія_чок у ситуації загального роз'єднання.

Статтю створено в рамках проєкту «MITЄЦ. Центрально-східний напрямок» за підтримки Українського культурного фонду.

Вперше опубліковано на сайті <mitec.ua> 31 грудня 2020 року.

Overcoming Disconnection: Contemporary Art of Ukrainian East

The history of contemporary art in the region can be provisionally divided into before and after the beginning of the Russo-Ukrainian War. Most people involved in art practices had to leave the territory of the self-proclaimed Luhansk People's Republic (LPR) and Donetsk People's Republic (DPR). Some artists have been subjected to censorship or imprisoned because of their work, such as the artist Serhii Zakharov, who was detained following an artistic action performed by the *Murzilki* group in a public space in Donetsk. The territory of IZOLYATSIA was seized and transformed into an illegal prison. Starting with the 2014 evacuation of its team, the foundation has been, and continues to be, operating in exile. In the book *Svitlyi shlyakh* (2020) [published in English as *The Torture Camp on Paradise Street* (2021)] former prisoner and journalist Stanislav Aseev describes his personal experience of being captured and held on the grounds of the former art centre. Since the beginning of the war a large number of people connected with various cultural initiatives were forced to flee, but not only people — museums and cultural institutions have also lost their collections, archives and property.

After moving to the free towns in the Donetsk and Luhansk regions, some displaced people became involved in civic, educational, and human rights activities. Cultural institutions have also moved with them — universities, libraries, and museums. Such resettlement has made life in monofunctional towns considerably more vibrant — festive events started to take place: *Buduemo Ukrainu Razom*, *Festyval' dumok*, *Plan B*, *The Most Fest*, *Kinoskhidtsi*, *Terra Fox*, etc. International and governmental aid also prompted the emergence of civic hubs which for the most part serve as hosts for external initiatives rather than creating local cultural projects in situ. Such dynamics could change with governmental and local support for culture. Already now some towns receive civic budgets and the cultural politics of the state are active, represented, for example, by the *Ukrains'kyi kul'turnyi fond* (UKF). However, when it comes to contemporary art, the region's cultural landscape is represented less by institutions and more by self-organised communities — *Lugansk Contemporary Diaspora* (Luhansk/Sievierodonetsk), *Platform TIU* and *TvorchSkhid* (Mariupol), *Diffuzii* (Kramatorsk/Bakhmut), *Plus/Minus* (Sievierodonetsk), *Shum Rave* (Slov'yansk), *Aura Mista* (Starobilsk), *gareleia neotodriosh* (Lysychansk).

One of the notable art groups bringing together representatives from both sides of the frontline is *Lugansk Contemporary Diaspora* (LCD), founded in 2015 (Anton Lapov, Yevhen Koroletov, Nastya Malkina and others). Working with the theme of military conflict, its socio-cultural causes and consequences, the group uses various strategies, including performative, audio, and visual practices. At the moment the group presents projects by its participants who live in Luhansk and other cities of the region. Looking for new, more effective instruments of expression, *Lugansk Contemporary Diaspora* experiments with a variety of media and directions: taking part in exhibitions, working with documentary film (*Sievierodonetsk*, 2017), zine publishing (*Golden Coal*, 2017), organisation of festivals and musical events, etc. *VOSTOK* record company, founded by the group, releases electronic music by artists from Luhansk, Donetsk, Alchevsk, Sievierodonetsk and other towns. The music production is a continuation of the work of the *Golden Coal* zine, dedicated to non-formal art initiatives in Luhansk and Donetsk



Lugansk Contemporary
Diaspora, *Golden Coal*,
2017–2019. Photo:
cargocollective.com/lugansk



Lugansk Contemporary
Diaspora. 2019. Photo:
cargocollective.com/lugansk



Lugansk Contemporary
Diaspora. *Tunnel*, 2020. Photo:
cargocollective.com/lugansk



TsSM Sievierodonetsk.
2017–2019.
Photo: tumblr.tilda.ws/csm



TsSM Sievierodonetsk.
2017–2019.
Photo: tumblr.tilda.ws/csm

that are isolated from the wider Ukrainian cultural field: the rave community *Prisma* (Donetsk), *Porisuï*, *Budka* squat (Luhansk), etc. One of the most recent, long-term art initiatives involving some of the diaspora members in collaboration with artist Valentin Galimov is the *Tsentr suchasnoho mystetsva* (*TsSM*) in Sievierodonetsk, a speculative cultural centre that functions as a club, an educational programme and a place for audiovisual workshops in graffiti-art, animation, art philosophy, and generative graphics.

Speculation and irony are often used by Ukrainian artists making projects in the region. Alongside the *TsSM* project in Sievierodonetsk, which created the myth of a new institution in town, another notable initiative is *Museï mista Svetlograd*, an exhibition project organised in the Lysychansk *Kraeznavchyï* Museum. Created by the curatorial group *DE NE DE*, the project visualised the Soviet imagining of the future development of the Sievierodonetsk-Lysychansk chemical industry urban agglomeration. Alternative futures were also the theme of the

art projects *Olympiada 84 u Donetsku* that involved Piotr Armianovski, *Fakultet chutlyvosti* by Alevtina Kakhidze in Bakhmut, the photozine *Luhansk* involving Andrii Dostliev, *Plan pobihu z Donetskoï oblasti* by Roman Minin, and the film *Svetlograd* by Alina Yakubenko, among others.

A new work by *Lugansk Contemporary Diaspora* is called *Tunnel v Luhansk*. Created during the COVID-19 lockdown and published by *Zaborona* portal, the project tries to bridge the divide between Ukraine and self-proclaimed ‘republics’. Working with the medium of stories, *LCD* creates a new underground passage to their hometown, using imagination to overcome the separation enforced by a militarised de facto border and harsh quarantine restrictions (during the pandemic checkpoints enforced more restrictions, making border crossing very difficult for locals).

By contrast with the work on speculative futures, artists and cultural managers also engage with industrial heritage in a more utilitarian fashion, using abandoned buildings as playgrounds for their projects’ implementation. In this case industrial *zabroshki* become places for socialising and self-realisation.

Destroyed landscapes are also a theme in the work of Oleksandr Kuchynskyi, curator of the project *Industrial'nyï raï*, who takes part in expeditions to deserted industrial zones in monofunctional towns. Oleksandr Kuchynskyi describes his visual archive as “a Portrait of a Split Region”, with this paradoxical metaphor suggesting either a division along the frontline of the conflict or the division between the old industrial planned economy and neoliberal post-Soviet capitalism. The artist develops his own practice around contradictions concerning industrial heritage, aesthetics of decay and people’s place in such surroundings.

Spaces of abandonment turn into a place for artistic interventions in *gareleia neotodriosh*, a self-organised initiative curated by Vitaliï Matukhno and other young people from Lysychansk that organises pop-up exhibitions. Like Oleksandr Kuchynskyi, this collective not only engages with industrial aesthetics, but also foregrounds bodily presence and the shared exploration of such places. The project invites

discussion and music programmes sometimes in connection with Belgian heritage in Lysychansk.

