

Документальный жанр /

реализм:

*биополитика, права  
человека и фигура истины  
в современном искусстве*

Перевод с английского

Марины Бендет по изданию:

*Enwezor O. Documentary/Vérité:  
Bio-Politics, Human Rights, and the  
Figure of «Truth» in Contemporary  
Art//The Green Room: Reconsidering  
the Documentary and Contemporary  
Art #1/M.Lind, H.Steyerl (eds).*

B.: Sternberg Press, 2008. P. 62–102.

Публикуется с любезного  
согласия автора.

Окви Энвезор

Куратор, арт-критик и теоретик, художе-  
ственный директор 56-й Венецианской  
биеннале современного искусства (2015),  
директор мюнхенского Дома искусств.  
Адрес: 1 Prinzregentenstraße, 80538 Munich,  
Germany.

*Ключевые слова:* биополитика; верите; доку-  
ментальный жанр; фотография; права чело-  
века; образ правды; «Документа-11»;  
политика и поэтика; этика и эстетика.

Статья посвящена проникновению докумен-  
тального жанра в пространство современно-  
го искусства, которое автор рассматривает

*Реальность, в которой  
постоянно существует угроза  
надвигающейся катастрофы,  
допускает единственный  
подход к искусству —  
неумолимую серьезность,  
характерную для сегодня-  
шнего мира в целом.*

*Нам не следует слишком  
удивляться ложной зрелости  
современных людей,  
не видящих в пределах  
разумного дискурса места  
для этики, которую они  
называют морализаторством.*

*Теодор Адорно*

*Эмманюэль Левинас*

с точки зрения дискуссий о взаимоотношениях между этикой и эстетикой, политикой и поэтикой. Окви отмечает фундаментальные изменения в обществе, где отношения между различными политическими и культурными деятелями более не определяются классовой борьбой, но концентрируются вокруг прав человека. Автор демонстрирует, каким образом в сфере современного искусства установились нормы биополитики, для которой ключевым является исследование значения жизни, этической и правовой неприкосновенности человека в условиях глобальных экономических и политических изменений мировой системы. Именно биополитика, превратившая этику в важный критерий наших взаимоотношений с миром, определяет документальный жанр как новый способ художественного осмысления реальности.

Статья основывается на анализе выставки «Документа-11», куратором кото-

рой выступил автор. Выставка вызвала неоднозначную реакцию критического сообщества как раз потому, что обозначила кульминацию в развитии того современного искусства, где документальная форма превратилась в основную художественный язык. Окви обращается к целому комплексу трудноразрешимых проблем, связанных с документальной фотографией, видео и кино. Главное противоречие кроется в позиции относительно зонгаговской идеи «этики просмотра», то есть способности зрителя раскодировать документальное изображение, считывать его субъективные свойства и соотносить их с представлениями о правдивости изображения и собственно реальностью. Главный вопрос для автора — причины интереса художников и создателей образов к реальности и изображению повседневной жизни, а также воздействие реальности на сознание современного человека.

---

В эссе рассматриваются два схожих и друг друга дополняющих представления об этике и эстетике в современном искусстве.

В первой части я пытаюсь разобраться в отношениях, которые связывают между собой идеи этики и эстетики, структурируя при этом актуальные дискуссии в области политического искусства. Вторая часть посвящена разным типам художественных практик в сфере искусства и документалистики, а также проблемам, которые они создают для понимания нами реальности, трактуемой художественными произведениями, формируемой образами СМИ и выставками.

В первой части мною исследуются причины знаменательной трансформации, которой подверглось понятие политического, в связи с тем, что оно затрагивает предмет и содержание современного искусства, отодвигая его формальные средства на задний план. Во второй части я обращаюсь к выставке «Документа-11», представляющей собой замечательный кейс, и пытаюсь ответить на вопрос о том, как следует воспринимать искаженную традицию документалистики, что сливается с удивительно

консервативным представлением о беспристрастности искусства в его отношениях с общественной жизнью.

