

УДК 77.04:7.038.53(477)«198/199»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.26>**Тарасов Володимир Володимирович,**

кандидат історичних наук, доцент,

завідувач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності

Харківської державної академії культури;

докторант Львівської національної академії мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-2164-9135

tarasovvv1977@gmail.com

**ТЕСТ НА СУМІСНІСТЬ: УКРАЇНСЬКА КОНЦЕПТУАЛЬНА
ФОТОГРАФІЯ КІНЦЯ 1980-Х – ПОЧ. 1990-Х РР.
У ДЗЕРКАЛІ КОНТРАФАКТУАЛЬНОГО ПІДХОДУ**

Метою статті є апробація контрфактуального підходу як інструменту ревізії історії української концептуальної фотографії кінця 1980-х – початку 1990-х років. У дослідженні актуалізується потреба відходу від лінійного історіографічного наративу на користь динамічного моделювання мистецького ландшафту. Автор обґрунтовує, що концептуальна фотографія за своєю природою є простором критичної саморефлексії, який вимагає деконструкції усталених канонів та ієрархій. У межах роботи розглядається методологічна стратегія, що базується на принципах «що було б, якби...», що дозволяє виявити приховані зв'язки між регіональними осередками та відновити статус маргіналізованих творчих практик.

Особлива увага приділяється розробці та застосуванню специфічного інструментарію: методів вилучення домінанти, ізоляції рівнозначного та селективного виключення. У статті представлено «тест на сумісність» провідних фотографічних шкіл України – Харківської, Київської, Одеської та Львівської. Через експериментальне вилучення Харківської школи як головного міжнародного бренду того часу, автор простежує прояв ідентичності інших осередків, які тяжіють до більш класичної європейської концептуальної традиції. Зокрема, аналізується ефект м'якого концептуалізму Львова та Одеси, який часто опиняється в затінку радикальної «теорії удару» харківської школи фотографії. Досліджується децентралізація візуального ландшафту через тимчасову ізоляцію київського трансавангарду, що дозволяє висвітлити прямі горизонтальні зв'язки між регіонами, вільні від столичного інституційного тиску.

Трансдисциплінарна сутність дослідження виявляється у залученні методологій зі сфери філософії (феноменологія Е. Гуссерля), антропології (структуралізм К. Леві-Строса) та теорії мистецтва (Ж. Діді-Юберман). У висновках наголошується, що введення у сталу систему шкіл фотографії додаткового елементу (наприклад, херсонського концептуалізму) виступає каталізатором ревізії всього канону. Це підтверджує тезу, що історія фотографії є простором дискусій, на тлі чого контрфактуальне моделювання постає як ефективний засіб деколонізації внутрішнього погляду на українське мистецтво, перетворюючи його на відкриту мережу взаємно діючих ідентичностей.

Ключові слова: концептуальна фотографія, українське мистецтво, контрфактуальний підхід, метод вилучення домінанти, ізоляція рівнозначного, Харківська школа фотографії, львівська концептуальна фотографія, київський трансавангард, одеський фотографічний концептуалізм, херсонський концептуалізм.

**Tarasov Volodymyr. COMPATIBILITY TEST: UKRAINIAN CONCEPTUAL
PHOTOGRAPHY OF THE LATE 1980S – EARLY 1990S IN THE MIRROR OF THE
COUNTERFACTUAL APPROACH**

The aim of the article is to approve the counterfactual approach as a tool for revising the history of Ukrainian conceptual photography of the late 1980s and early 1990s. The study actualizes the need to move away from the linear historiographical narrative in favor of dynamic modeling of the artistic landscape. The author argues that conceptual photography, by its very nature, is a space for critical self-reflection that requires the deconstruction of established canons and hierarchies. Within the framework of the work, a methodological strategy based on the principles of «what if...» is considered, which allows for the identification of hidden connections between regional centers and the restoration of the status of marginalized creative practices.

Special attention is paid to the development and application of specific tools: methods of removing the dominant, isolating the equivalent, and selective exclusion. The article details a “compatibility test” of Ukraine’s leading

photographic schools – Kharkiv, Kyiv, Odesa, and Lviv. Through the experimental “removal” of the Kharkiv school as the main international brand of that time, the author traces the manifestation of the identity of other centers that gravitate toward a more classical European conceptual tradition. In particular, the effect of the “soft” conceptualism of Lviv and Odesa, which is often overshadowed by the radical “shock theory” of the Kharkiv school, is analyzed. The decentralization of the visual landscape is also studied through the temporary isolation of the Kyiv trans-avant-garde, which allows for highlighting direct horizontal connections between regions, free from metropolitan institutional pressure.

The transdisciplinary essence of the research is revealed through the involvement of methodologies from the fields of philosophy (E. Husserl's phenomenology), anthropology (C. Lyvi-Strauss's structuralism), and art theory (G. Didi-Huberman). The conclusions emphasize that the introduction of a «fifth element» (for example, Kherson conceptualism) into the established system of the «big four» schools acts as a catalyst for revising the entire canon. This confirms the thesis that the history of photography is not a list of facts but a history of continuous discussions. Counterfactual modeling appears as an effective means of decolonizing the internal perspective on Ukrainian art, transforming it from a hermetic system into an open network of constantly interacting identities. Such an approach allows researchers to reconsider the criteria for evaluating artistic merit and institutional significance, fostering a more inclusive and nuanced understanding of the historical evolution of visual media in the post-Soviet context.