Institutional critique and work with *zabroshki* is also part of Yehor Kucheruk's self-organised pop-up exhibition *Holova*, which took place in an abandoned apartment building in Kramatorsk. The concept of the exhibition was to engage dissatisfaction with the artistic environment in the city and in the region, and the theme of the artworks was the search for one's own place in such an environment. According to the organiser and artist, the exhibition was a form of protest against the absence of institutions in the region; "Yes, it's something of a protest against galleries, but definitely not against their self-importance. If there was even one gallery in Kramatorsk, I'd be happy to not have had to clean up shit in an abandoned building for a week. The *nedobudova* [a building whose construction is unfinished] is a protest against what we don't have. The art museum is dead and people's belief that art can flourish in their city died with it. The state of art institutions in the region today doesn't help at all, and my exhibition is an attempt to change this."

In 2018 Yehor Kucheruk took part in the residency *Diffuzii*, initiated with the help of German artist Alan Meyer. The initiative is a platform for collaboration with Ukrainian artists from the east of Ukraine, mostly working with classical media: fine art, mural, sketch and illustration. This year the project expanded its geography in cooperation with the residency *Aura Mistra*, which also has a traditional direction, and together they took part in a series of events organised in Lviv, Starobilsk and Kramatorsk. Classical art practices that often don't respond to the criteria of contemporary art and its dematerialiation (Lippard 1997), still continue to enjoy popularity within art communities. Such practices create an infrastructure for collaboration between artists from different cities and generations, which can be contrasted with *LCD*'s conceptual projects focused on engaging 'its own' generation. A large number of artists participated in the projects of *Diffuzii*, including Olena Klochko (Bakhmut), who works with fine art and video, engaging locals in her projects; Maria Vishedska, who mixes illustration and mural art with travelling practices and walks, making her works in urban spaces; Zhenia Tramvai, who works with queer drawing as an extension of his activism; Dmytro Kolomiitsev and Serhii

Zaharov (Donetsk/Kyiv), who in their latest projects combine their own fine art practice with psychotherapeutic rehabilitation for veterans of Anti-Terrorist Operation (ATO) [official term for the Ukrainian state military activities in Donbas, used before 2018] and Joint Forces Operation (JFO) [official term used after 2018], as well as former prisoners of the self-proclaimed 'republics'.

Another community that works on redefining Donbas's history and the revitalisation of the first bus station in Sievierodonetsk is *Plus/Minus*. In the mid-1960s, after the opening of the new bus station, the building was transformed into a cafe. In the 1990s it became privately owned under the name *Shakhmatnoe*, and, by the early 2000s, it had become a well-known hangout for criminals. The cafe had closed the previous decade. In October 2018, under the direction of Kateryna Siryk, the place became home to the informal art collective *Plus/Minus*. During 2019 *Shakhmatnoe* hosted around 30 cultural events: lectures, exhibitions, art residences and music performances. Among *Plus/Minus*'s most notable research projects are a series of music events called *Electrosever*, the summer school *Zavod dav nam use*, conducted jointly with IZOLYATSIA and the University of St Andrews, as well as the rave *Zavod soprotivelnii* in collaboration with djs from the UK and the EU.

Geographically and logistically isolated from other towns, industrial Mariupol is also forming its own communities. One of them emerged around *Platform TIU* in 2016. Diana Berg and her organisation consistently initiate art residencies and projects on the border between contemporary art and feminist activism. While the first two iterations of the residency *Z.mist* invited Ukrainian artists to work with the industrial environment in Mariupol, this year's residency *Merezhyvo* was dedicated to feminist practices and engagement with international female residents. Maria Pronina, who moved to Mariupol from Donetsk and has taken part in the abovementioned residencies, is a poet working with various media: text, photography and collage. Another participant of these residencies is Sashko Protyah — a Mariupol-based filmmaker and founder of the association of experimental documentary *Tvorchshid* (together with Vasyli' Liakh, Vova Morrow, and Oksana Kazmina), which explores the artistic cultural landscape via video. Every year on



Platforma *TU*,
Decom project,
Mariupol, 2016–2020.
Courtesy of Diana Berg

neotodriosh, *Lugansk Contemporary Diaspora*, *Platform TIU* or *Plus/Minus* underline the state of uncertainty that is characteristic of art communities in the region. If *LCD* highlights the nomadic character of a collective formed by artists with experience of displacement, *gareleia neotodriosh* is a subversion of the gallery's definition (as a specific space in which works of art are meant to be viewed), pointing to self-organisation and the lack of a defined space. *Platform TIU*, according to Diana Berg, has chosen its name as an attempt to avoid “the pathos of long gallery titles”, and residency *Plus/Minus*, as Kateryna Siryk says, points to the format of “uncertainty in the activity” of the organisation — despite the fact that the association has its own space, it can't declare itself a fully fledged cultural centre.

As in other regions of the country, contemporary art in the Ukrainian East requires support from educational and cultural institutions. But the most pressing issue is the need to support informal associations and initiatives that create a critical cultural landscape, enabling the region's inclusion into wider national and international processes. The renewal of connections, integration and the transformation of conflict narratives — these are the tasks contemporary artists in Ukrainian East set themselves. What these communities require from other cultural actors is wider representation, not only of the themes of war and human rights, but of a range of questions concerning the economic transformation of the region, its ecology, inclusion, and its future beyond the mining industry, but with due preservation of its heritage. Such engagement and work must take place with respect and care for the needs of stand-alone communities, as well as the creation of new opportunities for cultural workers facing various states of disruption.



