Содержание

Введение 8
Об интересе к памяти и истории 8
Вокруг оптики документальности.
Поворот к документу 13

Глава 1. Наведение фокуса.
Память, история, документ 19
§ 1. История и память: границы понятий 20
Память и история: направления художественного интереса . 26
§ 2. Современное искусство вокруг документа 31
«Большая память» и «маленькая память» 31
Документ как способ фиксации художественного действия:
между документальным и художественным 34
Документ и повседневность: личная память
в публичном пространстве 37
Художественные практики работы с архивом:
между историческим и художественным 40
Этика памяти 42

Глава 2. Способы работы с документом
в современном искусстве 46
§ 1. Между документом и поэтическим образом 46
§ 2. Документ как памятник 49
§ 3. Функция документа 55
§ 4. Найденные документы:
монтаж анонимных свидетельств 62
Статус найденных материалов 62
Монтаж как способ присвоения документа 67
§ 5. Возможность документальности.
Наделение материала статусом документа 71
Интервью как рамка документа 75
Хроника как переозначенный документ 76
Рисунки как «недокументальный» материал 78

§ 6. Документ как способ размышления о настоящем . . 80
Между игрой в переписку и личным разговором 84
Изображение и невозможность документации 86
§ 7. Семейные архивы: исследование личного опыта. . . 89
§ 8. Несколько комментариев к типологии работы с документом 96

Глава 3. От документа к пространству документальности 104
§ 1. Выставка как способ осмысления истории и памяти 104
§ 2. Диспозитив современной выставки 109
Инструментальные функции диспозитива в концепции Мишеля Фуко 109
Диспозитив как инструмент анализа выставки 111
§ 3. Свидетельство: между личной историей и публичным пространством 119
Возникновение свидетельства 120
Формы свидетельств 122
Свидетельство как элемент выставочного диспозитива . . 124
Свидетельство в публичном пространстве. Уязвимость свидетеля 127
Свидетельство как процесс. Фигура свидетеля и слушателя 130
§ 4. Память места: между мифотворчеством и осмыслением локальной истории 133
§ 5. Имитация документа: между фиктивным и документальным 138
«Выдуманный архив» как часть музейной экспозиции . . 140
Игра в документальность как диспозитив выставки . . . 141
«Выставка вещей № 2». Квартира как сцена для документальной выставки 143
Память о 1900-х годах. Присвоение воспоминаний 145
Игра в «секретики» как способ репрезентации прошлого . 147
Художественное взаимодействие как способ дистанцирования от прошлого 149
Смена ролей: от художественной выставки к театральному представлению 151

§ 6. Исторические выставки:
столкновение документа и современного искусства . . 153
Смотреть на современное искусство через текст 154
Работа с документом как способ взаимодействия
со зрителем 157
§ 7. Современное искусство в музеях совести 161
Музейные экспозиции: на стыке исторического
и художественного 163
Современное искусство как выставочный объект в музеях
совести. Критика музея как пространства истории 166
Художественное исследование в музеях совести
как альтернатива музейной экспозиции 169
Типы выставочных диспозитивов в музеях совести 173
§ 8. Выставочные диспозитивы работы
с документом в современном искусстве 176
Оптика документальности как проблема
устройства выставки 177
Оптика документальности:
контекст сопоставления разных типов материалов 181
Зрительский опыт как элемент
оптики документальности 183
Список литературы 188

Введение

Об интересе к памяти и истории

С конца 1980-х годов в современном искусстве все более актуальными становятся темы истории и памяти. Многие художники обращаются к вопросам личного опыта, переживания исторических событий и передачи воспоминаний; так же и кураторы сегодня уделяют особое внимание проектам, связанным с репрезентацией прошлого. Выставки, посвященные индивидуальной памяти, глубоко переплетенной с историей стран и эпох, проходят как в крупных музеях и центрах искусства, так и в независимых пространствах.