### **Неуютность и тревожность глобальной современности**

От заявления Теодора Адорно нас отделяют почти пятьдесят лет. Оно тем более примечательно потому, что смогло предвосхитить странное вычленение критической установки в нынешнем искусстве, которое превозносит разложившийся формализм, решительно возвращаясь в своей экономике к абстракции. В той мере, в какой галерейная система делает основной упор на товар, поворот к формализму и абстракции знаменует обращение к своего рода консерватизму, отрекающемуся от всякого искусства, которое бы непрерывно фиксировало чувство того, что Жан-Поль Сартр обозначил бы как «вовлеченность».

То, что я называю абстракцией, не следует понимать лишь в метафизическом смысле. Модернистская абстракция возникает на основе механических, формальных и стилистических приемов, образующих ее репрезентационный каркас; при этом экспрессионизм стремится к трансцендентальному и универсальному, а геометрическая абстракция — к метафизическому. Тем не менее сегодня все это оказалось снято, а сам концепт абстракции приобрел смутность, характерную для искусной бессодержательности искусства последних лет.

Несмотря на распыление в стане искусства, мы обнаруживаем в нем раскол на эстетов от формализма и на практиков с политическими амбициями, терзаемых воспоминаниями о том, как институты сумели подчинить себе историческое сознание, но все равно настаивающих на вовлечении искусства в общественную жизнь. В данной ситуации нам следовало бы, однако, отметить, сколь отдаляются ныне произведения, занимающие политическую позицию, от старой двухчастной модели, которая была сформирована марксистской критикой товарных отношений и буржуазного общества, с одной стороны, и обживанием абстракцией художественного видения, превращающего его в уникальный и внутренне согласованный мир, в котором индивид в собственном своем утверждении берет верх над коллективом и даже обществом, — с другой.

Точка зрения абстракции ведет к изгнанию внешнего мира из пространства искусства, поскольку он не достигает той чистоты, которая бы не только отвергла всякую иллюзорность, но и утверждала бы, что истинное значение всякого произведе-

ния искусства можно обнаружить только лишь в присущем ему медиуме. Такова вкратце история модернистского представления об искусстве, ярким сторонником которого был Клемент Гринберг<sup>1</sup>.

Сегодня мы в том или ином виде наблюдаем полный распад и исчезновение политически мотивированной художественной практики, которая бы сосредоточивалась на критике товарных отношений и на идеях борьбы за владение средствами производства, близких к марксистской модели. В наши дни классовые формации более не вдохновляют политическое искусство, но оборотная сторона этого факта состоит в возвращении формализма, обеспечивающего лишение понятия политического всякого смысла и изгнание его из области искусства, как если бы это могло устранить тревоги современности. За напряжением, характерным для современного мира, таится новая идея, в основании которой лежит кризис политической составляющей актуальной художественной практики.

Последние исследования показали, что всего за пару десятилетий мы пережили целых два конца современности. Крах коммунизма и падение Берлинской стены ознаменовали провал марксистских представлений, а вслед за тем 11 сентября подорвало их либеральную альтернативу. Конечно, нам бы хотелось согласиться с этими далеко идущими выводами, если бы они не свидетельствовали о том, что история вообще не способна на какие бы то ни было выводы. Архитектурная метафора, сопровождавшая крушения двух наиболее значимых политических систем эпохи, безусловно, позволяет привязать их к конкретному времени и дать им наглядный образ; современность подобна предзнаменованию, нависшему над всеобщим коллективным сознанием.

Однако в итоге возникло иное явление, значимое для культурной политики. За расколом скрывается более мощная тревога, касающаяся той эпохи, которую можно назвать глобальной современностью. Эта настороженность дает о себе знать в той борьбе, которая развернулась при критическом осмыслении, восприятии и обсуждении современного искусства: этика (политика) и эстетика (поэтика) либо противопоставляются, либо объединяются, о чем в последние годы ведется все больше дискуссий.

Растущее стремление связать искусство с политикой, вероятно, как-то соотносится с тем, что Ирит Рогофф говорит о «не-

1. См. статью Клемента Гринберга «К новейшему Лаокоону» в: Логос. 2015. № 4. С. 75–92.