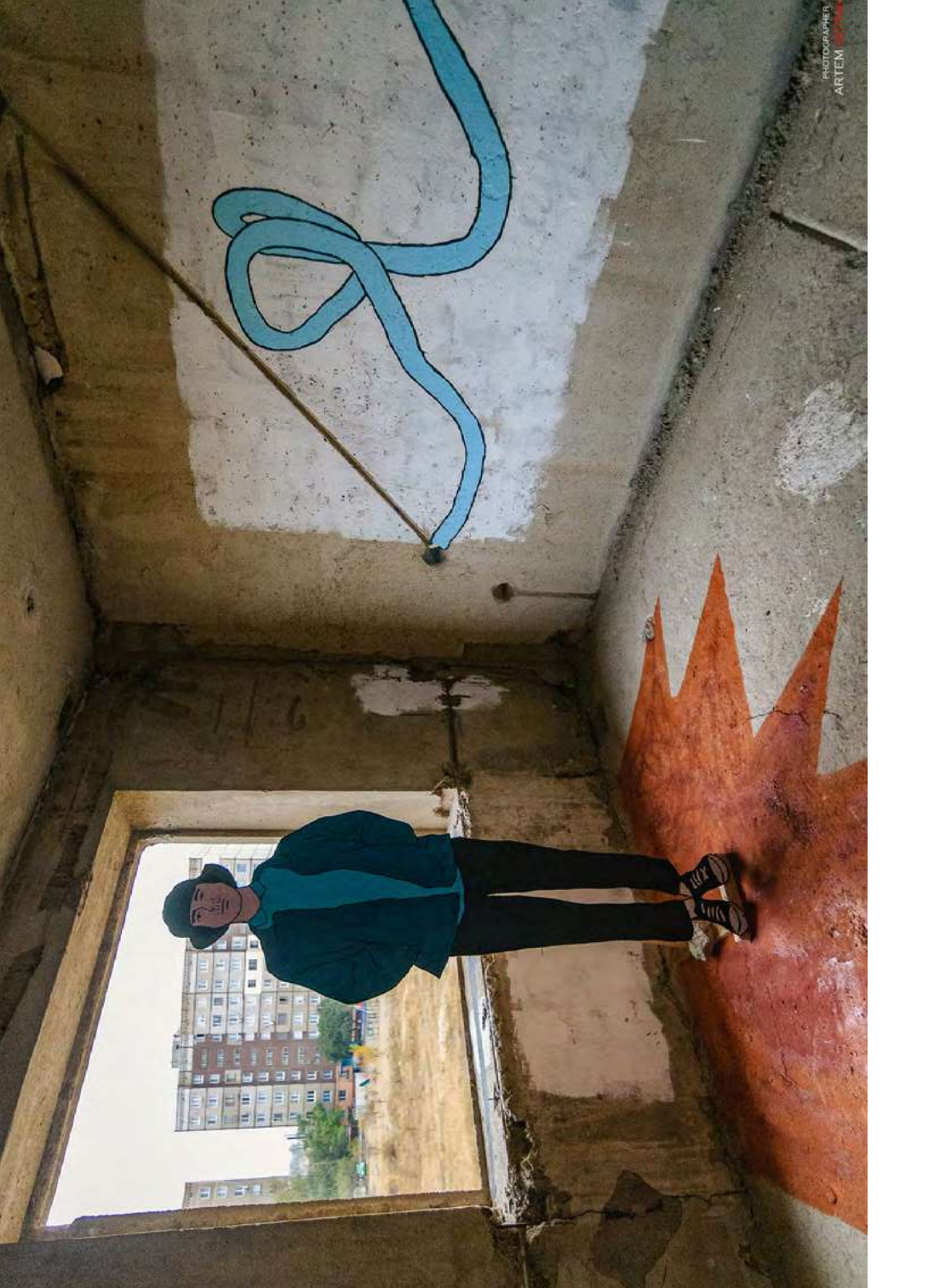
Луганська Контемпорарі Діаспора, «Golden Coal», 2017–2019. Фото: cargocollective.com/lugansk
 Lugansk Contemporary Diaspora, *Golden Coal*, 2017–2019. Photo: cargocollective.com/lugansk



Луганська Контемпорарі Діаспора. 2019.
Фото: cargocollective.com/lugansk

Луганск Contemporary Diaspora. 2019.
Photo: cargocollective.com/lugansk







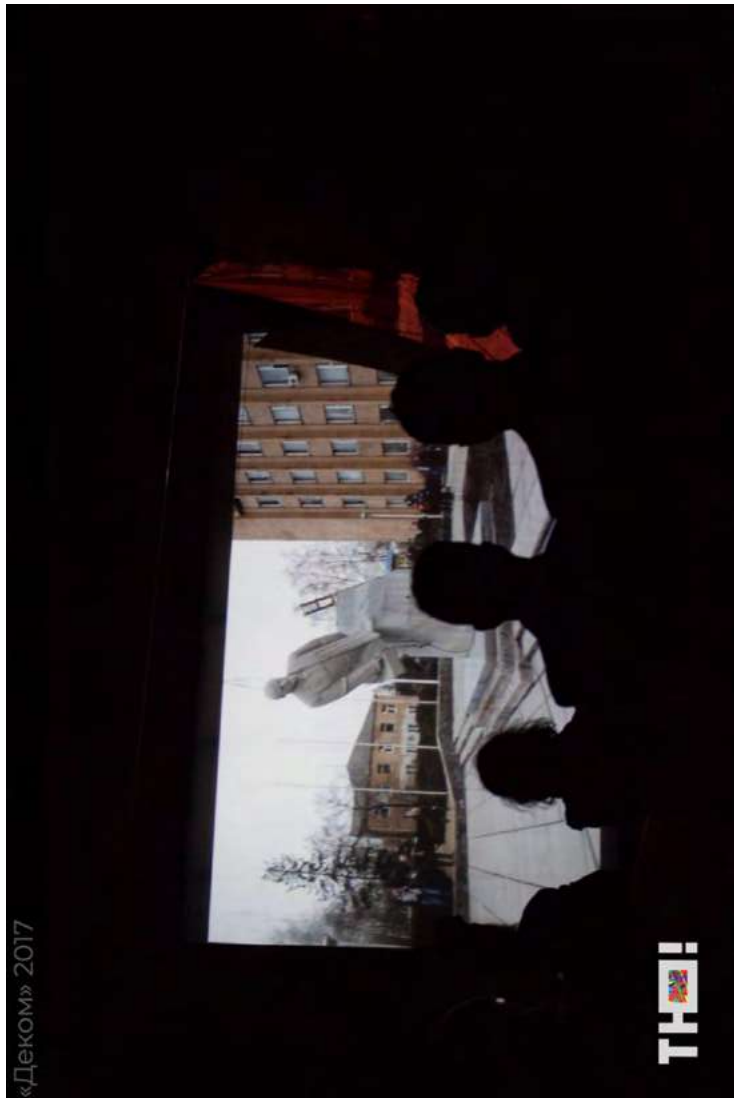
Егор Кучерук.
Виставка «Голова»
на заброшці,
Краматорськ, 2020.
Фото: Артем Гелман

Yehor Kucheruk. *Holova*
exhibition, Kramatorsk,
2020. Photo: Artem
Hetman

Платформа ТЮ. Проект
«Деком», Маріуполь,
2016–2020. Фото
надано Діаною Берг

Platforma TУ. Decom
Project. Mariupol,
2016–2020. Courtesy
of Diana Berg

«Деком» 2017



TUI!