Изучая прошлое, художники чаще всего обращаются к ситуациям конфликтов, войн, распада государств. Иначе говоря, они выбирают те моменты, которые наиболее полно отражают влияние истории на частную жизнь людей. В этом моменте пересечения глобальных, затрагивающих целые страны событий и жизни «маленького человека» и раскрывается вся полнота памяти с ее противоречивостью и оттого пронзительностью, которая отвечает интонации современного искусства. Чилийская художница Сесилия Викунья, только недавно «открытая» для международной художественной сцены, в своем проекте *Palabrarmas* создавала словарь, описывая абстрактные понятия через конкретность истории или поэтические образы. Использование слов как оружия, о чем нам буквально сообщает название проекта (palabras (слова) + armas (оружие)), отсылает к ситуации захвата власти в Чили Аугусто Пиночетом, но Викунья ищет способ

сопротивления через простоту и конкретность личных ассоциаций и историй. Альфредо Джаар, также родом из Чили, в своих работах *Rwanda Rwanda*[1] и *The Silence of Nduwayezu*[2] исследует историю геноцида в Руанде с помощью фотографий и документальной хроники. Израильско-французская художница Эстер Шалев-Герц (о ней потом речь пойдет подробно) записывает рассказы людей, переживших Холокост, а также тех, кто оказался в вынужденной эмиграции. Каждая история выявляет не только силу обстоятельств, повлиявших на человека, но и переплетение политики, экономики, истории с повседневностью. Другими словами, важность опыта каждого человека как носителя определенных воспоминаний осознается художниками особенно остро.

Интерес к личной памяти, который возникает в искусстве, существует не изолированно, а является частью более общего процесса в культуре, который затронул литературу, кино, театр. Он неразрывно связан с событиями XX века, поскольку именно Вторая мировая война и Холокост повлияли на то, как мы формируем наши представления об истории. Вторая половина прошлого века в культуре почти целиком посвящена поиску способов разговора о том, что практически не поддается описанию. Это оказывает воздействие и на художников, поскольку становится невозможно осмыслять современность, не обращаясь к травматическому опыту прошлого. Поэтому в искусстве начинаются активные поиски способов выражения того, что очень сложно было помыслить, а тем более изобразить.

Однако сдвиг в художественных способах высказывания происходит только спустя годы после окончания

---

[1] Rwanda Project [Electronic resource]. URL: https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/.

[2] Ibid.

войны. Подобная ситуация обусловлена необходимостью временной дистанции, которая позволяет сформировать оптику взгляда на прошлое. Например, многие книги, посвященные пережитому опыту, начинают публиковаться сразу после окончания войны. Однако значительное количество произведений, посвященных анализу травматического опыта, будучи написаны «по свежему следу», требуют дистанции для их осмысления — и публикуются только спустя время, потому что люди наконец готовы услышать свидетельства, которые до этого воспринять было практически невозможно.

Постепенно к 1960-м годам пережитый травматический опыт становится неотъемлемой частью культуры и требует пересмотра старых и поиска новых форм выражения. Художники начинают работать с образами Холокоста, чтобы наиболее точно зафиксировать состояние мира после Второй мировой войны. Например, Ансельм Кифер создает серию фотографий *Occupations*[1], где позирует в позе нацистского приветствия на фоне пейзажей разных стран Европы, а Кристиан Болтански работает над произведениями *Purim*, *Les Enfants de Dijon*, обращаясь к фотографиям детей, ставших жертвами Холокоста.

С конца 1980-х и начала 1990-х годов начинается новый этап разговора об истории и памяти в современном искусстве. Такие события, как распад социалистического блока и падение Берлинской стены, привлекают внимание не только к вопросам Второй мировой войны, Холокоста, но и к истории и памяти о ГУЛАГе, что проявляется в творчестве художников, например Деймантаса Наркявичюса, последовательно исследующего влияние

[1] *Kiefer A.* Occupations [Electronic resource]. URL: https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselmkiefer/difficult-reception-occupations.