Key words: conceptual photography, Ukrainian art, counterfactual approach, method of removing the dominant, isolation of the equivalent, Kharkiv School of Photography, Lviv conceptual photography, Kyiv trans-avant-garde, Odesa photographic conceptualism, Kherson photographic conceptualism.

Вступ. Актуальність дослідження концептуальної фотографії зумовлена її здатністю виступати інструментом критичної ревізії самої природи історичного знання. Концептуальний погляд за своєю суттю вимагає деконструкції усталених канонів, він перетворює історію фотографії з лінійного переліку подій на простір безперервної та живої дискусії. Як підкреслює М. Дагган, саме дискусійне поле, що ґрунтується на аналітичній суворості та здатності до спільного виправлення помилок, визначає якість історичного плетива [13, с. 75]. У цьому контексті дослідження ролі концептуалізму в фотографії дозволяє провести межу між верифікованим минулим та його інертними, т.зв. необговорюваними формами, які є потенційно вразливими в конвенційній історії фотографії. Відтак, можна припустити, що вивчення концептуальної фотографії є, свого роду, компенсаторним механізмом, способом актуалізації об'єктивного погляду за допомогою засобів критичного діалогу.

Процес переосмислення історичних норм в еволюції фотографічної візуальності неминує стикається з проблемою вибору, адже історія розвитку фотографії постає як селекція конкретних образів із множини можливих варіантів. Згідно з точкою зору Е. Райнгубер, легітимізація роздумів про те, «що могло б статися, але не відбулося» (сумнозв'язний умовний спосіб історії, якого вона «не знає»),

стає викликом для мистецтва. У ситуації, коли сучасна людина відчуває тягар безмежних альтернатив, особливої ваги набувають художні практики, що працюють із категорією втрачених можливостей [20]. Це дозволяє розглядати історію концептуальної фотографії як конвенцію – своєрідний суспільний договір, що є результатом свідомого відсікання інших потенційних реальностей.

Методологія конвенційного напрямку яскраво показана А. Сан на прикладі критики актуалізму у мистецтві – напрямку, що стверджує пріоритет «справжності» художнього твору (за принципом: ми повинні оцінювати твір мистецтва лише таким, яким він є «насправді»). Натомість, вчена доводить, що дослідник на здатен повністю зрозуміти художні властивості твору, не порівнявши його «із власною версією самого себе», що фактично легітимізує суб'єктивні відчуття глядача щодо «я би зробив інакше» до рівня частини аналізу художнього твору [21, с. 278–283].

Важливе значення у цій стратегії має і відмінність між типологічним методом історичної візії, яка націлена на повторювальність та системність, та одиничним статусом унікального мистецького твору-шедевр, який за своєю природою, суперечить типологічному підходу.

Зрештою, такий вибір трансформується у пряме призначення, де факти не

обираються випадково, а наділяються правом виступати від імені певного образу минулого. Ця суб'єктивна природа історичного ландшафту фотографії неминуче призводить до ієрархічності: авторський голос визначає межі важливого або неважливого, часто знижуючи рівень субординації того, що маркується як вторинне, другорядне, не надто істотне тощо. Наприклад, М. Мордхорст пропонує досліджувати реальні альтернативні наративи, які існували або існують зараз, але програли боротьбу за домінування, замість того, щоб вигадувати альтернативні сценарії минулого. Іншими словами, завжди існує кілька способів розповісти одну й ту саму історію, а тому важливо зрозуміти, чому одні історичні розповіді стають гегемонними, загальноприйнятими та визнаними, а інші забуваються або маргіналізуються [18, с. 6–7]. У цьому ракурсі також очевидно, що аналіз концептуальної фотографії через призму призначення фактів та боротьби наративів дозволяє виявити механізми формування культурної пам'яті та переоцінити структуру сучасного мистецького канону.

Таким чином, кожен із розглянутих аспектів, від сприйняття історії фотографії як безперервної дискусії до визнання суб'єктивності у призначенні фактів, доповнює розуміння сутності фотографії та безпосередньо актуалізує необхідність глибокого дослідження концептуальної фотографії як простору критичної саморефлексії мистецтва. Оскільки ці три точки зору існують паралельно, створюючи складну художню арену, стає очевидною потреба у зміні традиційної дослідницької методології. Класичний лінійний підхід виявляється недостатнім для ревізії канону фотографії, адже він часто ігнорує приховані наративи, зосереджуючись лише на видимих ієрархічних структурах (історіографічних «вузлах», відомих творах, прецедентах у творчих біографіях тощо).

На наш погляд, основою для подальших розвідок має стати контрфактуальний підхід із відповідним набором аналітичних інструментів. У свою чергу, це передбачає застосування методу вилучення домінант для послаблення впливу загальноприйнятих

образів, а також методів ізоляції рівнозначного та селективного виключення для відновлення статусу тих фактів, подій та явищ, що залишилися поза межами усталеного погляду. У поєднанні з методом ізоляції через контраст це дає змогу виявити механізми, які роблять панівними певні історичні оповіді, а також відповідний набір митців та творів. Зрештою, контрфактуальна стратегія перетворює аналіз фотографії на засіб деконструкції канону та відновлення втрачених ланок у межах візуальної культури.

