

Наталія Бірюк

ОБРАЗИ НАСИЛЬСТВА, НАСИЛЬСТВО ПРОТИ ОБРАЗІВ: МЕТОД ЖОРЖА ДІДІ-ЮБЕРМАНА

IMAGES OF VIOLENCE, VIOLENCE AGAINST IMAGES: GEORGES DIDI-HUBERMAN'S METHOD

УДК 008:7.01:316.728

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345508

Наталія Бірюк

аспірантка,

Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України**Nataliia Biriuk**

Ph.D. Student,

Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: nataliabiriuk1998@gmail.com

orcid.org/0000-0003-2655-9809

Анотація. Після початку повномасштабного вторгнення українські дослідники звернулися до осмислення образів війни. Одну з перших публічних дискусій, присвячених етиці фотографії, було проведено навесні 2022 року в Центрі міської історії Центрально-Східної Європи (Львів). У її основі лежало прочитання праць французького теоретика та історика мистецтва Жоржа Діді-Юбермана (нар. 1953) — «Образи всупереч усьому» (2003) та «Виживання світлячків» (2009). Авторка статті мала на меті з'ясувати, як Жорж Діді-Юберман інтерпретує фотографії (та образи загалом), що зображують насильство, з огляду на можливість застосування його підходів до аналізу українського мистецтва й документальних практик. Досвід Голокосту був невіддільним від долі родини Жоржа Діді-Юбермана: його бабуся і дідусь загинули в Аушвіці. На початку 2000-х дослідник написав текст для виставки «Пам'ять про табори» (фр. «Mémoire des camps»), який став основою книжки «Образи всупереч усьому» (фр. «Images malgré tout»). У двох частинах цього видання Діді-Юберман підважив усталене повоєнне табу на демонстрацію зображень Голокосту (фотографій), обстоюючи нову перспективу репрезентації насильства. Уява, на думку Діді-Юбермана, нерозривно пов'язана зі знанням про Аушвіц — ці дві категорії перебувають у тісній взаємозалежності. Образи, вказуючи на саму подію Голокосту, уможливають спробу його уявлення, а отже — знання.

Ключові слова: образ, уява, Голокост, насильство, репрезентація.

Постановка проблеми. У Центрі міської історії у Львові у вересні — листопаді 2017 року відбулася виставка «(не)означені», в основі якої лежали три серії робіт Нікіти Кадана: «Хроніки», «Погром» та «Національний ландшафт». В одеському варіанті виставки, що проходила в Музеї сучасного мистецтва Одеси в листопаді — грудні 2018 року, були представлені серії «Погром», «Національний ландшафт», «Гілка» та нова робота «Мешканці Колізею» [7]. Тексти науковців, зокрема Ганса Ульріха Гумбрехта, Джессіки Зиховіч, Мартіна Поллака, Артема Харченка, Джона-Пола Химки та Марсі Шор, супроводжували представлені твори мистецтва [6].

Художні роботи Нікіти Кадана покликалися на фотографії актів насильства (нацистського, більшовицького та ін.) першої половини XX століття, скоєних на території України. Через невелику кількість візуальних свідчень 1930–1940-х років зображення легко стають об'єктами маніпуляцій з боку різних авторів та ідеологій. Щоб підкреслити акти маніпуляції

образами, Нікіта Кадан у створенні серій робіт використовував саме ті фотографії, значення й інтерпретації яких відрізнялися в різних джерелах.

Після 24 лютого 2022 року увага в українському мистецтві змістилася з фотографій насильства першої половини XX століття на сучасні події. Разом із тим постала низка питань, які стосуються мистецтва, фотографії — тобто образу як такого. Багато художників і художниць почали розмірковувати над межами впливу мистецтва, його здатністю змінювати реальність, а також над роллю документальної фотографії у репрезентації смерті, зокрема над правом фотографа фіксувати момент загибелі, допустимістю публікації таких зображень, дистанцією від події та постраждалих тощо.