советского опыта на историю собственной семьи и на общество в целом. Например, его работа *His-story* посвящена его отцу, ставшему жертвой карательной психиатрии. Наркявичюс, рассказывая эту историю, делает попытку понять, как он может сейчас говорить о прошлом, какие средства может найти.

Осознание временно́й дистанции и постепенный уход свидетелей способствует активации интереса к памяти и истории именно в 1990-е годы. Важнейшей вехой оказывается вышедший в 1986 году фильм Клода Ланцмана «Шоа», где режиссер восстанавливает память о Холокосте через голоса тех, кто был жертвами, и тех, кто был причастен к насилию. Ян Ассман связывает «экзистенциальную суть»[1] интереса к теме истории и памяти с тем, что, «переходя естественный рубеж, когда живое воспоминание свидетеля оказывается под угрозой исчезновения, общество сталкивается с потребностью выработки культурных форм памяти о прошлом»[2]. Другими словами, осознание ускользающей и удаляющейся от нас памяти свидетелей способствует усилению интереса к способам сохранения и передачи личных воспоминаний.

Одновременно происходит развитие новых пространств для диалога современного искусства и истории. Открываются новые музеи и мемориальные комплексы, такие как музей «Яд Вашем»[3] в Иерусалиме и зал Холокоста в Еврейском музее в Берлине[4], а также музеи, посвященные

---

1 *Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 21.

2 Там же.

3 Yad Vashem [Электронный ресурс]. URL: https://www.yadvashem.org/ru.html.

4 Jewish Museum. Berlin [Electronic resource]. URL: https://www.jmberlin.de/.

истории репрессий. Иначе говоря, происходит переосмысление роли музея в публичном пространстве, и острее встает проблема сохранения памяти о травматических событиях прошлого. Появляются новые пространства для диалога, где возможно соединять и музейные стратегии экспонирования истории и включать новые механизмы работы с аудиторией, в том числе художественные. Именно в таких музеях разрабатывается педагогика памяти, направленная на предотвращение повторения произошедшего. Томас Кранц, исследующий педагогику памяти, рассматривает художественные практики как образовательный инструмент, обладающий большим потенциалом для проработки травматичных исторических событий[1].

В 2010-х годах сеть такого типа музеев расширяется. Среди открывающихся в этот период институций можно упомянуть музей *Red Line*[2] (Антверпен, 2013), посвященный эмиграции людей из Европы в Америку, в том числе в период перед Второй мировой войной, Музей Второй мировой войны в Польше[3] (Гданьск, 2017), а также новое здание и новую экспозицию Музея истории ГУЛАГа[4] (Москва, 2015). Нельзя сказать, что упомянутые музеи стоят на одних и тех же политических и социальных позициях: каждый из них имеет собственную историю и собственные причины возникновения. Однако мы объединяем их, чтобы показать, что поиски способов работы с личными историями осуществляются не только на уровне отдельных выставок и спектаклей, но и охватывают разные сферы культуры и культурной политики.

---

1 Jewish Museum. Berlin [Electronic resource]. URL: https://www.jmberlin.de/.

2 Red Star Line [Electronic resource]. URL: https://redstarline.be/en.

3 Museum of the Second World War [Electronic resource]. URL: https://muzeum1939.pl/ru.

4 Музей истории ГУЛАГа [Электронный ресурс]. URL: https://gmig.ru/.

Иначе говоря, активация работы с историей на новом этапе представляет собой не ряд разрозненных проектов и инициатив: скорее речь идет о формировании системы работы с памятью, о выработке стратегий репрезентации и развитии пространств, которые делают возможным пересечение художественных способов выражения и музейных, исторических методов работы. Именно о практиках, которые начинают формироваться в этот период, мы и будем говорить.

Вокруг оптики документальности. Поворот к документу

Соединение самых разных факторов, включая расширение сети музеев, а также интерес к свидетельствам и личным историям порождает определенную специфику практик обращения к памяти. Наша цель — увидеть нечто общее в стремлении художников, кураторов, режиссеров обращаться к собственным воспоминаниям, семейным историям и прошлому совсем незнакомых людей.