Матеріали та методи. *Контрфактуальний підхід* сформувався у рамках історичного моделювання як відповідь на умовний спосіб інтерпретації минулого у річищі відомої риторичною формули: «що було б, якби не...». Зрештою, це призвело до переконання, що історія – це, передусім, дискусія [13, с. 75], яка є нелінійним ландшафтом, а тому потребує актуалізації «тихих» образів (непроявлених або навмисно маргіналізованих).

У теорії мистецтва важливе значення для впровадження підходу мали дослідження Г. Вельфліна, методологія аналізу якого часто спиралась на бінарні опозиції, що припускало логіку ізоляції рівнозначного (наприклад, вкрай поширене протиставленні лінійності еволюційного розвитку із унікальністю конкретного авторського художнього голосу) [9, с. 389–393]. Більш системно контрфактуальний підхід можна простежити у роботах Р. Барта, який, наприклад, ізолював попередньо визначені та обрані візуальні коди у фешн-фотографії заради перевірки актуальності значення меседжа поза їхнім впливом [16].

У сучасних дослідженнях фотографії контрфактуальність присутня, у першу чергу, в тих аналітичних кейсах, які розглядають явища у стані трансформації або звертаються до інтерпретації взаємодії фотографічного медіуму із аудиторіями. Наприклад, у рамках театральної фотографії виділимо дослідження О. Гржелак, яка вважає такий підхід стратегією перетворення звичайного документування на «автономну форму мистецтва» [15, с. 71].

У свою чергу, зазначений підхід реалізується у дослідженнях через застосування низки методів, серед яких назовемо в якості основних *метод вилучення домінанти, ізоляції рівнозначного та селективного виключення (або методу ізоляції через контраст)*.

Метод вилучення домінанти досить широко застосовується в гуманітарних дослідженнях. Так, у рамках філософії він пов'язаний із феноменологічним підходом Е. Гуссерля, який пропонує обмежувальний фрейм аналізу: дослідник не заперечує існування явища, але тимчасово утримується від судження про нього або його впливу, з метою виявлення справжньої структури більш масштабного феномену [22, с. 21–22]. В даному разі, усунення ключового явища, яке, за словами Р. Бернета, «своєю гравітацією викривлює простір дослідження», вивільняє приховані змісти та якості, які важко або навіть неможливо помітити через синтезуючу оптику дослідження [11].

В практиці історичних досліджень метод вилучення домінанти резонує з напрямками «історії знизу» та мікроісторії, що найбільш репрезентативно присутні у роботах представників школи «Анналів» [17, с. 40–43].

Зрештою, мистецтвознавчі студії також мають власну методологічну синонімію у цьому напрямку, реалізовану, для прикладу, З. Гідіоном та Ж. Діді-Юберманом. У першому кейсі вчений, досліджуючи архітектуру та предметний дизайн, замість фокусу на ключових авторах, розглядав еволюцію «просто архітектури» та предметів побуту, вилучаючи фактор впливу авторського генію, стилістичного домінування, щоб виявити системність розвитку у формоутворенні звичайних речей – т.з. «анонімної», часто навмисно маргіналізованої предметної історії. За його словами, ідеалом в анонімній історії «було б одночасно показати різні аспекти, що існують поруч, разом із процесом їхнього взаємопроникнення» [14, с. 295].

У свою чергу, у дослідженнях Діді-Юбермана метод вилучення провокував зміну погляду на канонічну історію живопису за умови ігнорування «шедеврів», що, за висновком Ж. Рансьєра, також істотно корегувало

загальноприйняте бачення характеру еволюції мистецтва [19, с. 12–15].

Суміжним до зазначеного вище методу є прийом ізоляції рівнозначного – засіб провокації через штучне порушення цілісної системи, експериментальне видалення одного зі складників, задля спостереженням за цілісністю системи. Такий підхід присутній у філософії структуралізму, зокрема у роботах з антропології К. Леві-Строса, а також неодноразово декларувався у його виступах (елементи системи набувають значення лише у відношенні один до одного; має значення структура і система зв'язків, а не індивідуальна воля чи авторський задум; важливо визначати правила взаємодії, а не описувати окремі елементи тощо) [12, 360–368].

Окремо наголосимо на тому, що в практиках сучасної фотографії зазначені вище методи мають не тільки академічний статус, але й використовуються як творчий інструментарій. Наприклад, у нашому попередньому дослідженні ми звертались до аналізу постконцептуальної фотографії А. Секули, творчий метод якого можна розглядати як своєрідне втілення стратегії ізоляції рівнозначного. Секула пропонує особливий погляд на те, як соціально-економічні та політичні змісти проникають у візуальну тканину через «економічні відтінки» та текстуру середовища. Вилучаючи ці якості як домінанти, фотограф залишає глядача наодинці з відкритим простором візуальності. Як свідомий прийом, це виглядає ніби навмисна ізоляція естетичного фактору (домінанти художнього погляду), аби у її затінку простежити за вже згаданими «текстурами» середовища. Відтак, нейтралітет фотографії, якого можна досягнути методом вилучення домінант та ізоляції, стає функцією очищення погляду від естетичного шуму [5, с. 140–141].