У квітні 2022 року Центр міської історії, кафедра культурології Українського католицького університету та «Safe philosophique» (Львів) організували семінар, на якому філософи та культурологи дискутували про «межі етичного у візуальному, про зображення смерті та їхнє трактування», спираючись на тексти філософа й історика мистецтв Жоржа Діді-Юбермана (нар. 1953) — «Образи всупереч усьому» (2003) та «Вживання світлячків» (2008) [3]. Це була одна з перших подій, присвячених критичному осмисленню образу, — у той час, коли майбутнє було підважене російським вторгненням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останніх десяти років в англомовних дослідженнях різко зросла кількість текстів, присвячених французькому теоретику та історичному мистецтву Жоржу Діді-Юберману. Це матеріали, де йдеться про метод та ключові поняття, які застосовує у своїх дослідженнях науковець. Проте в українській історіографії Діді-Юберману присвячена лише одна стаття Володимира Артюха (2011) [1].

У тексті Артюха йдеться про критику традиційної історії мистецтв, яку здійснив Жорж Діді-Юберман. Хоча термін «традиційна історія мистецтв» охоплює тексти багатьох істориків і теоретиків, Артюх зосереджується насамперед на критиці з боку Діді-Юбермана німецького історика Ервіна Панофскі [1]. На думку Артюха, Панофскі постає як руйнівник «історії мистецтв», яку започаткував Абі Варбург. Натомість сам Діді-Юберман, спираючись на спадщину Варбурга, формує власний проект історії мистецтв, як його окреслює Володимир Артюх, — «неіконологічної семіології» [1, с. 8].

Діді-Юберман піддає критиці історичистську модель мислення — дослідження мистецтва через контексти та концепти, у яких воно перебуває. У тексті, який написав сам Діді-Юберман, це називається «евхронічною» (англ. *euchronic*) моделлю [15]. Зіткнувшись із прагненням істориків мистецтва зводити образи до евхронічного часу, Жорж Діді-Юберман висуває анахронізм як необхідну умову існування самих образів — як спосіб зберегти їхню автономію перед загрозою редукції та спрощення, що їх нав'язує хронологія [9]. Для Діді-Юбермана анахронізм необхідний; він плідний, коли минулого недостатньо і це перешкоджає зрозуміти його.

Ставлячи під сумнів позитивістську методологію історичного дискурсу, Діді-Юберман звертається до варбурівської темпоральності. На відміну від телеологічних, еволюційних або лінійних підходів до темпоральності (або часовості) (а звідси — й до самої історії мистецтв), час у Діді-Юбермана характеризується повторенням, виживанням чи пережитком (англ. *survival*; нім. *nachleben*), несвоечасністю, переслідуванням та розривом [18, с. 208]. «Добро і зло, — казав Діді-Юберман, — початок і кінець не є істотними для пояснення складності, нечистоти історичного життя. Темпоральність за цією моделлю є діалектикою ризом, повторів, симптомів» [13, с. 284].

Одна з останніх публікацій (2023), яку створив колектив авторів і авторок за редакторства Магдалени Золкос, має форму словника, що подає перелік понять і стисло окреслює методологію Жоржа Діді-Юбермана [16]. Понятійний апарат його методології складають, зокрема, терміни, на яких будується й сам зміст публікації: «після-життя» (англ. *afterlife*), «втілення» (англ. *incarnation*), «міграція» (англ. *migration*), «патос» (англ. *pathos*), «патос-формула» (англ. *pathos formula*), «фантом» (англ. *phantom*), «пережиток» (англ. *survival*) і «симптом» (англ. *symptom*).

Відштовхуючись від окремих понять, зокрема терміну «образ», автори й авторки словника переходять до узагальнень — висвітлення методології Діді-Юбермана. Образ, за Діді-Юберманом, далекий від фіксованої точки в часі чи історії, як це уявляє класична історія мистецтв; він мислиться як «вихор» або «вир» у часі, тобто як динамічний і гетерохронічний, зі своєю пластичністю [18, с. 208]. Зникнувши в певний момент історії, образотворча форма може знову з'явитися набагато пізніше — тоді, коли її, можливо, вже не очікують; вона виживає в усе ще недостатньо окресленому лімбі «колективної пам'яті» [19, с. 205].