Олександр Кучинський.
«самofl.aged», 2019
Oleksandr Kuchynskyi.
самofl.aged, 2019



Олександр Кучинський. «Зустріч на пустирі», 2019.
Oleksandr Kuchynskyi. *Zustrich na pustyrі*, 2019





ЦСМ Северодонецк, 2017-2019. Фото: tumblr.tilda.ws/csm

ТсСМ Сиверодонетск, 2017-2019. Photo: tumblr.tilda.ws/csm



Егор Анцигін. «Подяка», 2020. Проект реалізовано в рамках резиденції «Ландшафт як монумент». Куратори: Олександра Погребняк й Дмитро Чепурний. Фото: www.yehorantsyhin.com

Yehor Antsyhin. *Thanks*, 2020. Produced as part of the *Landshaft jak monument A-I-R* programme. Curators: Dmytro Shepurnyi and Oleksandra Pogrebnyak. Photo: www.yehorantsyhin.com

Зліва на право:

Роман Хімей, Ярема
Малашук, Олександра
Погребняк, Дмитро
Челурний біля
пам'ятника загиблим
шахтарям. Мирноград,
2020

From left to right:

Roman Himey, Yarema
Malashchuk, Oleksandra
Pogrebnyak, Dmytro
Chelurnyi. Myrnohrad
Miners' Memorial, 2020





Ярема Малащук та Роман Хімей, Щоб потім не казали, що ми не пам'ятаємо, 2020. Проєкт реалізовано в рамках резиденції «Ландшафт як монумент». Куратори: Олександра Погребняк й Дмитро Чепурний.
Фото: yaremaandhimey.com/sotheywontsaywedontremember/

Yarema Malashchuk and Roman Himey, *Shchob potim ne kazaly, shcho my ne pam'yatemo*, 2020. Produced as part of the *Landscape as monument A-I-R* programme. Curators: Dmytro Shepurnyi and Oleksandra Pogrebnyak. Photo: yaremaandhimey.com/sotheywontsaywedontremember/

ДЦ:

Привет! наконец-то высылаем вам статью. И мы записали видео на русском, только очень просим не посылать его никому 🙏

Будем очень ждать ваших комментариев до следующей пятницы — письменно, голосовыми сообщениями, лично или в группе.

пс наша с Викторией мечта — это использовать наш записанный на русский опус о статье для техно трека, и для финальной презентации мы вместо выступления организуем под него рейв. только пожелание Виктории — без видео, Виктория предлагает, чтобы ее визуальной репрезентацией был натрий

26 марта 2021

DT:

Hi! Finally sending the article. And we've recorded a video in Russian, but please don't share it with anyone else 🙊

We're looking forward to getting your comments by next Friday — in writing, voice messages, sent directly to us or in the group chat.

ps Victoria and I were thinking we should use our opus about the article, recorded in Russian, for a techno track, and for our final presentation, instead of speaking, we should organise a rave. One thing though, no video for Victoria, she prefers to be visually represented as the symbol for sodium.

26 March 2021

A note on project titles

With respect to the many artists, curators, researchers, activists, and cultural practitioners whose work we have mentioned in this book, we have opted, in most cases, to use project names transliterated from the original Ukrainian. We hope that this attempt to standardise our approach to project titles will provide an understandable and informative experience for our readers. We acknowledge, however, that Ukraine is a multilingual cultural space, and many projects also use English and Russian. With consideration for this context, and in the interest of providing readers independent access to the works detailed in these pages, we provide here a partial list of English project titles.

Art-Sereda — Art Wednesday

Buduemo Ukrainu Razom — Building Ukraine Together

Diffuzii — Diffusions

Donbas'ki studii — Donbas Studies

Festyval' dumok — Opinion Festival

Fundatsiia Tsentru Suchasnoho Mystetstva (CSM) — CSM / Foundation
Centre for Contemporary Art

Industrial'nyi raï — Industrial Heaven

Landshaft iak monument — Landscape as a Monument

Merezhyvo — Woven Network

Mistse zustrichi — Meeting Place

Mosaïka mista — Mosaic of the City

Nove misto druziv — New City of Friends

Odisseïa Donbas — Donbas Odyssey

Podiaka — Thanks

Pasport — Passport

Roz/arkhivuvannia post/industriï — (Un)archiving (Post)industry

Sad pereïihav — Displaced Garden

Semiotychni pryvydy Sievierodonetska — Semiotic Ghosts (of Sievierodonetsk)

Shchob potim ne kazaly, shcho my ne pam'ïtaemo — So They Won't Say We Don't Remember

Shvydka — Ambulance

Svitlyi shlyakh — The Torture Camp on Paradise Street

Ukrains'kyi kul'turnyi fond — Ukrainian Cultural Foundation

Vtecha iz Donetskoi oblasti — Plan of Escape from the Donetsk Region

Zavod dav nam vse — The Plant Gave Us Everything

Команда

Валерія Бураджіїва — куратор, художниця, дослідниця. Працює з темами альтернативної художньої освіти, гастрономічної та візуальної антропології.

Вікторія Гривіна — дослідниця, авторка, перекладачка. Працює з темами урбаністичної естетики та міфології, постіндустрії, екології міста. Захистила магістерське дослідження з впливу вуличного мистецтва на формування громадських спільнот у міському просторі Харкова. Співавторка серії анімацій «Легенди Харкова» (Bardak Fest, 2021; виставка «Вак Век», Vovatanya Gallery, 2021).

Павло Грицак — перекладач-фрілансер і синхронний перекладач. Проживає у Львові. Серед його останніх перекладів — «Роздумувати про двадцяте століття» Тоні Джадта й Тімоті Снайдера. Зараз Павло працює над перекладом «Il Fares the Land» Тоні Джадта і біографією Йоганна Себастьяна Баха. У вільний час переважно слухає музику.

Вікторія Донован — доцентка кафедри Modern Languages в університеті Сент-Ендрюса. Працює над проектами із взаємодії з громадськістю. Досліджує індустріальну спадщину та творчий потенціал спільнот у (пост)індустріальних регіонах Великобританії та України. Співпрацювала з Центром міської історії (Львів) та краєзнавчими музеями в Краматорську, Покровську й Маріуполі над проектом «Роз/архівування пост/індустрії», що займався зацифруванням колекцій індустріальної спадщини, а також залучав спільноти до взаємодії з онлайн-архівом.

Віктор «Корвік» Засипкін — графічний дизайнер, у вільний час разом з іншими працює над проектами «жұжалки» й «Одіссей Донбас», живе та працює в Кракові.

Олександр Кучинський — художник, живе та працює в Северодонецьку. Його творчість переважно пов'язана з індустріальною спадщиною та Донбасом. Навчався в Луганському коледжі культури і мистецтв та в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Учасник літньої школи «Завод дав нам усе» (2019), резиденції «Роз/архівування пост/індустрії» (2021),

приймав участь у неформальних виставках «гарелеи неотодрешь» (2020-2021).

Клеменс Пул — митець, живе та працює в Києві. Його проекти та виставки проходили в США та Європі. З 2014 року тісно працює з українським контекстом, у тому числі в проєктах, реалізованих із фондом ІЗОЛЯЦІЯ, Центром сучасної культури в Дніпрі, ленд-арт симпозиумом «Могриця», резиденцією Sorry No Room Available та Асортиментною кімнатою.

Катерина Сірик — культурна активістка, організаторка та очільниця мистецької резиденції «Плюс/мінус» у Северодонецьку, співкураторка проєкту «Донбасс — семейный фотоархив», який збирає та зацифровує сімейні фотоальбоми мешкан_ок Луганщини. З 2012 року Катерина співпрацювала з Центром аудіовізуальних мистецтв «Луганда хаус», а з 2013 року була однією з організатор_ок перетворення колишнього заводу в Луганську на мистецький центр «10 цех». З 2014 року живе в Києві та Северодонецьку, організує рейви, досліджує заброшки.