Таким чином, метод вилучення домінант – це виокремлення певного феномену (явища, події, концепції), що настільки історіографічно важливий або масштабний, що самою своєю присутністю «закриває» інші феномени, явища, події тощо. Дослідник навмисно прибирає (ізолює) явище,

дозволяючи тим самим оптиці іншого явища, субординаційно менш масштабного, проявити свої властивості. Метод ізоляції (ізоляції рівнозначного, селективного виключення або ізоляції через контраст) – це моделювання ситуації навмисного ізолювання певного феномену чи явища, що дозволяє у таких штучних умовах більш ґрунтовно дослідити та інтерпретувати суміжні (рівнозначні, синонімічні) феномени та явища.

Повертаючись до історії української концептуальної фотографії кінця XX – початку XXI ст., звернемо увагу на те, що як і інші феноменологічні явища, вона не є однорідним ландшафтом. У певних аспектах цей ландшафт збудований історіографічними зусиллями (наприклад, київський трансавангард), а в інших спирається і на розгалужену дослідницьку традицію, і на міфологію, сформовану самим представниками певної школи. Останнє, вочевидь, є характерним для харківської школи фотографії, де академічний наратив про еволюцію школи є невід’ємним від публіцистичного ствердження. У свою чергу, на ґрунті вагомого значення обох названих вище осередків, потребує застосування методу ізоляції через контраст херсонська та миколаївська концептуальна фотографія, які, за умови глобалізації ролі Києва та Харкова втрачають історіографічний голос, особливо у дослідженні періоду кінця 1980-х – початку 1990-х рр. Альтернативна архітектоніка розвитку львівського концептуалізму простежується під впливом прийому виключення «іншого» у межах усе того ж методу вилучення домінант.

Таким чином, феноменологічний статус концептуальної фотографії обумовлює застосування контрфактуального підходу в якості засобу ревізії історії фотографії. На наш погляд, субординація зазначених методологічних інструментів може бути описана за схемою: *підхід та група методів*, де контрфактуальний підхід реалізований завдяки застосуванню методів вилучення домінант та ізоляції рівнозначного та селективного виключення.

Результати. Переходячи до аналітичної апробації обраної методології, доцільно

розглянути ландшафт української концептуальної фотографії як систему взаємозалежних регіональних ідентичностей. Це дозволяє протестувати стійкість цілого через серію припущень, в яких по черговому вилучення або ізоляція окремих елементів явища, що досліджується, більш чітко показує раніше приховані характеристики, а також виявляє внутрішню напругу всієї художньої арени фотографії.

Крім того, осмислення феномену української концептуальної фотографії 1980-х – 1990-х років потребує відмови від простого лінійного опису на користь динамічного моделювання зв’язків між її головними центрами. Саме тому застосування контрфактуального підходу дозволяє побачити зміни статусу однієї школи або осередку по відношенню до іншого або інших. У наших попередніх дослідженнях подібна стратегія була використана для аналізу місця та ролі творчості подружжя Бехерів у формування художнього почерку дюссельдорфської школи фотографії та, відповідно, постконцептуального напрямку у рамках школи [4, с. 112].

Зокрема, застосування методології до кейсу шкіл концептуальної фотографії в Україні (Харків, Київ, Львів, Одеса), дозволяє визначити низку припущень. Якщо ми на етапі 1990-х ізолюємо харківську школу фотографії, яка в річищі власної міфології відома брутальністю, соціальною критикою, реалізацією принципів «теорією удару», проявляється альтернативний статус фотографії київського, львівського та одеського осередків, як більш ідентичних із європейським концептуальним голосом 1990-х. Іншими словами, радикальність харківської концептуальної альтернативи змушує сприймати львівський концептуалізм як «м’який» та «поетичний», а вивільнення з-під впливу «теорії удару» проявляє еволюційність процесу візуальної репрезентації у київському трансавангарді, що постає більш інтегрованим у класичну естетику фотографії як посередника. У цьому сенсі є очевидним, що саме харківська школа виконує функцію треш-контенту, який політизує та радикалізує

увесь ландшафт, без чого інші осередки втрачають частину своєї ідентичності як, умовно кажучи, альтернативи бруталності.

Наголосимо на тому, що в публіцистичному дискурсі метод ізоляції слугує інструментом наведення фокусу, як це можна побачити на прикладі неакадемічних матеріалів. Так, обговорюючи проблематику нонконформізму в українському мистецтві останньої третини ХХ ст., куратори «вимикають» зайві деталі, аби показати ключові риси певного мистецького осередку, апелюючи, скоріше, не до методології як такої, а до культурної пам'яті та професійної інтуїції [8, с. 156].

Методологічно важливим є питання критеріїв застосування методів вилучення домінант та ізоляції рівнозначного. Вибір того, який саме складник у системі слід «вилучати», актуалізує проблему статусу та субординації осередків: яку саме школу (осередок, регіональну лагуну) і чому варто розглядати в якості домінант для ізоляції? Розглянемо ключові критерії.

Передусім, очевидно важливе значення має фактор історіографічної гегемонії, який дозволяє за критерієм міжнародного визнання у період кінця 1980-х – поч. 1990-х рр. умовно винести за дужки вплив харківської концептуальної школи. Аби зруйнувати монополію на репрезентацію, слід навмисно позбутися особливого феноменологічного статусу цього осередку, як тогочасного українського фотографічного феномену, що беззаперечно вписаний у світовий канон (наприклад, присутність у колекціях та проєктах Tate Modern, МоМА). Потребує контрфактичного моделювання і теза, що в західній оптиці 1990-х «українська фотографія» синонімічна «харківська школа фотографії». Проілюструємо це фрагментом із дослідження В. Бакірова та Д. Петренка: «Роботи фотографів Харківської школи ставлять українську фотографію в контекст провідного світового концептуального мистецтва, артикулюючи важливі риси сучасної української візуальної культури: саморефлексію, соціальну критику, деконструкцію ідеологічних візуальних наративів та інтерес до репрезентації виключених та знедолених» [10, с. 96].