Автори й авторки словника, наголошуючи на теоретичному змісті понять, намагаються картографувати методологію Діді-Юбермана поміж різних дослідницьких підходів. Сам Діді-Юберман стверджував, звертаючись до ще одного ключового поняття: «Концепція симптому дволіка: вона розташована точно на межі між двома теоретичними полями — феноменологічним і семіологічним» [19, с. 203]. Зрештою, Магдалена Красінська підсумовує, що Діді-Юберман пропонує перетинати обидва поля: потрібно мислити феноменологію не лише як відношення до видимого світу як емпатичного середовища, але також і як відношення до значення — як структури та конкретної роботи, що вже передбачає семіологію [19, с. 204]. Своєю чергою, семіологія, за цим підходом, — це не лише символічні конфігурації, а й події, випадковості або особливості самого образотворчого образу [19, с. 204].

Наголос Фрідріха Ніцше на несвоечасності та вічному поверненні, а також увага Зигмунда Фрейда щодо примусу до повторення й археології психіки визначають постійний інтерес Діді-Юбермана до постніцшеанських і постфрейдистських мислителів. Саме ці автори працювали з ідеєю вторгнення минулого в сьогодення та проблематизували розрізнені темпоральності історії та історії мистецтв [18, с. 208]. Наприклад, у своїх дослідженнях образів Діді-Юберман застосовує лексику, яку запропонував Фрейд для аналізу симптому та темпоральності сну: затримка, криза, репресія, фантом, переслідування, повернення (англ. *revenge*) [18, с. 209].

Підсумовуючи, автори словника визначають, що Діді-Юберман працює в межах трансформацій, що їх здійснила постструктуралістська думка 1960-х років [18, с. 208].

Отже, фігурі Діді-Юбермана науковці в Україні приділяють мало уваги. Натомість за межами українського наукового простору методології Діді-Юбермана присвячено низку сучасних англomовних текстів.

Мета статті — з'ясувати, як у методології Жоржа Діді-Юбермана осмислюється репрезентація насильства (передусім в живописі та фотографії).

Виклад основного матеріалу дослідження. Протягом першої половини 1942 року командування СС (нім. *Schutzstaffel* — охоронний ескадрон) Аушвіца перенесло місця вбивства газом до табору «Аушвіц-Біркенау», переобладнавши для цього два сільські будинки біля огорожі табору на газові камери [5]. У серпні 1944 року в'язням з зондеркоманди табору «Аушвіц-Біркенау», які займалися обробкою та спалюванням трупів, вивантажених із газових камер, вдалося потай від есесівців пронести у крематорій фотоапарат і зробити чотири фотографії. Ці знімки зберігаються в Польщі, у музеї-меморіалі «Аушвіц-Біркенау», на сайті якого в розділі «Винищення» представлені принаймні три з них [12]. В описі до фотографій зазначено, що знімки були зроблені незаконно членами зондеркоманди. У тій самій експлікації відсутні ім'я та прізвище автора фотографій.

Плівку з фотографіями, захovanу в тюбику з-під зубної пасти працівниці їдальні СС Гелени Дантон, вивезло з табору польське підпілля [22]. До процесу фотографування були залучені п'ятеро людей, проте безпосередньо фотографував (ймовірно, на початку серпня 1944 року) один в'язень — офіцер грецького походження з єврейським корінням Альберто Еррера, якого також називали Алексом (християнське ім'я, яке він узяв) [22]. 9 серпня 1944 року Еррера зробив спробу втечі, проте протягом наступних двох-трьох днів його схопили, катували і, зрештою, вбили.

Дві фотографії зображують спалення тіл (№ 280 і № 281), ще одна — жінок, яких заганняють у газові камери (№ 282) [12]. На кадрах № 280 і № 281, знятих через вікно порожньої

газової камери, в якій на момент зйомки ховався фотограф, видно рови й трупи, що спляють в них (крематорій «Аушвіц-Біркенау» не міг впоратися з навантаженням). На іншій фотографії, зробленій, імовірно, через 15–20 хвилин на відкритому повітрі, в березовому переліску поблизу крематорію, — роздягнені догола жінки, які невдовзі будуть вбиті.