Дар'я Цимбалюк працює над дослідницькими й мистецькими проєктами на перетині середовищної гуманітаристики, художнього дослідження [artistic research], деколоніальних і феміністичних теорій. Отримала PhD в університеті Сент-Ендрюса у 2021 році, дисертація Дар'ї присвячена стосункам між людьми та рослинами в наративах переселення з Донбасу. Виступала співкураторкою літньої школи донбаських студій «Завод дав нам усе» (2019), є учасницею мистецького проєкту «Одіссея Донбас», сценаристкою та художницею в анімаційному фільмі «Сад переїхав».

Дмитро Чепурний — куратор, колишній координатор проєкту «Donbas Studies» (2016-2019) у фонді ІЗОЛЯЦІЯ. Організатор мистецьких резиденцій та виставкових проєктів, зокрема, співкуратор літньої школи «Завод дав нам усе» (2019), резиденції «Ландшафт як монумент» (2020).

Contributors

Valeriia Buradzhyieva is a curator, artist, and researcher working with alternative methods of art education, anthropology of food and visual anthropology.

Dmytro Chepurnyi is a curator and former coordinator of the *Donbas Studies* project (2016-2019) at IZOLYATSIA. Dmytro organises art residencies and exhibitions, he was a co-curator of the summer school *Zavod dav nam use* (2019), and of the artist-in-residency programme *Landshaft iak monument* (2020).

Victoria Donovan is a Senior Lecturer in Modern Languages based at the University of St Andrews whose work engages broader publics. Her current research explores industrial heritage collections and community creativity in (post-)industrial regions of the UK and Ukraine. Victoria collaborated with the Center for Urban History (Lviv), and *kraeznavchi* museums in Kramatorsk, Pokrovsk, and Mariupol on the project *Roz/arkhivuvannia post/industrii*. The project digitised industrial heritage collections and facilitated community engagement with online archives.

Viktoriia Grivina is a researcher, author and translator. Her work lies at the intersection of urban aesthetics and mythology, post-industry and urban ecology. Viktoriia's MA research focused on the impact of street art on the civic communities of Kharkiv. She is the co-author of the animation series *Kharkiv Legends*, which was screened at *Bardak Fest* (2021) and *Vak Vek* exhibition, at Vovatanya Gallery (2021).

Pavlo Hrytsak is a freelance translator and simultaneous interpreter living in Lviv. His recent translations include *Thinking the Twentieth Century* by Tony Judt and Timothy Snyder. Currently he is translating *III Fares the Land* by Tony Judt, as well as a biography of J. S. Bach. In his free time he mostly listens to music.

Oleksandr Kuchynskyi is an artist based in Sievierodonetsk. His work focuses on industrial heritage and Donbas. Oleksandr studied at the Luhansk College of Culture and Arts and the National Academy of Visual Arts and Architecture. Oleksandr participated in the summer school *Zavod dav nam use* (2019), summer residency *Roz/arkhivuvannia*

post/industrii (2021), as well as independent exhibitions of *garelia neotodriosh* (2020-2021).

Clemens Poole is an artist living in Kyiv. His projects and exhibitions have been presented variously in the US and Europe. Since 2014 his practice has been linked closely to the Ukrainian context, including notable recent projects with IZOLYATSIA, Dnipro Center for Contemporary Culture, Mohrytsia Land Art Symposium, *Sorry No Room Available*, and *Asortymentna Kimnata*.

Kateryna Siryk is a cultural activist, curator of the art residency *Plus/Minus* in Sievierodonetsk, and co-curator of the *Donbas — semeinyi fotoarkhiv* project, which collects and digitises family photo albums of people living in the Luhansk oblast. Since 2012 Kateryna has been collaborating with the Centre for Audiovisual Arts *Luganda khaus*, and since 2013 she has been one of the organisers of a project to revitalise a former factory in Luhansk into the art centre *10 Tsekh*. As of 2014 Kateryna has been based in both Kyiv and Sievierodonetsk where she organises raves and researches *zabroshki*.

Darya Tsybalyuk works on research and creative projects, and her work lies at the intersection of environmental humanities, artistic research, and decolonial and feminist theories. She received her PhD from the University of St Andrews in 2021, where her dissertation focused on human-plant relations in narratives of displacement from Donbas. She is a co-curator of Donbas Studies summer school *Zavod dav nam use* (2019), a member of *Odisseia Donbas* art project and a screenwriter and an artist for the *Sad pereikhav* animation.

Viktor “Corwic” Zasypkín is a graphic designer. In his free time, Viktor collaborates with the artist group *zhúzhalka* and the *Odisseia Donbas* project. He lives and works in Krakow.

Бібліографія / Bibliography

Анцигін, Єгор. 2020. «Подяка». <https://www.yehorantsyhin.com/works/2020/подякак-thanks>.

Армяновський, Пьотр. 2018. «Гірчиця в садах».

Армяновський, Пьотр. 2015. «На Сході». <https://youtu.be/i0Xd-wVZfy0>.

Арт-проект Деком. 2016 - дотепер. <https://tu.org.ua/projects/dekom/>.

Арт-резиденція «З.Міст». 2017. <https://tu.org.ua/projects/art-rezydentsiia-z-mist/>.

Асєєв, Станіслав. 2020. «Світлий шлях: історія одного концтабору». Львів: Видавництво Старого Лева.

Аура Міста. <https://www.facebook.com/AuraMista/>.

Богач, Марія. 2020. «“Культуре нужен дом!”: В Славянске прошел социальный рейв под открытым небом». Восточный вариант, 14 июля 2020. <https://v-variant.com.ua/uk/article/v-slavjanske-proveli-akciju-podderzhki-kultury-goroda-foto/>.

Боева, Галина. «Трансформации феномена сталкерства в постсоветском культурном пространстве». В «Стереотипы и национальные системы ценностей в межкультурной коммуникации», том 1, под редакцией В. Шайдунова и А. Киклевича, 149-156. Санкт-Петербург: НИЯК. Бурлаченко, Татьяна. 2021. «Экспонируя территорию. Музей между локальной историей и дискурсом современности». *TransitoryWhite*, 5 апреля 2021. <https://transitorywhite.com/articles/eksponiruyaya-territoriyu>.

Вдовиченко, Марія. «Сумний штапик». https://www.instagram.com/sad_shtarik/.

Вересаев, Викентий. (1892) 1980. «Подземное Царство». В «Открытие страны огня: произведения русских писателей о Донбассе», под редакцией К. Ф. Спасенко, 71-106. Донецк: Донбасс. Вертов, Дзига. 1930. Ентузіазм: симфонія Донбасу.