Коло питань, які впливають із такого припущення вже саме по собі є своєрідним тестом на життєздатність системи без ключового фактору: чи є українська концептуальна фотографія самодостатньою без постатей, для прикладу, Б. Михайлова чи Є. Павлова? якщо прибрати статус школи, як бренду міжнародного визнання, чи залишається українська фотографія цікавою світові, або навпаки перетворюється на локальний герметичний феномен?

Зазначимо, що ці та подібні питання виникають не тільки у просторі теоретичних узагальнень, але й розглядаються кураторами та галеристами в якості інструментарію сепарації контенту та принципів експозиційної репрезентації фотографії. Згадаємо, в якості прикладу, публікацію Т. Миронової, в якій авторка обґрунтовує мотиви власних рішень, щодо спільного експонування Б. Михайлова та С. Мельниченка на «Photo LA» в США [2, с. 169–170].

По-друге, фактором домінування в непростих обставинах мистецтва 1990-х рр. є критерій естетичної агресії, який можна пов'язати із умовним ступенем радикалізму творчого методу того чи іншого осередку. В такому аспекті, мотивом вилучення постає композиція інших причин та ознак.

Якщо, для прикладу, харківська школа працює через естетику «теорії удару» або образної бруталності, замішаної на соціальній критиці, то ізолювання такого яскравого голосу дозволяє почути більш тонші візуальні вібрації – свого роду, тихі голоси інших концептуальних ідей, форм та змістів. Іншими словами, вилучення соціального трешу надає простір для аналізу львівської та одеської шкіл, які формують альтернативну генеалогію у межах нетипових для бруталізму формах – м'яких, іронічних, гротескових. В загальному цілому, це має потенціал і для ревізії власної міфології харківського осередку, оскільки поява такого фокусу аналізу (м'який гротеск замість жорсткого удару) рефлексує на передісторію харківської школи через фотографічний андеграунд 1960-х рр. із властивими рисами поетизму, графічності та лірики. Для прикладу, подібну

конструкцію синергії фотографії і графіки як прояв тенденції в еволюції українського образотворчого мистецтва останньої третини ХХ ст. розглядає Д. Чембержі [6, с. 150].

Ще одним важливим фактором, який не може бути проігнорований у випадку аналізу системи, є інституційний критерій, який долучає до становлення репертуару концептуальної фотографії ресурси влади та керування інститутами. У цьому контексті очевидне значення має ізоляція київського осередку, який за визначенням «інфікований» симптомами столичного статусу та є виразником інституційного мейнстріму. Оскільки гіпотеза дослідження передбачає встановлення та дослідження горизонтальних зв'язків, метод вилучення домінанти є запорукою їхньої видимості та репрезентації механізмів прояву. Київ є місцем концентрації фінансів, експозиційних майданчиків, а також є джерелом ієрархічної влади, у цьому сенсі столиця часто підважує регіони, стягуючи таланти до центру, як це сталося з багатьма харків'янами та одеситами. Історія українського мистецтва часто пишеться як киевоцентричний погляд, що цілком природно для універсальних досліджень, проте не є виправданим в аналізі локальних явищ або гострих проблемних тем.

Таким чином, ізоляція київського трансавангарду дозволяє змодельовати ситуацію децентралізованої мережі, що виявляє прямі треки комунікації між, приміром, харківським та одеським осередками, або актуалізує питання статусу львівської фотографії як самодостатнього західного форпосту.

Вкрай важливим фактором є формальна опозиція певного регіонального осередку по відношенню до інших, що дозволяє використати критерій виключення «іншого». Наприклад, історіографія львівської концептуальної фотографії містить дещо стереотипні посилання на надмірність естетизму, салонність, зацикленості на формі, що нібито суперечить самій природі концептуалізму, де ідея важливіша за виконання. З огляду на це, у порівнянні із іншими представниками концептуального фотографічного ландшафту, львівський осередок часто кваліфікують як

найменш концептуальну спільноту з точки зору ортодоксальної теорії [7, 602–614].

Таким чином, метою виключення постає очищення дефініції «концептуалізм». Спекулятивні міркування дозволяють припустити, що ізоляція саме таких стереотипних якостей львівського концептуалізму демонструють парадокс цілісності композиції амбівалентних та різновекторних спільнот. Без львівського погляду всередину себе та роботи з метафізичними сенсами, український концептуалізм виглядає стерильним та вкрай цинічним, а принципове вилучення осередку стає, як і в попередньому випадку, тестом на те, чи потрібна концептуальній фотографії метафізична якість художнього образу як така (за принципом – «фотографія має душу»).

Насамкінець, фактор наративної стратегії актуалізує одну з природних опозицій фотографічної природи – *слова проти образу / візуальність проти тексту*.