В основе проектов, о которых мы будем говорить, лежит не просто интерес к памяти как образу или абстрактной категории. В качестве примера такого отношения к памяти можно вспомнить работы Ансельма Кифера, которого интересует живописное воплощение памяти об ужасах войны и Холокоста: в его работах память предстает вымышленным размытым пятном, набором фактур и движений кисти. Нас же будет интересовать память, воплощенная в конкретном материале: дневнике, устной истории, фотографии. Другими словами, в том, что художники рассматривают как документ.

Обращение к документу в культуре происходит еще до 1980-х годов. Различные события 1960-х годов

в политической и художественной жизни влияют на отношение к документальности. Во многом это связано с тенденциями в кино, фотографии, искусстве. В литературе и кинематографе происходит открытие жанра репортажа и кино авангарда. В тот же период активно ведутся дискуссии о возможностях отражения действительности в документальном кино. Документальные кадры используются в различных практиках политического кино. А листовка как способ художественного выражения, которая приобретает важность в 1960-е годы, также является документальной формой. Говоря о современном искусстве, стоит упомянуть Кристиана Болтански, который еще в 1970-х годах работал с фотографией, показав ее возможности как документального материала. Однако конец 1980-х и начало 1990-х годов предлагают новые контексты для переосмысления понятия документа.

Для начала, развитие новой сети музеев — музеев памяти — открыло художникам доступ к архивам и документам. В коллекции таких музеев находится большое количество устных свидетельств, предметов и артефактов, которые хранят историю. И художники получили возможность работать с этими материалами, не просто включая их в свои работы, но исследуя их на долгосрочной основе.

Кроме того, распространение практик sustainable art, как части более глобального поворота к устойчивому развитию (sustainable development), несколько поменяло взгляд художников на наследие. Проблема sustainability, помимо внимания к экологическим проблемам, включает в себя изменение всех аспектов жизни в целом: смещение фокуса на сохранение устойчивых связей между людьми, стабильный экономический рост, внимание к наследию и осмысление исторического опыта. Поэтому sustainable art зачастую рассматривается как искусство, поднимающее экологические и остросоциальные

вопросы, — так его позиционируют кураторы Майя и Рубен Фоукс[1], которые одними из первых обратились к термину «устойчивость» в контексте искусства. Однако более широким и в то же время более точным кажется определение польского историка искусства Анны Марковски[2], которая пишет о том, что практики sustainable art заключаются в исследовании существующих контекстов и ситуаций с помощью архивов и артефактов истории. Художники начинают уделять внимание существующим системам и структурам вместо того, чтобы производить новые работы. Документы оказываются в центре внимания потому, что позволяют утвердить оптику взгляда на историю через конкретные материалы, «экологично» работая с пространством памяти, а не идя по пути перепроизводства новых образов.

Характерно, что в последнее время многие выставки включают в себя работу с документальными источниками. Среди таких выставок *Fields of Our Loneliness*[3] (Миттельбау-Дора, 2013), «Кронштадтские истории — 2. Архив»[4] (Потерна и каземат Государева бастиона, Санкт-Петербург, 2017), «Засушенному — верить»[5] (Музей «Международного

---

1 *Fowkes M., Fowkes R.* The Principles of Sustainability in Contemporary Art [Electronic resource]. URL: https://web.archive.org/web/20161128083258/http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=265.

2 *Markowska A.* Can a definition of art limit itself to the wish to reconstruct the world based on better principles // Sustainable art facing the need for regeneration, responsibility and relations. Warsaw: Polish Institute of World Art Studies; Toruń: Tako Publishing House, 2015. P. 10.

3 Fields of Our Loneliness. Mittelbau-Dora Concentration Camp Memorial [Electronic resource]. URL: https://www.buchenwald.de/en/1101/.

4 Кронштадтские истории — 2. Архив. Потерна и каземат Государева бастиона, Санкт-Петербург [Электронный ресурс]. URL: https://www.spbmuseum.ru/exhibits_and_exhibitions/temporary_exhibitions/.