Возниця, Катерина, Юлія Сердюкова, Дар'я Цимбалюк, Віктор «Корвік» Засипкін, Марія Нестеренко та інші. 2020 - дотепер. «Сад переїхав». <https://yutopiafilms.info/Displaced-Garden>.

гарелея неотодрешь. <https://www.facebook.com/garelynatotderesh>.

«Гендерні дослідження». За редакцією Катерини Яковленко. 2015. Київ: Фонд ІЗОЛЯЦІЯ.

Платформа культурних ініціатив; Представництво фонду імені Гайнріха Бьолля.

«Кураторський посібник». 2020. За редакцією Олександри Погребняк, Дмитра Чепурного і Катерина Яковленко. Київ: ІЗОЛЯЦІЯ.

Гілен, Паскаль. 2019. «Перформування спільного міста. На перетині мистецтва, політики й громадського життя». Харків: IST Publishing.

Грицюк, Корній. 2022. «ЄвроДонбас».

Грвіна, Вікторія. 2020. «Краматорськ і “ген непокори” Донеччини». Лівий берег, 22 грудня 2020. https://lb.ua/culture/2020/12/22/473655_kramatorsk_i_gen_nepokori.html.

Громадський медіапортал Бахмут IN.UA. 2018. «Алевтина Кахидзе подарила історію в історії Горловського князя», 25 апреля 2018. <https://bahmut.in.ua/novosti/v-artemovske/1912-alevtina-kakhidze-podarila-istoriyu-v-istorii-gorlovskogo-inyaza>.

DE NE DE. 2016-2017. «Музей міста Світлоград». <https://zubmamonta.com/muzey-mista-svitlohrad/>.

DE NE DE. «Музей відкрито на ремонт». Донеччина. <https://www.facebook.com/Donmuzey/>.

DE NE DE. 2018. «Прядка, шабля і олень». <https://zubmamonta.com/priadka-shablia-i-olen/>.

Дифузії / Diffusions. <https://www.facebook.com/groups/505833976417918>.

Довлатов, Сергей. (1986) 2021. «Чемодан». Санкт-Петербург: Азбука.

Донбасс — семейный фотоархив. <http://donbasphotoarchive.tilda.ws/ru>.

Достлев, Андрей [el_gerund]. 2011. «Правда о Луганске». 8 января 2011. <https://el-gerund.livejournal.com/272617.html>.

Достлева, Лія. 2020. «Як змішати свою кров з вугіллям: кілька кулінарних рецептів і порад». Кorydor. Журнал про сучасну культуру, 24 червня 2020. <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/iak-zmishaty-svoiu-krov-z-vuhilliam-kilka-kulinarnykh-retseptiv-i-porad.html>.

«Женя Трамвай про себе та роботи». 2020. Мітець, 18 грудня 2020. <https://mitec.ua/zhenya-tramvaj-pro-sebe-ta-roboti/>.

жұжалка. 2012-2013. «Ржавчино». <http://cargocollective.com/corwic/Zhuzhalka-009-Rzhavchino>.

«Завод». 1985. В «Етимологічному словнику української мови», II: 219. Київ: Наукова думка.

Завод дам нам усе. 2019. <https://donbasstudies.org/en/summer-school-2019/>.

Залесский, М.Д., и Е.Ф. Чирикова. 1938. «Ископаемая флора среднего отдела каменноугольных отложений Донецкого бассейна». Ленинград: Главная редакция горно-топливной и геолого-разведочной литературы.

Захаров, Сергей. 2018. «За гранью мира». Мітець, 16 лютого 2018. <https://mitec.ua/za-granyu-mira/>.

Індустріальний рай. <https://www.instagram.com/industrialheaven/>.

Касьянова, Дар'я. 2021. «Лія і Андрій Достлеви закінчили проєкт, який тривав 5 років: увесь цей час вони лизали соляну лампу». *Bird in Flight*, 12 липня 2021. <https://birdinflight.com/uk/novini/20210712-licking-war-finished.html>.

Коломієць, Вікторія. 2020. «"гарелія неотодрешь". Як у Лисичанську закинута будівля стають артпростором». *#Shotam*, 19 листопада 2020. <https://shotam.info/hareleia-neotodr-sh-yak-u-lyschanskuzakynuti-budivli-staiut-artprostorom/>.

Коломойцев, Дмитро. Мітець. <https://mitec.ua/category/artists/kolomoitsev-dmitro/>.

Королетов, Євген. 2018. «Ремонт». <https://youtu.be/7ziT4PwKb1I>.

Криштофорович, Африкан Н. (1956) 2013. «История палеоботаники в СССР». Москва: ГЕОС.

«Кураторський посібник». 2020. За редакцією Олександри Погребняк, Дмитра Чепурного і Катерина Яковленко. Київ: ІЗОЛЯЦІЯ.

Кучерук, Єгор. 2020. «Голова» Єгора Кучерука». Мітец, 17 грудня 2020. <https://mitec.ua/holova-yehora-kucheruka/>.

Ландшафт як монумент. 2020 <https://www.landscapeair.com/>.

Лиховид, Інна. 2018. «Мій дім допомагає мені виживати». День, 19 лютого 2018. <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/miy-dim-dopomagaye-meni-vyzhyvaty>.

Лівін, Марк й Олександр Михед. 2020. «“Не Донбас, а Донецщина та Луганщина”. Яким є український Схід. Чи існує той Донбас, про який ми багато чули — пояснює Олександр Михед.» The Village, 18 серпня 2020. <https://www.the-village.com.ua/village/city/city-interview/300767-ne-donbas-a-donechchina-ta-luganschina-yakim-e-ukrayinskiy-shid>.

Lugansk Contemporary Diaspora. 2017. «Golden Coal». <https://cargocollective.com/Lugansk/Golden-Coal>.

Lugansk Contemporary Diaspora. 2018. Без названія (Untitled). <https://cargocollective.com/Lugansk/Untitled-ZMINA-A-I-R>.

Лягуша, Антон. 2015. «Чоловічі вітальні та віктимні наративи на прикладі війни на Донбасі». В «Гендерні дослідження», за редакцією Катерини Яковленко, 126–55. Київ: Фонд ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культурних ініціатив; Представництво фонду імені Гайнріха Бьолля.

Малих, Ксенія. 2020. «Клуб поклонників пиздеца». Your Art, 5 березня 2020. <https://supportyourart.com/columns/rrmethod/>.

Мереживо <http://wovenart.works/vystavka>.

Михед, Олександр. 2020. «Я змішаю твою кров із вугіллям». Зрозуміти український Схід. Київ: Наш Формат.

Морі, Євгеній. 2020. «Як рейвери намагаються врятувати шедевр неоготики у Лисичанську». Суспільне. Культура, 3 грудня 2020. <https://suspilne.media/85137-ak-rejveri-namagautsa-vratuvati-sedevr-neogotiki-u-lisicansku/>.

Олимпиада 84. 2016. <http://olympiad84.tilda.ws/>.

Одіссея Донбас. 2015-2019. <https://www.facebook.com/odyssey.donbass>.