ограниченной» или «не связанной рамками дисциплины» работе, которой оказываются сегодня пронизаны как художественная практика, так и многочисленные места ее осуществления<sup>2</sup>. Подобная неограниченность, которую я в другом месте обозначаю в качестве причины неуютности, отчасти является результатом крупномасштабного, глобального осовременивания людей, товаров и идей, находящихся в постоянном движении, в постоянном круговороте, постоянно меняющихся и составляющих различные комбинации<sup>3</sup>. Ее можно также понимать и иначе: как отчуждение нашего субъективного развития от сил господства и тотализации, а точнее, от идеологии необузданного капиталистического триумфаторства, склоняющейся к альтернативным социальным моделям и к отношениям обмена, не сводимым исключительно к потреблению и консюмеризму.

Это отстранение или попросту отход от усредняющей тирании глобального капитализма разоблачает и преобразует новые субъективности, которые близки к тому, что Феликс Гваттари называет «субъективностью средств массовой информации», свойственной для тоталитарного дискурса<sup>4</sup>. В современном искусстве это ощущается в отказе от уникальности арт-объекта, образа или культурной системы, который якобы удерживает искусство в рамках единой и универсальной концепции художественной субъективности. В идее Рогофф о неограниченной и не связанной дисциплиной работе всплывает нечто, несводимое к порядку понятийности: уход художников от институционализированной (то есть привязанной к музею) модели искусства. На протяжении уже нескольких десятилетий мы наблюдаем непреклонные попытки художников порвать с подобного рода тотализацией. Они демонстрируют нам наличие структурированной и самосознающей «недисциплины» на фоне консервативной идеализации искусства<sup>5</sup>.

2. См.: *Rogoff I. Art/Theory/Elsewhere//Texte zur Kunst. August 2002; Idem. Dossier on Documenta 11//Texte zur Kunst. August 2002.*

3. *Enwezor O. At Home in the World: African Writers and Artists in «Ex-ile»// Kunst-Welten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart/M. Scheps, Y. Dziewior, B. M. Thiemann (eds). Cologne: DuMont, 1999. P. 330–336.*

4. *Guattari F. The Three Ecologies. L.: Athlone Press, 2000. P. 33.*

5. Я позаимствовал понятие недисциплины из кураторского проекта *Indiscipline* Барбары Вандерлинден и Йенса Хоффмана, осуществленного в Брюсселе в 2000 году: в его рамках кураторы совместно с разнородной группой художников-практиков изучали особенности деятельности рекламного агентства с позиций различных дисциплин и видов искус-

В случае с современным искусством и прочими культурными практиками отсутствие дисциплины и неуютность означают не просто рассогласованность с установившимся порядком или ощущение и осознание того, что ты находишься где-то еще, в изгнании, что ты перемещен, вытеснен или лишен корней. Они свидетельствуют о наличии в искусстве видения того, что «культура действует метонимически, одновременно, на отдельных, параллельных уровнях»<sup>6</sup>. Очень многие художники, допускающие правомерность занятия активистских и политических точек зрения при критическом анализе культуры, признают, что рассредоточение дискурсов об искусстве, ранее определявшихся постмодернизмом, сегодня достигло предела. В результате у культуры или современного искусства нет больше отдельного местоположения.

Пускай художественные практики такого рода часто демонстрируются на выставках и в институтах современного искусства, их предназначение и цели выходят далеко за пределы этих площадок, относясь к более широкой, глобальной публичной сфере. В некотором смысле она выступает как предназначением существования этого искусства, так и в качестве мишени для него, поскольку в последнее время различные виды современного искусства, которые занимают ангажированные позиции, все больше стремятся выработать наднациональную стратегию. В то же время в отношении тактики их занимает вопрос о том, как расположить искусство в области неуютности, то есть в настоящем.

**Человек как предельный случай современности:  
неополитический реализм и закат представлений о классах  
в художественной практике**

Если мы и впрямь становимся свидетелями структурной антиномии, а также изменения идеалов и образов современной культуры, то происходит это постольку, поскольку классовая борьба, прежде знаменовавшая надежду на масштабную перестройку международного гражданского общества в экономическом и политическом планах, перестала определять отношения между политическими деятелями и представителями культурной сферы. Сегодня этическим компасом, задающим наши отноше-

ства. См.: *Vanderlinden B., Hoffmann J. Indiscipline. Brussels: Roomade, 2000* (брошюра без пагинации).