5 Засушенному — верить. Сайт проекта [Электронный ресурс]. URL: https://zasushennye.ru/.

Мемориала»[1], Москва). Однако не только музейные архивы и экспозиции интересуют художников — они работают также и с собственными семейными источниками, среди которых могут быть письма, фотоальбомы, памятные вещи. Кроме того, художники работают и с найденными вещами, выброшенными или случайно увиденными, например, на блошином рынке, — то есть в качестве документа могут выступать практически любые материалы, которые хранят информацию о прошлом: в тексте, голосе, запахе и изображении.

И все же обращение художников к работе с документальными материалами ставит перед нами вопрос определения документа: ведь само это понятие не является раз и навсегда сложившейся данностью, а конструируется в определенных условиях и меняется в зависимости от контекста. И наша задача — попытаться проанализировать эти условия, позволяющие выстроить работу с материалом как с документом, и выделить свойства, необходимые для наделения его документальным статусом.

Вопрос взгляда на материал как на документ связан с проблемой оптики документальности. Она подразумевает комплекс отношений внутри выставки или произведения, который формируется вокруг документальных материалов и определяет рамки нашего взгляда на историю и память. По сути, оптика документальности включает в себя несколько составляющих. Первой является сама оптика как направленный взгляд художника, выделяющего и очерчивающего границы материала, истории, пространства памяти. В качестве второй можно обозначить пространство, в котором этот взгляд приобретает форму, становится объектом или выставкой. И третий элемент

[1] Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов; ликвидирован решением Верховного суда РФ.

оптики документальности — это взгляд зрителя, то есть того, кто оказывается в пространстве художника и начинает действовать согласно правилам, установленным в нем. То, как он видит, какой взгляд на память формирует, становится важнейшим элементом оптики документальности.

Для того чтобы сформировать представление об оптике, необходимо обратиться к нескольким проблемным полям. В первой главе мы сфокусируемся на определении границ понимания памяти и истории в современном искусстве, чтобы увидеть, какие вопросы поднимают художники, обращаясь к документальным материалам. Во второй поговорим о типологии документов: здесь нам важно оттолкнуться не от исторических классификаций, а от концепций самих художников и кураторов, чтобы увидеть, насколько важен контекст и угол зрения в момент, когда материал наделяется документальным статусом. В третьей главе мы обратимся к выставочным практикам работы с памятью и историей, чтобы увидеть, как пространственное измерение выставок влияет на формирование оптики документальности.

Среди рассмотренных проектов упоминаются как выставки художников, последовательно исследующих стратегии работы с памятью (Кристиан Болтански, Эстер Шалев-Герц), так и произведения тех, кто обращается к различным локальным контекстам и личным историям (Деймантас Наркявичюс, Эрик Бодлер). Но вместе с этим в текст включены и проекты более молодых художников, в том числе российских (Наталья Зинцова, Анастасия Кузьмина, Павел Отдельнов), что позволяет увидеть, как они воспринимают дистанцию между собой и тем временем, к которому они обращаются. Кроме того, анализ подобных проектов дает возможность посмотреть на то, как подобные проекты вписываются в более общий контекст работы с памятью.

Рамки нашего взгляда на историю и память не очерчены только художественной сферой, потому что документы включаются и в музейные выставки, и в исторические экспозиции, где также возникают вопросы о способах показа, организации материалов в пространстве и интерпретации личных историй. Таким образом, оперируя понятием «оптика документальности», мы выводим вопрос работы с документом за пределы событий и проектов, существующих только в поле искусства, и стремимся преодолеть границу между художественными и историческими способами показа. Это дает возможность рассмотреть, как сближаются художественная и историческая работа с памятью, когда и в тех и в других случаях используются одни и те же материалы. В этих случаях можно увидеть, как исторический материал функционирует как художественный, и в то же время как с художественной точки зрения можно рассматривать выставку, полностью построенную на документальном материале.