Для каталогу паризької виставки 2001 року «Пам'ять про табори» (фр. «Mémoire des camps»), куратором якої був Клеман Шеру (фр. Clément Chéroux), Діді-Юберман написав есей під назвою «Образи всупереч усьому» (фр. «Images malgré tout»), присвячений чотирьом фотографіям з «Аушвіца-Біркенау».

Текст цього каталогу став першим розділом книжки «Образи всупереч усьому», опублікованої через два роки після виставки. Другий розділ книжки під назвою «Всупереч усьому — образ» (фр. «Malgré l'image toute»), є розлогою та скрупульозною відповіддю на звинувачення, висунуті Діді-Юберману в журналі «Сучасні часи» (фр. «Les Temps Modernes»), який редагував режисер Клод Ланцман [11, с. 86].

Філософи й теологи зверталися до Голокосту через призму негативної діалектики — як до переривання гегелівського процесу негативності або затемнення Бога, наприклад Ліотар (1986) [10, с. 105]. Дехто з них стверджував, що єдино прийнятний підхід — як з естетичного, так і з етичного погляду — полягає в сублімованому (піднесеному), що розуміється як відмова від образу [10, с. 105]. Вони наполягали, що ані наративна, ані фігуративна репрезентація більше не є можливою, оскільки Голокост зруйнував гуманізм [10, с. 105].

Ця критика репрезентації Голокосту й мистецтва в цілому була наскрізною для повоєнної Європи. В есеї «Критика культури і суспільства» 1951 року Теодор Адорно (1903–1969) стверджував, що «писати вірші після Аушвіца — варварство». Вадим Мірошніченко трактує цей вислів Адорно, вказуючи на причини неможливості поезії: проявивши власну монструозність, людина втратила гуманність і тимчасово позбулася поетичного [4].

Жорж Діді-Юберман — передусім мислитель-діалектик [10, с. 105]. Як такий, він ніколи не почувався комфортно в жодній з позицій щодо репрезентації Голокосту [10, с. 105]. Він відкидає те, що вважає абсурдною дихотомією: або репрезентація, або її цілковита відсутність; або образи, або жодного образу [10, с. 105]. Така гра з нульовою сумою чужа його мисленню [10, с. 105]. Сам заголовок уже відображає його діалектичний підхід: всупереч неможливості репрезентації Голокосту, образи, незважаючи ні на що, існують. Вони зберігаються (фр. *malgré tout* — попри все), попри нацистську спробу повного знищення слідів і попри масштаб злочину, що кидає виклик уяві [10, с. 106].

Діді-Юберман готував остаточний удар по «іконоборчому» (іконокластичному) напряму в історії репрезентації Голокосту з 1980-х років, попри звинувачення у вуаеризмі та перверсіях [11, с. 87]. Він відкидав як іконоклазм, тобто догматичне заперечення образів як апоріє неспроможних передати історичну правду (те, що він називає догмою «неуявного»), так і, навпаки, іконофілію — переоцінку сили образів [11, с. 90].

Такий підхід до образів Діді-Юбермана має спільні риси з ідеями інших французьких філософів кінця 1990-х — початку 2000-х. Філософ Жак Рансьєр (нар. 1940) у «Фігурах історії» (2014), репринті двочастинного тексту, написаного для виставки «Зіткнутися з історією (1933–1996 роки)», що відбулася 1996-го в Центрі Помпіду, вказує на винищення євреїв як на виклик для мистецтва, що полягає в необхідності поєднати хворобливу проблему репрезентації з граничним насильством [17]. На думку Рансьєра, вважати винищення євреїв таким, що його неможливо репрезентувати, — це надто простий висновок [17].

Рансьєр, подібно до французького філософа Алена Бадью, заперечує адорніанську тезу про неможливість мистецтва. У «Столітті» (2005) Алєн Бадью (нар. 1937) критикував німецького філософа Теодора Адорно, покликаючись на досвід Пауля Целана (1920–1970), поета з Чернівців, що пережив Голокост. На думку Бадью, Адорно помилявся у своїх твердженнях: «... я ніколи не думав, що є хоч найменший сенс говорити, як удавано припустив Адорно, ніби після Аушвіца неможливо писати поезію» [2, с. 109]. Пауль Целан, поет-свідок, не переставав винаходити поезію і схилив до цього винаходу німецьку мову — мову вбивць [2, с. 109].