6. *Ibidem.*

ния с миром и друг с другом, стали «права человека». Я полагаю, что политический реализм, в том или ином виде присутствующий в художественных практиках, часто ассоциируемый с социальной реальностью и к тому же в значительной степени связанный с этическим отношением к человечеству, многим обязан тому факту, что современное искусство признало важной идею «биополитики»<sup>7</sup> — политики, основанной на исследовании значения жизни, этической и правовой неприкосновенности человека в условиях нынешних глобальных преобразований политической, экономической и культурной систем<sup>8</sup>.

В странах третьего мира, прежде бывших колониями (в Азии, Африке, Латинской Америке и на Ближнем Востоке), основу таких политических и культурных преобразований заложили движения за освобождение и деколонизацию. Во втором мире —

7. См.: *Арендт Х. Vita activa, или О деятельной жизни*. СПб.: Алетейя, 2000. Ханна Арендт выделяет три формы человеческой деятельности: труд, работу и действие, которые являются основополагающими условиями жизни индивида, принося в нее положительное содержание. Это замечание имеет важное значение в связи с идеей биополитики. Как пишет Фуко, в рамках дискурса биополитики «мы наблюдали весьма реальный процесс борьбы: жизнь как объект политики была в некотором роде поймана на слове и обращена против той системы, которая бралась ее контролировать. Именно жизнь — в гораздо большей степени, нежели право, — стала в тот момент ставкой в политических битвах, даже если эти последние и формулируют себя в терминах права. „Право“ на жизнь, на тело, на здоровье, на счастье, на удовлетворение потребностей, „право“ — по ту сторону всех и всяческих притеснений и „отчуждений“ — обнаружить то, что мы есть, и то, чем мы можем быть, — это „право“, столь недоступное для понимания в рамках классической юридической системы, явилось политической репликой на все эти новые процедуры власти, которые и сами уже точно так же не принадлежат традиционному праву суверенитета» (*Фуко М. Право на смерть и власть над жизнью*// Он же. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*. М.: Касталь, 1996. С. 250–251).
8. В гуманистически ориентированном эссе «Три экологии» Гваттари приводит интересный план размышлений, вновь поднимающий вопрос о человеческом в рамках того, что он сам называет «экософией». Эта философия, которая принимает во внимание катастрофические следствия техногенных изменений в современной экосистеме, предполагает триангуляцию того, что он называет «этико-политическим сочленением... окружающей среды, общественных отношений и субъективной природы человека» (*Guattari F. Op. cit. P. 28*). Он размещает три этих пересекающихся между собой поля на одном уровне, который составляет «экософскую проблематику... самого производства человеческого существования в новых исторических контекстах» (*Ibid. P. 34*).

бывших странах социалистического лагеря — борьба с коммунистами, контролировавшими все общественные и культурные направления, стала важным стимулом при поиске новых политических альтернатив обезображенной сталинизмом модели социалистической утопии. В западных странах первого мира стимулами выступили борьба за гражданские права и борьба за права гомосексуалистов, феминистское, антирасистское, антивоенное движения, а также битва за ядерное разоружение. В основе нового политического порядка, реакцией на который стало современное искусство, лежит сочетание всех трех толкований свободы (его также можно назвать правовой политикой).

Систематизирующим инструментом здесь оказываются «права человека» — как в узком смысле, который был закреплен соответствующим правовым документом, так и в широком, предполагающем этическое сродство со структурой самой действительности. Философия уже давно занимается этим вопросом; в то же время сфера культуры и искусства обратилась к нему лишь недавно. Следует отметить, что одним из вопросов Всеобщей декларации прав человека, принятой Генеральной ассамблеей ООН 10 декабря 1948 года, стал как раз вопрос о полной кодификации биополитики, которая бы задавала нравственные отношения между человеком и государством. Пускай текст не затрагивает напрямую тревоги художников, связанные с этикой, он весьма поучителен для тех, кто испытывает интерес к трудностям современного искусства. Эти вопросы детально изложены в преамбуле и в третьей статье декларации. Уже в первых двух абзацах преамбулы приводится объяснение:

*Принимая во внимание, что признание достоинства, присущего всем членам человеческой семьи, и их равных и неотъемлемых прав является основой свободы, справедливости и всеобщего мира; и принимая во внимание, что пренебрежение и презрение к правам человека привели к варварским актам, которые возмущают совесть человечества, и что создание такого мира, в котором люди будут иметь свободу слова и убеждений и будут свободны от страха и нужды, провозглашено как высокое стремление людей...*

Третья статья однозначно подтверждает сказанное: «Каждый человек имеет право на жизнь, на свободу и на личную неприкосновенность».

Таким образом, работа над идеей о правах человека началась с представления о человеке как предельном случае, кото-



рый испытывает воздействие со стороны огромной удерживающей силы. Соответственно, если права человека были созданы для человека, логично предположить, что по сути они представляют собой систему, сконструированную так, чтобы действовать от лица человека и в качестве его представителя. Значит, они могут быть предоставлены только человеку, причем лишь живому. Вот почему биополитика имеет столь большое значение.

Мы знакомы с ближайшим историческим контекстом, сопутствующим этому правовому предписанию и обеспечивающим его. У него есть узнаваемый образ, а именно Освенцим. Основой существования Освенцима стало масштабное промышленное производство смерти. Фотографии и документальные съемки из освобожденных концлагерей поставили перед миром этический вопрос: если нацисты убивали своих жертв, предварительно лишая их всех прав и тем самым сводя к категории не-людей, как могут просвещенные законы послевоенного мира восстановить эти права? Холокост стал лакмусовой бумагой для всех наших решений вопроса о человечности. Прошло уже почти полвека, однако годы ничуть не уменьшили силу этого урока и придали еще большую значимость возникающим в связи с ним затруднениям.

И пусть Фуко утверждал, что «сегодня на кону стоит жизнь»<sup>9</sup>, нам представляется, что, несмотря на современные масштабы массовой резни, мы сейчас более, чем когда бы то ни было прежде, привыкли к тому, что Сьюзен Зонтаг зовет «чужими страданиями». Хотя масштабы совершенствования дискурса о правах человека все растут и растут<sup>10</sup>. Иллюстрацией служит беспомощность борьбы, которую ведут палестинцы, их стремление к самоопределению и к обретению родины. Эта борьба становится еще более беспомощной, когда мы видим ее лицо — Интифаду, которая временами описывается как противостояние жертв и обездоленных: арабов и евреев<sup>11</sup>.

9. Цит. по: *Agamben G. Means without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. P. 7.

10. См.: *Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания*. М.: Ad Marginem, 2014. Зонтаг четко и завораживающе критикует господствующий в современном мире способ восприятия образов насилия, тот ничего не видящий взгляд, который описывается через обращение к абсурдному рационализаторству.

11. См.: *Slyomovics S. The Object of Memory: Arab and Jew Narrate the Palestinian Village*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998. В книге приводится подробное эмоциональное описание того, как две

## Бытие ради другого и этика просмотра

В этой связи поразителен предложенный Зонтаг анализ и тот факт, что она защищает фото- или видеообразы, привлекающие наше внимание к катастрофам и насилию, в частности, потому, что она выступает против восприятия их исключительно как фиксации банальной сцены, как тревожного, чересчур натуралистического описания насилия и виктимизации<sup>12</sup>. Зонтаг яростно сопротивляется столь ограниченным представлениям в публичной дискуссии. Она борется за то, чтобы мы, сталкиваясь с чужими страданиями, прибегали к так называемой этике просмотра. Глаз — это этический прибор, это нечто большее, чем просто оболочка, предохраняющая нас от неуместного; дурной глаз смерти превращает поле визуального в «неоконченное произведение траура»<sup>13</sup>. Рассуждения Зонтаг по большей части относятся к документальной фотографии и фотожурналистике, к их способности затронуть чувства зрителя, иными словами, к заботе о другом человеке.