Портнов, Андрей. 2016. «Донбасс как Другой. Украинские интеллектуальные дискурсы во время войны.» Неприкосновенный запас, 6: 103–18.

Портнова, Тетяна. 2018. «Ландшафти Донбасу». В «Праця, виснаження та успіх: промислові мономіста Донбасу», за редакцією Володимира Кулікова й Ірини Склокіної, 43–70. Львів.

«Праця, виснаження та успіх: промислові мономіста Донбасу». 2018. За редакцією Володимира Кулікова й Ірини Склокіної. Львів.

«Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону їхньої символіки». 2015. <https://zakon.rada.gov.ua/show/317-19#Text>.

Разгерметизация музейного универсума. 2013. <http://rmu.crevv.com/>.

Радіо Свобода. 2020. «У ООН повідомили про кількість жертв бойових дій на Донбасі», 3 вересня 2020. <https://www.radiosvoboda.org/a/news-oon-zhertvy-viyny-na-donbasi/30818348.html>.

Ратий, Александр. 2013. «Возвращения». <https://youtu.be/JZBonwUdAww>.

- Рвы и нервы. 2011. «Апокалипсис-фолк». <https://youtu.be/bj8vwShDNEI>.
- Светиков, Алексей. 2018. «Путевые заметки: чужестранная история сегодняшнего Лисичанска», Сегодня в Северодонецке, 24 мая 2018. http://svsever.lg.ua/2018/05/putevye_zametki_chuzhestrannaya_istoriya_segodnyashnego_lisichanska.
- Север Змін. 2020. «Віталій Матухно: “Ми намагаємося оживити не місця, а людей”», 30 листопада 2020. <https://www.facebook.com/115063369878909/posts/413925843325992>.
- Симоненко, Василий. 1977. «Очерки о природе Донбасса». Донецк: Донбасс.
- Склокіна, Ірина. 2018. «Фотообрази Донбасу: створення, соціальне життя, архівування». В «Праця, виснаження та успіх: промислові мономіста Донбасу», за редакцією Володимира Кулікова й Ірини Склокіної, 185-227. Львів.
- «Студія Олени Клочко». 2020. Мітець, 14 грудня 2020. <https://mitec.ua/studiya-oleni-klochko/>.
- Тарковский, Андрей. 1979. «Сталкер». ТворчСхід. <https://www.facebook.com/Tvorch.Skhid/>.
- Тимошенко, Денис. 2018. «От отвращения до восхищения. Соцсети о фильме “Донбасс”». Радіо Свобода, 25 жовтня 2018. <https://www.radiosvoboda.org/a/29559446.html>.
- Шахты и рудники Донбасса. <https://www.donmining.info/>.
- Угольная пыль. <https://vk.com/coal dust13>.
- Ukraine Crisis Media Center. 2017. «Відкриття виставки “Музей міста Світлоград” у Лисичанському музеї». <https://uacrisis.org/uk/podii/52372-svitlograd-museum-exhibition>.
- Українська Правда. 2004. «Тому що “професор”», 21 вересня 2004. <https://www.pravda.com.ua/news/2004/09/21/3002574/>.
- Хімей, Роман, і Ярема Малащук. 2020. «Щоб потім не казали, що ми не пам’ятаємо», 2020. <https://www.landscapeair.com/>.
- «Центр молодіжних ініціатив Бахмуту». 2020. Мітець, 15 грудня 2020. <https://mitec.ua/tsentr-molodizhnih-initsiativ-bahmutu/>.
- Червоник, Олена. 2020. «Олена Червоник про ІЗОЛЯЦІЮ». В «Кураторський посібник», за редакцією Олександри Погребняк, Дмитра Чепурного і Катерини Яковленко, 27–32. Київ: ІЗОЛЯЦІЯ.
- Черкасенко, Спиридон. 1908. «На шахті. Малюнки з шахтарського життя». Київ: Знання — то сила.
- Центр Сучасного Мистецтва. <https://tumbler.tilda.ws/csm>.
- Якимчук, Любов. 2015. «Абрикоси Донбасу». Львів: Видавництво Старого Лева.
- Яковленко, Катерина. 2020. «Из колыбели в могилу: Донбасс 90-х на снимках Валерия Милосердова». Bird in Flight, 2 липня 2020. https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20200703-donbass-valeriy-miloserdov.html.
- Якубенко, Аліна. 2017. «Світлоград». <https://youtu.be/mMWtw2dw4Fo>.
- #брудершафт. 2020. «Туннель в Луганск. Художники символически соединяют разьединенные города». Заборона, 21 листопада 2020. <https://zaborona.com/stories/tunnel-v-lugansk/>.

- Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham and London: Duke University Press.
- Anderson, Gemma. 2014. "Endangered: A Study of Morphological Drawing in Zoological Taxonomy." *Leonardo* 47, 3: 232–39.
- Bakhtin, Mikhail. 1990. "Author and Hero in Aesthetic Activity." In *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*, edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, 4-256. Austin: University of Texas Press.
- Berger, John. 1976. "Drawn to That Moment." In *John Berger. Selected Essays*, edited by Geoff Dyer, 419-423. London: Bloomsbury.
- Biedariva, Svitlana, Anna Deikun, Roman Minin and Myroslav Shkandrij. 2020. *Frontline Art. Representing Donbas 2013-19*. Ukrainian Institute London Online: <https://youtu.be/dOgHXzCyAc4>.
- Caddick, Stefan. 2016. *EBBWFERRIC*. <http://www.stefhancaddick.co.uk/new/ebbwferric/>.
- Certeau, Michel de. 1989. *The Practice of Everyday Life*. Los Angeles: University of California Press.
- Chekmenev, Alexander. *Donbass 1994-2011*. <http://www.alexanderchekmenev.com/projects/nazvanie>.
- Colebrook, Claire. 2017. "We Have Always Been Post-Anthropocene: The Anthropocene Counterfactual." In *Anthropocene Feminism*, edited by Richard Grusin, 1-20. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Cotter, Lucy, and Sarah Rifky. 2019. "Performance as Philosophy. A Dialogue with Manuela Infante." In *Reclaiming Artistic Research*, edited by Lucy Cotter, 321–37. Berlin: Hatje Cantz.
- Craps, Stef, Rick Crownshaw, Jennifer Wenzel, Rosanne Kennedy, Claire Colebrook, and Vin Nardizzi. 2017. "Memory Studies and the Anthropocene: A Roundtable." *Memory Studies* 11, 4: 498–515.
- Donovan, Victoria. 2010. "Monument and Memory in Erkin Mergenov's Ertek." In *14 Essays Inspired by the Work of Erkin Mergenov*, edited by Nariman Skakov and Alim Sabatov, 107-115. Stuttgart: ibidem.
- Donovan, Victoria and Iryna Sklokina. 2021. "Introduction" to special number of *Region: Regional Studies of Russia, Eastern Europe and Central Asia* on "Donbas Imaginaries: Heritage, Culture, Communities," 10, 1: 1-8.
- Dostliev, Andrii, and Lia Dostlieva. 2016-2021. *Licking War Wounds*. <http://dostliev.org/lickingwarwounds.html>.
- Gay y Blasco, Paloma, and Liria Hernández. 2020. *Writing Friendship. A Reciprocal Ethnography*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 13, 3: 575–99.
- Iovino, Serenella, and Serpil Oppermann. 2014. "Introduction: Stories Come to Matter." In *Material Ecocriticism*, 1–21. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Jenkins, Henry, and Lina Srivastava. 2016. "Telling Stories: Lina Srivastava Talks About Transmedia Activism (Part Two)." *Confessions of an Aca-Fan*, 21 January 2016. <http://henryjenkins.org/blog/2016/01/telling-stories-lina-srivastava-talks-about-transmedia-activism-part-two.html>.