За Рансьєром, саме Адорно заклав ідею скасування мистецтва як проекту після Аушвіца. «Навпаки, — стверджує Рансьєр, — після Аушвіца мистецтво є єдино можливим, бо мистецтво завжди передбачає присутність відсутності; бо саме завдання мистецтва — розкривати невидиме за допомогою контрольованої сили слів і образів, пов'язаних чи не пов'язаних між собою; бо лише мистецтво робить нелюдське сприйнятим, відчутним» [21, с. 49–50].

Тексти Діді-Юбермана покликаються до конкретних образів (мистецтва й загалом царини образів), обраних таким чином, щоб підкреслити їхній рефлексивний потенціал [20, с. 28]. Книжка «Образи всупереч всьому» розгортається в аналізі різних «образо-творчих» видів мистецтва — передусім фотографії та живопису.

Дві ключові теоретичні фігури для Діді-Юбермана — це літературний критик Вальтер Беньямін й історик мистецтва Абі Варбург. У виданні «Образи всупереч всьому» він використовує беньямінівське визначення діалектичного образу як зіткнення «тоді» й «тепер» [10, с. 107]. Критичний або діалектичний образ не репрезентує минуле, а присутній у теперішньому як образ-пережиток (англ. *survivance*, або нім. *nachleben* — варбургівський термін) [10, с. 107].

Діді-Юберман вважає, що тип образу, який приймає свою фрагментарність, є реліктовим чи залишковим [10, с. 106]. Для нього образи — це «не-все» (фр. *pas-toutes*) [10, с. 106]. Проти будь-якої претензії на цілісність, на повну репрезентацію, образи (тобто фотографії з Аушвіца) висувують можливість часткової репрезентації Голокосту [10, с. 106].

Для Діді-Юбермана знати — означає «уявляти», а «уявляти» — це створювати критичні образи [10, с. 106]. Хоч образи, як і слова, ніколи не зможуть досягнути реальності Аушвіца, Діді-Юберман стверджує, що спроба «уявити» Аушвіц є необхідністю [11, с. 86]. Саме із цього твердження Діді-Юберман розпочав першу частину тексту «Образи всупереч всьому» (фр. «*Images malgré tout*»). «Щоб знати, ми повинні собі уявити. Ми повинні спробувати уявити пекло, яким був Аушвіц влітку 1944 р. Не будемо закликати до неуявного (англ. *unimaginable*). Не будемо приховувати, кажучи, що ми не можемо, що ми жодним чином не могли уявити собі його до кінця. Ми зобов'язані цьому гнітючому уявному (англ. *unimaginable*). Це відповідь, яку ми повинні запропонувати як борг перед словами та образами, які деякі в'язні вирвали для нас з жахливої Реальності свого досвіду. Тож не будемо закликати до неуявного (англ. *unimaginable*). <...> Отже, образи, всупереч всьому (англ. *images in spite of all*): всупереч пеклу Аушвіца, всупереч ризикам, на які вони пішли» [14, с. 3].

Значення образу, заявляє Діді-Юберман, як в історії, так і в антропології, переплітається з невпинним прагненням показати те, що ми не можемо бачити [14, с. 133]. Різні види образотворчого мистецтва Діді-Юберман уподібнює до фотографії, адже «будь-який акт зображення долає неможливість опису реальності» [14, с. 125]. Отож, фотографія, живопис, графіка тощо ставлять собі однакову мету: репрезентувати (неуявну / невидиму / незображувану) реальність. У тексті автор перераховує ті художні процедури, які вводили митці, щоб увидити бажання, смерть, мову, час, місце.

«Ми не можемо “бачити бажання” як таке, — писав Діді-Юберман, — проте художники грали з багряними тонами, щоб показати його; ми не можемо “бачити смерть”, проте скульптори досягли успіху в моделюванні простору, як входу до гробниці, який “дивиться на нас”...» [14, с. 133]. Діді-Юберман вказував, що «Калло, Гоя та Пікассо, проте також Міро, Фотріє, Стшемінський та Ріхтер гралися з незображуванним (англ. *unrepresentable*) у всіх сенсах, щоб з нього вирвалося щось інше, ніж чиста тиша...» [14, с. 125].