Сильные и четкие аргументы Зонтаг, будучи весьма убедительны по существу и сильны в своей аналитической интуиции фотографии, подкрепляемой историческим опытом, все же не избавляют нас от ощущения, будто бы выбранные ею в качестве примеров образы — продукт идеологических махинаций,

различные позиции жертв сходятся воедино в историческом обсуждении политики гонений.

12. Жан Бодрийяр вывел подобную аргументацию на новый уровень абсурдности в нашедшей статью: *Бодрийяр Ж.* Войны в заливе не было // *Художественный журнал.* 1994. № 3. С. 33–36. В этой утке он применяет знаменитую теорию симулякра, согласно которой любая репрезентация проваливается в образность, а СМИ служат «экраном» (как в буквальном смысле, так и в значении завесы) восприятия нами реальности, и утверждает, что первая война в Персидском заливе являла из себя всего медийное зрелище, некую виртуализацию образа войны, искажающую ее актуальность. Безусловно, мы можем согласиться с тем, что способ ведения войны американцами поначалу создал представление о ней исключительно как о событии на телеэкране. Однако более поздние документальные съемки разбомбленного Багдада и печально известного «шоссе смерти» доказывают полную несостоятельность излишней теоретизации, которую предлагает исследование Бодрийяра. Идея же Зонтаг состоит в том, что мы слишком часто избегаем страшных страданий, стремясь найти просвещенный ответ, избавляющий от лицемерия того, что лежит прямо перед нами.
13. *Azoulay A.* *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy.* Cambridge, MA: The MIT Press, 2001. P. 4.

в целом характерных для визуального искусства. Основные методы профилактики, которые используются в документалистике, — такие приемы, как избирательное видение, слепое пятно, пустой или блуждающий взгляд. Под маской критики представлений о нравственности в документальном жанре мы часто сталкиваемся с морализаторством, которое последовательно уничтожает его эффективность, если только оно не рассматривается как аллегория в духе Уорхола. Столь парадоксальная ситуация извращает ту позицию, что занимает искусство, которое избрало в качестве территории пересечения интересов этики и эстетики (или политики и поэтики).

Вопрос внимания к «чужим страданиям», особенно в виде некоторого фиксированного образа (фотографического, визуального, архивного), возникает в силу развития представлений о правах человека. В то же время многие выступают против такого определения документального жанра. По мнению пуристов, «благородная» традиция отказывается изображать трупы или же безликие множества ни о чем не подозревающих людей, хотя такие фотографии регулярно печатают в газетах на пачкающей руки зернистой бумаге. Она также избегает стилизованного изображения трагедий ради быстрого и некритичного употребления в качестве искупительной «истины», как некоего доказательства или символа, в соответствии с которым современные индустрии по производству вина (*Amnesty International*, «Врачи без границ» и т. д.) подберут бесчисленные свидетельства очевидцев. Последняя практика рождает обвинения в удвоении насилия, выражающемся по отношению к жертвам, посредством воспроизведения привычных представлений о трагедии.

Возникает вопрос: почему для нынешних художников права человека или беспокойство о ближнем — этический предел всех обязательств перед миром? Предполагается, что причиной во многом стала современная травматология, опирающаяся на мультимедийные технологии. То, как часто многие художники — Фазаль Шейх, Альфредо Джаар, Кенделл Джирс, Уильям Кентридж и другие — занимают в своих работах подобную точку зрения, наводит на мысль, пусть и небезоговорочную, что изображение в СМИ лагерей беженцев, ужасов войны, геноцида, преступлений против человечества, опустошительного голода, техногенных экологических катастроф или стихийных бедствий также имело здесь влияние.

Кроме того, для радикального искусства, как и для радикальной политики, характерна естественная реакция на власть,

оживляющая фаустовские взаимоотношения этики и эстетики. Однако если этика представляет собой критерий заинтересованности в жизни других людей, то как нам согласовать его с эстетикой, которая, если верить Канту, обращается к «совершенному» идеалу возвышенного и ощущению прекрасного? Не являются ли слова Йейтса о рождении ужасной красоты основанием для развертывания одновременно и этического, и эстетического (которыми сегодня дешево торгуют как особого рода политическими эффектами в современном искусстве)?<sup>14</sup> Можно ли рассматривать единичные аффекты, вызываемые у зрителя с помощью обличения, как действенные художественные средства для отображения сложных политических реалий? Или положение дел в большей мере соответствует моральной философии Левинаса с ее этическим отношением между двумя людьми, устанавливаемым посредством познавательного воплощения существования другого?