В якості прикладу, розглянемо на ґрунті *методу ізоляції рівнозначного* вилучення одеського концептуалізму. На тлі загального ландшафту – це найбільш логоцентрична школа, в практиках якої перформативність виражає передусім оповідну стратегію, яка часто маргіналізує візуальність (концепція важливіша за ілюстрацію) [1, с. 12] Вилучення літературоцентризму, наративних рис акціонізму та перформативності, які відкрили потенціал одеської концептуальної фотографії, залишають на художній арені тільки зображення як таке [3, с. 221–225].

Таким чином, з метою дослідження візуальної чистоти українського концептуалізму, подібна методологічна дія дозволяє дослідити, наскільки українська фотографія є саме візуальним мистецтвом, а не, свого роду, філіалом літератури або в документальному значенні – перебудовної публіцистики.

Як можна переконатись, контрфактуальною підхід у поєднанні із методами вилучення домінанти та ізоляції рівнозначного дозволяє продемонструвати феноменологічну якість української концептуальної фотографії як мережі регіональних ідентичностей, які на етапі 1980-х – 1990-х рр. розвивались за рамками вузьких спільнот.

В якості ще одного важливого методу, що також має потенціал реалізації у рамках контрфактуального підходу, розглянемо метод *ізоляції через контраст*. Наприклад, долучення до чотирьох розглянутих вище осередків концептуальної фотографії п'ятого (наприклад, дніпропетровську фотографію або херсонську школу фотографії), дозволяє простежити ненавмисну ізоляцію, що націлюється на руйнування герметичності системи. Поки в системі аналізу існують лише чотири спільноти, вони утворюють замкнену, самодостатню фігуру, репрезентуючи ландшафт концептуального фото як стабільне, повноцінне у змістовному сенсі явище. Проте введення п'ятого елементу актуалізує цілу низку викликів, серед яких найбільш очевидним є ефект мейнстріму: «велика четвірка» стає закритим корпоративним середовищем, по відношенню до якого поява, приміром, херсонського концептуалізму, робить видимими кордони цієї досить закритої спільноти. У такому фокусі «четвірка» постає не як універсальний ландшафт всієї країни, а як мейнстрім, що ізолював периферію.

Наприклад, долучення до контексту концептуальної фотографії роботи С. Волязловського або А. Гумилевського (херсонська спільнота миколаївський концептуалізм) провокує співіснування усієї множини осередків як, свого роду, тест на сумісність. Шансон-арт С. Волязловського, із фотографією, яка інтегрована до естетики тюремних татувань, графіки малювання на шкільній парті або на простирадлах, настільки візуально та, найголовніше, ментально відрізняється від трансавангардного фотографічного живопису київської школи чи концептуальної парадигми естетського Львова, що не змішується з ними. На тлі «чорнушного» С. Волязловського, навіть пафос теорії удару від Б. Михайлова може здатися творчістю класика, академіста. Відтак, у річищі методології ізолювання за контрастом, херсонський концептуалізм ізолює інші осередки та школи у досить вузькій рамці академічного канону, займаючи лакуну вкрай «живого», проте маргінального концепту.

Метод ізоляції через контраст також призводить до очевидної зміни масштабу сприйняття конкретного регіонального осередку, який масштабується до рівня персоналій і творчих біографій. Приміром, у подібному фокусі «велика четвірка» шкільні, скоріше, міфологією про інституції та традиції, школи, осередки, середовища, що існують десятиліттями. А тому, додавання, наприклад, дніпропетровської концептуальної складової (О. Фельдман, Ю. Бродський) або «молодої» миколаївської школи (С. Мельниченко), є викликом авторів та біографій проти інституцій та тягlosti історіографічної міфології. Подібний ракурс дозволяє побачити, що може і не існувати «школи» в розумінні транзиту поколінь, але натомість завжди існуватимуть яскраві спалахи конкретних авторів, які здатні до автономної репрезентації регіонального контексту, здатні повноцінно виступати від його імені.

Це має значення і для масштабування центробіжності історії фотографії, яка виникає у конкуренції локальних міфологій. У цьому контексті, долучення, приміром, херсонського концептуалізму ізолює четвірку класичних шкіл (Київ, Харків, Львів та Одесу) як умовних центрів влади історіографічного канону, адже виникає ефект «іншої» фотографії, не врахованої у вже існуючій та поширеній історіографічній традиції. Така децентралізація є вкрай корисним інструментом калібрування методологічної оптики дослідження, оскільки проявляє живу природу мистецького процесу. Контакт із «іншою» фотографією робить очевидними рухливості кордонів між каноном та периферією, а це, у свою чергу, перетворює сталу систему на простір відкритого діалогу, вкотре повертаючи нас до висхідної тези, що історія фотографії – це історія дискусій про фотографію.

Висновки. Проведений аналіз демонструє, що стійкість історіографічного ландшафту української фотографії базується на динамічній напрузі між усталеними канонами та новими авторськими голосами, які постійно переглядають власні кордони. Відтак, застосування контрфактуального моделювання дозволяє вийти за межі лінійного

опису і побачити українську концептуальну фотографію як багатовимірну систему із багатьма взаємовизначеними осередками.

У свою чергу, це проявляє приховану механіку внутрішніх зв'язків. Так, ізоляція київського трансавангарду стає актом деколонізації внутрішнього погляду, оскільки відсутність фактору киевоцентризму уможливорює бачення горизонтальних ліній перетину. Пряма взаємодія одеського та харківських осередків, ізольованих від ієрархічного тиску, робить очевидною мережу автономних контактів конкретних митців, а окремих випадках – окремих груп. Разом із тим, вилучення одеського логоцентризму дозволяє зосередитись на питанні чистоти фотографічної образності, вивчаючи здатність фотографії існувати в стані самодостатнього візуального мистецтва.