Пікассо чи Ріхтер намагалися вийти поза незображуване, поза видиме. Проте саме християнська ікона була втіленням невидимого світу — світу незображуваного. Ікона була першою з образів, яка пододала невидиме. Калло, Гоя чи Пікассо були «після ікони». Власне, сама ікона з грецької перекладається як образ (грец. *εἰκόνα* — малюнок, образ, зображення). Завдяки іконі, або образу, те, що було невидимо, ставало видимим. Образ Господа поставав видимим через посередництво ікони. Ікона — це і є присутній Господь, Богородиця, Ісус. Всю історію образів — висновує філософ — насправді можна розповісти як спробу візуального подолання контрастів між видимим і невидимим [14, с. 133].

Зрештою, у прагненні іконофілії (любові до образу) Діді-Юберман порівнював християнського митця з істориком мистецтва. Науковець зазначав, що «...християнський митець та історик мистецтва жадають образу, незважаючи ні на що (англ. in spite of everything), чи то невидимого образу Бога як архіобразу, чи Аушвіца як межі людської уяви» [11, с. 93].

Висновки і перспективи подальших досліджень. Жорж Діді-Юберман у книзі «Образи всупереч усьому» (2003), щоб сформулювати позицію, яка критикує поширене у французькій теорії уявлення про Голокост як про подію принципової нерепрезентованості, бере за відправну точку аналіз чотирьох фотографій, які 1944 року зробили в'язні з зондеркоманди табору «Аушвіц-Біркенау». Діді-Юберман відстоює необхідність демонстрації образів у репрезентації конфліктних або насильницьких історій — передусім Голокосту. Знання про подію, попри відсутність образів або навіть їхню фрагментарну присутність, невіддільне від уяви. Осмислення і розуміння Голокосту (та інших форм насильства) відбувається не лише через досвід побаченого, а й завдяки невинній роботі уяви. Образи насильства подібні до слідів, індексів, тіней минулого, які дають змогу «уявити» (зробити «сприйнятим», «відчутним», за Жаком Рансьєром) Голокост або інші політики винищення Іншого.

Наступні дослідження мають зосередитися на спробі застосування методу Жоржа Діді-Юбермана в аналізі художніх та документальних творів, які стосуються насильства XX століття та українсько-російської війни (наприклад, фотографій колективізації Марка Залізняка чи документального фільму «20 днів у Маріуполі» режисера Мстислава Чернова, фотокореспондента Євгена Малолетки та продюсерки Василиси Степаненко).

Література

1. Артюх В. Критика традиційної історії мистецтва у працях Жоржа Діді-Юбермана. *Magisterium. Культурологія*. 2011. № 42. С. 4–9. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2011_42_4 (дата звернення: 30.04.2025).
2. Бадью А. Століття / пер. з фр. А. Репа. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2019. 304 с.
3. Зображення всупереч усьому. *Центр міської історії*. 13.04.2022. URL : <https://www.lvivcenter.org/discussions/images-in-spite-of-all-discussion/> (дата звернення: 30.04.2025).
4. Мірошниченко В. Joseph Ponthus. A la ligne: Feuilles d'usine. *Критика*. 2020. №7–8. URL : <https://krytyka.com/ua/reviews/la-ligne-feuilles-dusine> (дата звернення: 30.04.2025).
5. Табір «Аушвіц». *Енциклопедія Голокосту*. URL : <https://encyclopedia.ushmm.org/content/uk/article/auschwitz> (дата звернення: 30.04.2025).
6. (не)означені. *Центр міської історії*. URL : <https://www.lvivcenter.org/exhibition/un-named-2/> (дата звернення: 30.04.2025).
7. Штекель М. Нікіта Кадан: «Немає ніякого примирення із історією, ми маємо із нею постійно боротися». *Радіо Свобода*. 09.11.2018. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/29589853.html> (дата звернення: 30.04.2025).
8. Шумилович Б. Нікітіа Кадан: «Я працюю з об'єктом мистецтва, який може стати медіумом істини». Інтерв'ю з художником. *Zaxid. Net*. 04.01.2018. URL : https://zaxid.net/ya_pratsyuyu_z_obyektom_mistetstva_yakiy_mozhe_stati_mediumom_istini_n1445738 (дата звернення: 30.04.2025).
9. Benot J. Art Objects' Own Time. Walid Raad at the Thyssen. *A-desk: Critical thinking*. 14.02.2022. URL : <https://a-desk.org/en/magazine/el-tiempo-propio-de-los-objetos-de-arte/> (дата звернення: 30.04.2025).
10. Chaouat B. Holocaust. The Didi-Huberman Dictionary / ed. by M. Zolkos. Edinburgh, 2023. P. 105–107.
11. Chaouat B. In the Image of Auschwitz. *Diacritics*. 2006. Vol. 36. No. 1. P. 86–96.

12. Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. *Auschwitz.org*. URL : <https://www.auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html> (дата звернення: 30.04.2025).
13. Didi-Huberman G. Artistic Survival. Panofsky vs Warburg and the Exorcism of Impure Time. *Common Knowledge*. 2003. Vol. 9. No. 2. P. 273–285.
14. Didi-Huberman G. Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz / trans. from French by Sh. B. Lillis. London; Chicago : The University of Chicago Press, 2008. 248 p.
15. Didi-Huberman G., Krauss R. Critical Reflections. *Artforum*. URL : <https://www.artforum.com/features/critical-reflections-12-202771/> (дата звернення: 30.04.2025).
16. The Didi-Huberman Dictionary / A. Emmanuel et al.; ed. by M. Zolkos. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2023. 264 p.
17. Evans B. Facing the Intolerable. *Los Angeles Review of Books*. 11.11.2014. URL : <https://lareviewofbooks.org/article/facing-intolerable/> (дата звернення: 30.04.2025).
18. Ffrench P. Temporality. *The Didi-Huberman Dictionary* / ed. by M. Zolkos. Edinburgh, 2023. P. 207–210.
19. Krasinska M. Symptom. *The Didi-Huberman Dictionary* / ed. by M. Zolkos. Edinburgh, 2023. P. 202–205.
20. Leśniak A. Art Writing. *The Didi-Huberman Dictionary* / ed. by M. Zolkos. Edinburgh, 2023. P. 26–28.
21. Rancière J. Figures of History. Cambridge, Malden : Polity Press, 2014. 112 p.
22. Sonderkommando Photographs from Auschwitz. *Jewish Virtual Library*. URL : <https://www.jewishvirtuallibrary.org/sonderkommando-photographs-from-auschwitz> (дата звернення: 30.04.2025).

References

1. Artiukh, V. (2011). Krytyka tradytsiinoi istorii mystetstva u pratsiakh Zhorzha Didi-Yubermana [Critique of Traditional Art History in the Works of Georges Didi-Huberman]. *Mahisterium. Kulturolohiia*, 42, 4–9. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2011_42_4 [in Ukrainian].
2. Badiou, A. (2019). *Stolittia* [The Century] (A. Repa, Trans.). Vydavnytstvo Anetty Antonenko. (Original work published 2005). [in Ukrainian].
3. Zobrazhennia vsuperech usomu [Image Against All Odds]. (2022, April 13). *Center for Urban History*. Retrieved from <https://www.lvivcenter.org/discussions/images-in-spite-of-all-discussion/> [in Ukrainian].
4. Miroshnychenko, V. (2020, August). A la ligne: Feuilles d'usine. *Krytyka*. Retrieved from <https://krytyka.com/ua/reviews/la-ligne-feuilles-dusine> [in Ukrainian].
5. Tabir «Aushvits» [Auschwitz Camp]. *Entsyklopediia Holokostu*. Retrieved from <https://encyclopedia.ushmm.org/content/uk/article/auschwitz> [in Ukrainian].
6. (ne)oznachenii [(un)named]. *Center for Urban History*. Retrieved from <https://www.lvivcenter.org/exhibition/un-named-2/> [in Ukrainian].
7. Shtekel, M. (2018, November 9). Nemaie niiaakoho prymyrennia iz istoriieiu, my maiemo iz neiu postiino borotysia — Kadan [There is no reconciliation with history; we must constantly struggle with it. — Kadan]. *Radio Svoboda*. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/29589853.html> [in Ukrainian].
8. Shumylovych, B. (2018, January 4). Ya pratsiuu z obiektoom mystetstva, yakyi mozhe staty mediumom istyny [I work with an art object that can become a medium of truth]. *Zaxid. Net*. Retrieved from https://zaxid.net/ya_pratsyuyu_z_obyektom_mistetstva_yakyi_mozhe_staty_mediumom_istini_n1445738 [in Ukrainian].