Khomchenko, Milena. 2021. "New City of Friends': Yarema Malashchuk and Roman Himey." *Blok*, May 2021. <https://blokmagazine.com/new-city-of-friends-yarema-malashchuk-and-roman-himey/>.

Lampa. https://www.instagram.com/lampa_photo/.

Lassiter, Luke Eric. 2008. "When We Disagree: On Engaging the Force of Difference in Collaborative, Reciprocal, and Participatory Researches." Paper presented at the 107th Annual Meeting of the American Anthropological Association, San Francisco, California. https://www.marshall.edu/lassiter/resources/Lassiter_AAA08_When-We-Disagree.pdf.

Lippard, Lucy. 1997. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.

Lokot, Tanya. 2021. "Industrial Heaven: A Ukrainian Instagram Account Digs Deeper into the Donbas Region." *Global Voices*, 4 May 2021. <https://globalvoices.org/2021/05/04/industrial-heaven-a-ukrainian-instagram-account-digs-deeper-into-the-donbas-region/>.

Loznitsa, Sergei. 2018. *Donbass*.

Marder, Michael. 2013. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press.

Marder, Michael. 2016. "Vegetal Memories." *The Philosopher's Plant, Los Angeles Review of Books Channel*, 29 August 2016. <https://philosophplant.lareviewofbooks.org/?p=172>.

Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Evanston: Northwestern University Press.

Mignolo, Walter, and Madina Tlostanova. 2020. "On Other Possibilities for Philosophy and Humanity." In *EastEast*. <https://easteast.world/en/posts/84>.

Mignolo, Walter. 2011. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press. Periscope. 2016. *Alternative Archeology: Luhansk*. <https://www.behance.net/gallery/49256889/Alternative-Archeology-Luhansk>.

PinchukArtCentre. 2013. *Roman Minin*. <https://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/artists/23975>.

Poole, Clemens. 2018. *Starobilska Portrait*. <https://izolyatsia.org/ua/project/clemens-poole>.

Povinelli, Elizabeth A. 2016. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke University Press.

Powell, John A. 2020. "All Lives Can't Matter until Black Lives Matter Too." *Othering and Belonging Institute Blog*, 16 June 2020. <https://belonging.berkeley.edu/blog-all-lives-cant-matter-until-black-lives-matter-too>.

Ranciere, Jacques. 2010. *Dissensus: on Politics and Aesthetics*. London: Continuum.

Rann, Jamie. 2014. "Beauty and the East: Allure and Exploitation in Post-Soviet Ruin Photography." *The Calvert Journal*, 31 July 2014. <https://www.calvertjournal.com/features/show/2950/russian-ruins-photography>.

Schulzki, Irina. 2021. "Touch and Sight in the Films of Kira Muratova: Towards the Notion of a Cinema of Gesture." *Frames Cinema Journal*. <https://framescinemajournal.com/article/touch-and-sight-in-the-films-of-kira-muratova-towards-the-notion-of-a-cinema-of-gesture/>

Sunderland, Willard. 2004. *Taming the Wild Field: Colonization and Empire on the Russian Steppe*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Szeman, Imre, and Dominic Boyer. 2017. "Introduction: on the Energy Humanities." In *Energy Humanities: An Anthology*, edited by Imre Szeman and Dominic Boyer, 1–13. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press.

Taylor, Thomas N., Edith L. Taylor, and Michael Krings. 2009. *Paleobotany: The Biology and Evolution of Fossil Plants*. Burlington, MA: Elsevier.

Tlostanova, Madina. 2017. *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art: Resistance and Re-existence*. London: Palgrave Macmillan. UNHCR Ukraine. 2021. "Registration of Internal Displacement." March 2021. <https://app.powerbi.com/view?r=eyJrljoiY2RhMmExMjgtZWRIMS00Y-jcwLWI0MzktNmEwNDkwYzdmYTM0liwidCI6ImU1YzM3OTgxLTY2NjQtNDEzNC04YTBjLTY1INDNkM-mFmODBiZSIsImMiOjh9>.

Yusoff, Kathryn. 2018. *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

zhúzhalka. 2017. *011: Shoot Me Please*. Rodovid.

Критично-креативне видання

Межі колаборації: мистецтво, етика та Донбас

Limits of Collaboration: Art, Ethics, and Donbas

(українською, англійською та російською мовами)

Упорядниці:

Вікторія Донован, Дар'я Цимбалюк

Автор_ки:

Вікторія Донован, Дар'я Цимбалюк, Віктор «Согвіс» Засипкін, Олександр Кучинський, Катерина Сірик, Дмитро Чепурний

Перекладач_ки:

Вікторія Гривіна, Павло Грицак

Літературні редактор_ки:

Валерія Бураджиєва, Вікторія Донован, Клеменс Пул

Коректор_ки:

*Валерія Бураджиєва, Дар'я Цимбалюк,
Вікторія Донован, Клеменс Пул*

Макет і верстка:

Віктор «Согвіс» Засипкін

Підп. до друку 24.01.2022. Формат 6084/16

Папір офсетний. Друк цифровий.

Ум. друк. арк. 19,65. Зам. № 2401-22.

Наклад 500 прим.

Видавець і виготовлювач ТОВ «7БЦ»

03087, м. Київ, вул. Олекси Тихого, 84

e-mail: 7bc@ukr.net, тел: (044) 592-00-80

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №5329 від 11.04.2017

У 2020 році група мист_кинь і дослідни_ць зібралася разом поговорити про історію та спадщину Донбасу, а також про нові уявлення регіону, що їх створюють сучасні культурні ініціативи. Результати цих дискусій — статті, діалоги, Телеграм-чати — представлені тут у формі критичного огляду самого процесу колаборації, його переваг та обмежень, а також роздумів про унікальний і багатий контекст сучасного Донбасу.

In 2020, a group of artists and researchers came together to explore the history and heritage of Donbas, Ukraine, and new understandings of the region emerging through contemporary cultural initiatives. The outcomes of these conversations — articles, dialogues, Telegram chats — propose a critical engagement with the collaborative process, its strengths and limitations, as well as with the unique and rich context of Donbas today.