Важливим висновком дослідження є потенціал методу ізоляції за контрастом, застосування якого демонструє своєрідний ефект

каталізатора. Введення у ландшафт шкіл української концептуальної фотографії п'ятого елементу (приміром, феномену херсонського осередку) підважує структурність базової історіографічної домінанти щодо «четвірки» шкіл. Цей елемент не інтегрується в існуючу систему чотирьох шкіл, він ізолює їх, викриваючи стилістичну та інституційну обмеженість. Концептуальний погляд херсонських фотографів є тією точкою неповернення, яка змушує вдаватися до ревізії концептуальності в українській фотографії в цілому.

Відтак, долучення є провокацією, яка порушує рівновагу. З іншого боку, виклик нестабільності, що виникає у відповідь, чітко демонструє, що інтеграція нових / альтернативних авторських голосів до вже існуючого канону, порушує поняттєво-термінологічну усталеність, актуалізуючи питання коректності аналізу історії концептуальної фотографії як процесу конкуренції / колаборації, передусім, «шкіл фотографії».

Література:

1. Вишеславський Г. Неоавангардні тенденції нонконформістського мистецтва 1980-х (одеський АПТАРТ). *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 9–22. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248422>
2. Міронова Т. В. Українське мистецтво з початку 2000-х років: «друге відродження» у світовому культурному полі. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 166–175. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.236511>
3. Скляренко Г. Пунктир концептуалізму: До картини українського мистецтва другої половини XX сторіччя. *Сучасне мистецтво*. 2010. № 7. С. 209–230. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/S_myst_2010_7_19.pdf
4. Тарасов В. Форми репрезентації художньої мови фотографії у проекті Алана Секули «FISH STORY» (1990–1995 рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 81, т. 2. С. 138–144. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81/2/19>
5. Тарасов В., Остроус С. Типологічний інструментарій в художній мові подружжя Бехерів (дюссельдорфська школа фотографії). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 84, т. 3. С. 111–117. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-3-16>
6. Чембержі Д. А. Інсталяція як візуально-комунікативна практика творення сучасного мистецького простору : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : ПІСМ НАМ України, 2021. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_D_A_Chembergi.pdf
7. Шумилович Б. Відмовляючись від соціалізму: альтернативні простори Львова 1970–2000-х років. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2013. Вип. 23. С. 602–614. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Uks_2013_23_53.pdf
8. Янковський С. Інтерв'ю: Роман Туркало з Леонідом Комським і Михайлом Кулівником про феномен нонконформізму в українському живописі. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2025. Вип. 29. С. 152–169. URL: <https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/culturology/article/view/434>
9. Arens K. Riegl and Wölfflin: A Tale of Two Art Histories. *History of Humanities*. 2025. Vol. 10, no. 2. P. 373–395. DOI: <https://doi.org/10.1086/737037>
10. Bakirov B., Petrenko D. Contemporary Ukrainian visual culture on the way to the international cultural space. *Perspektyvy Kultury*. 2023. Vol. 41, no. 2/2. P. 91–110. DOI: <https://doi.org/10.35765/pk.2023.410202.08>

11. Bernet R. Husserl's early time-analysis in historical context. *Journal of the British Society for Phenomenology*. 2009. Vol. 40, no. 2. P. 117–154. DOI: <https://doi.org/10.1080/00071773.2009.11006677>
12. Bucher B., Lévi-Strauss C. An Interview with Claude Lévi-Strauss, 30 June 1982. *American Ethnologist*. 1985. Vol. 12, no. 2. P. 360–368. DOI: <https://doi.org/10.1525/ae.1985.12.2.02a00110>
13. Duggan M. F. Looking for Black Swans: Critical Elimination and History. *Symposion*. 2021. Vol. 8, no. 1. P. 45–77. DOI: <https://doi.org/10.5840/symposion2021814>
14. Giedion S. Anonymous History [1948]. The Design Culture Reader. *Routledge*, 2023. P. 293–300. URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003416692-41/anonymous-history-1948-siegfried-giedion>
15. Grzelak O. Theatre Photography as a Counterfactual Representation of Aesthetic Reality. *Art History & Criticism*. 2018. Vol. 14, no. 1. P. 62–73. DOI: <https://doi.org/10.2478/mik-2018-0005>
16. Jobling P. Roland Barthes: Semiology and the rhetorical codes of fashion. *Thinking through fashion: A guide to key theorists*. 2016. P. 132–148. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781474267106.ch-008>
17. Martinez K. Imaging the past: historians, visual images and the contested definition of history. *Visual resources*. 1995. Vol. 11, no. 1. P. 21–45. DOI: <https://doi.org/10.1080/01973762.1995.9658320>
18. Mordhorst M. From counterfactual history to counter-narrative history. *Management & Organizational History*. 2008. Vol. 3, no. 1. P. 5–26. DOI: <https://doi.org/10.1177/1744935908090996>
19. Ranciere J. et al. Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman. *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. *Routledge*, 2020. P. 11–18. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003055419-2>
20. Reinhuber E. Counterfactualism in the fine arts. *Routledge*, 2022. 212 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003148449>
21. Sun A. Counterfactual reasoning in art criticism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2022. Vol. 80, no. 3. P. 276–285. DOI: <https://doi.org/10.1093/jaac/kpac014>
22. Uzelac M. Art and phenomenology in Edmund Husserl. *Axiomathes*. 1998. Vol. 9, no. 1-2. P. 7–26. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02353342>