9. Benot, J. (2022, February 14). Art Objects' Own Time. Walid Raad at the Thyssen. *A-desk. Critical thinking*. Retrieved from <https://a-desk.org/en/magazine/el-tiempo-propio-de-los-objetos-de-arte/>
10. Chaouat, B. (2023). Holocaust. In M. Zolkos (Ed.), *The Didi-Huberman Dictionary* (p. 105–107). Edinburgh University Press.
11. Chaouat, B. (2006). In the Image of Auschwitz. *Diacritics*, 36(1), 86–96.
12. Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. *auschwitz.org*. Retrieved from <https://www.auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>
13. Didi-Huberman, G. (2003). Artistic survival. Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time. *Common Knowledge*, 9(2), 273–285.
14. Didi-Huberman, G. (2008). *Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz* (Sh. B. Lillis, Trans.). London; Chicago: The University of Chicago Press.
15. Didi-Huberman, G., Krauss, R. (1995, January). Critical reflections. *Artforum*. Retrieved from <https://www.artforum.com/features/critical-reflections-12-202771/>
16. Emmanuel, A., Doroszuk, H., Tanhuanpää, A., Leśniak, A. (2023). *The Didi-Huberman Dictionary* (M. Zolkos, Ed.) Edinburgh: Edinburgh University Press.
17. Evans, B. (2014, November 11). Facing the Intolerable. *Los Angeles Review of Books*. Retrieved from <https://lareviewofbooks.org/article/facing-intolerable/>
18. Ffrench, P. (2023). Temporality. In M. Zolkos (Ed.), *The Didi-Huberman Dictionary* (pp. 207–210). Edinburgh University Press.
19. Krasińska, M. (2023). Symptom. In M. Zolkos (Ed.), *The Didi-Huberman Dictionary* (pp. 202–205). Edinburgh University Press.
20. Leśniak, A. (2023). Art Writing. In M. Zolkos (Ed.), *The Didi-Huberman Dictionary* (pp. 26–28). Edinburgh University Press.
21. Rancière, J. (2014). *Figures of History*. Cambridge, Malden: Polity Press.
22. Sonderkommando Photographs from Auschwitz. *Jewish Virtual Library*. Retrieved from <https://www.jewishvirtuallibrary.org/sonderkommando-photographs-from-auschwitz>

Nataliia Biriuk

IMAGES OF VIOLENCE, VIOLENCE AGAINST IMAGES: GEORGES DIDI-HUBERMAN'S METHOD

Abstract. In the last ten years, scholarly discourse has focused around a cluster of problems caused by the change of cultural paradigms, paying special attention to the spread of art-epistems of the next civilizational cycle of cultural creation, which, presently, is called by some researchers “metamodernism.” Scholars not only discuss the formal adequacy and temporal legitimacy of this new term, which captures the corrections of the contemporary vector of postmodernism through the “de-doxification” of a renewed system of world perception, but also investigate the essential effectiveness of the oscillating aesthetics of metaxia (as oscillations between different narratives and cognitions), striving to overcome errors of cultural and industrial stratagems in anticipation of more harmonious, creative and productive results from new approaches recognized as post-liberal. In particular, applying comparative art epistemology, researchers analyze specific examples of the use of metamodern cognition in the creative projects of modern artists, where symbolic engrams of the “structure of feelings” are successfully used, which provide access to the absolute time of aletheia, while maintaining a connection with the realities of modernity.

Keywords: cultural paradigm, comparative epistemology, metaxia, metamodernism, modernism, postmodernism.