References:

1. Vysheslavskiy, H. (2021). Neoavantgardni tendentsii nonkonformistskoho mystetstva 1980-kh (odeskyi APTART) [Neo-avant-garde trends of non-conformist art of the 1980s (Odesa APTART)]. *Suchasne mystetstvo [Contemporary Art]*, (17), 9–22 [in Ukrainian].
2. Mironova, T. V. (2021). Ukrainske mystetstvo z pochatku 2000-kh rokiv: “druhe vidrozhennia” u svitovomu kulturnomu poli [Ukrainian art since the early 2000s: “second revival” in the world cultural field]. *Kultura i suchasnist [Culture and Modernity]*, (1), 166–175 [in Ukrainian].
3. Skliarenko, H. (2010). Punktyr kontseptualizmu: Do kartyny ukrainskoho mystetstva druhoi polovyny XX storichchia [The dotted line of conceptualism: To the picture of Ukrainian art of the second half of the 20th century]. *Suchasne mystetstvo [Contemporary Art]*, (7), 209–230 [in Ukrainian].
4. Tarasov, V. (2024). Formy reprezentatsii khudozhnoi movy fotohrafii u proekti Alana Sekuly “FISH STORY” (1990–1995 rr.) [Forms of representation of the artistic language of photography in Allan Sekula's project “FISH STORY” (1990–1995)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of the humanities]*, 81(2), 138–144 [in Ukrainian].
5. Tarasov, V., & Ostrous, S. (2025). Typolohichniy instrumentarii v khudozhnii movi podruzhhzia Bekheriv (diusseldorfska shkola fotohrafii) [Typological toolkit in the artistic language of the Bechers (Dusseldorf school of photography)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of the humanities]*, (84) [in Ukrainian].
6. Chemberzhi, D. A. (2021). Instaliatsiia yak vizualno-komunikatyvna praktyka tvorennia suchasnoho mystetskoho prostoru [Installation as a visual-communicative practice of creating a modern art space]: dis. ... cand. of art history: 26.00.01. Kyiv : IPSM NAM Ukrainy [in Ukrainian].
7. Shumylovych, B. (2013). Vidmovliaiuchys vid sotsializmu: alternatyvni prostory Lvova 1970–2000-kh rokiv [Refusing socialism: alternative spaces of Lviv in the 1970s–2000s]. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist [Ukraine: cultural heritage, national identity, statehood]*, (23), 602–614 [in Ukrainian].
8. Yankovskyi, S. (2025). Interviu: Roman Turkalo z Leonidom Komskym i Mykhailom Kulivnykom pro fenomen nonkonformizmu v ukrainskomu zhyvopysi [Interview: Roman Turkalo with Leonid Komsky and Mykhailo Kulivnyk about the phenomenon of non-conformism in Ukrainian painting]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia [Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, culturology, sociology]*, (29), 152–169 [in Ukrainian].
9. Arens, K. (2025). Riegl and Wölfflin: A Tale of Two Art Histories. *History of Humanities*, 10(2), 373–395.
10. Bakirov, B., & Petrenko, D. (2023). Contemporary Ukrainian visual culture on the way to the international cultural space. *Perspektyvy Kultury*, 41(2/2), 91–110.

11. Bernet, R. (2009). Husserl's early time-analysis in historical context. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 40(2), 117–154.
12. Bucher, B., & Lévi-Strauss, C. (1985). An Interview with Claude Lévi-Strauss, 30 June 1982. *American Ethnologist*, 12(2), 360–368. URL: https://www.researchgate.net/publication/228008142_An_Interview_with_Claude_Levi-Strauss.
13. Duggan, M. F. (2021). Looking for Black Swans: Critical Elimination and History. *Symposion*, 8(1), 45–77.
14. Giedion, S. (2023). Anonymous History [1948]. In *The Design Culture Reader* (pp. 293–300). Routledge.
15. Grzelak, O. (2018). Theatre Photography as a Counterfactual Representation of Aesthetic Reality. *Art History & Criticism*, 14(1), 62–73.
16. Jobling, P. (2016). Roland Barthes: Semiology and the rhetorical codes of fashion. *Thinking through fashion: A guide to key theorists*, 132–148.
17. Martinez, K. (1995). Imaging the past: historians, visual images and the contested definition of history. *Visual resources*, 11(1), 21–45.
18. Mordhorst, M. (2008). From counterfactual history to counter-narrative history. *Management & Organizational History*, 3(1), 5–26.
19. Ranciere, J., et al. (2020). Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman. In *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman* (pp. 11–18). Routledge.
20. Reinhuber, E. (2022). Counterfactualism in the fine arts. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003148449>.
21. Sun, A. (2022). Counterfactual reasoning in art criticism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 80(3), 276–285.
22. Uzelac, M. (1998). Art and phenomenology in Edmund Husserl. *Axiomathes*, 9(1–2), 7–26.

Стаття надійшла: 21.11.2025

Прийнято: 09.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025