#### **Активизм и противостояние власти**

Теперь я перехожу к наметкам общей топографии политически ориентированного искусства и его источников в рамках нынешних дискуссий, затрагивающих понятия власти и прав, чтобы прояснить некоторые ранее уже упомянутые пункты. Важно отметить, что здесь я рассматриваю концепцию прав человека лишь в узком смысле: меня интересует их проявление в политически ориентированном искусстве и тот предположительно этический вес, который они ему придают.

Один из основных принципов современного искусства, который, безусловно, формирует некоторую позицию, — это учтивание вопросов биополитики. Другой принцип состоит в том, что художественные акции стремятся быть посредниками во взаимоотношениях национальной и международной правовой сферы. Типичный пример здесь — немецкий коллектив *Kein Mensch Ist Illegal*, в который входят активисты, художники и тактические медиагруппы, занимающиеся вопросами иммиграции, действующие от лица беженцев и людей, не имеющих документов, а также привлекающие внимание к депортации нелегальных иммигрантов из европейских стран, зачастую весьма насильственной.

14. См.: *Yeats W.B. Easter 1916*//The Collected Works of W.B. Yeats. Vol. 1. N.Y.: MacMillan, 1999.

И в своей деятельности, и по своему составу *Kein Mensch Ist Illegal* далеко не обычный коллектив, состоящий исключительно из художников или активистов. Он сознательно создан в качестве смешанного: сразу и рабочая группа, и творческий союз. Такая структура обеспечивает определенную степень гибкости тактических построений, а также дает средства, заимствуемые и адаптируемые под себя инструменты искусства, пропаганды, СМИ и социального протеста, используя их в качестве импровизированных зеркал, отклоняющихся в ту или иную сторону и проверяющих тем самым способность системы бороться с неповиновением.

Поскольку деятельность коллектива состоит в борьбе за права прозрачных сообществ с неясными границами, состоящих из иммигрантов, беженцев и нелегалов, *Kein Mensch Ist Illegal* отрицает всякую связь с благотворительностью или гуманитарной работой. Основным вопросом для него остаются права человека. Отсюда и название: оно основано на правовом представлении о том, что «ни один человек не является нелегальным». По мнению *Kein Mensch Ist Illegal*, объявить нелегальной группу людей — значит отвергнуть суть концепции прав человека. Подобное отрицание ставит под вопрос саму категорию человечности и, в частности, категорию другого, неевропейца, воспринимаемого в качестве чужого, нежеланного гостя<sup>15</sup>.

### **Ксенофобия, ксенофилия, расизм и человек**

Работы Сарата Махараджа и тексты Рут Водак демонстрируют нам, что в дискурсе о расизме между ксенофобией и ксенофилией обнаруживается интенсивная взаимосвязь<sup>16</sup>. Ксенофобия и ксенофилия делают множество допущений в своем понимании расы посредством чрезмерного признания или непризнания фигуры другого. Фундаментальной этической ошибкой в обоих случаях является тот способ, которым и ксенофобия, и ксено-

15. Полный отчет о работе *Kein Mensch Ist Illegal* см. в: *Schneider F. New Rules of the New Actonomy 3.0 // Democracy Unrealized: Documenta11\_Platform1 / O. Enwezor, C. Basualdo, U. M. Bauer, S. Ghez, S. Maharaj, M. Nash, O. Zaya (eds). Stuttgart: Hatje Cantz, 2002. P. 179–193.*

16. См.: *Maharaj S. Avidya: «Non-Knowledge» Production in the Scene of Visual-Arts Practice // Education, Information, Entertainment: Current Approaches on Higher Artistic Education / U. M. Bauer (ed.). Vienna: edition selene, 2001. P. 225–243; Wodak R. Inequality. Democracy and Parliamentary Discourses // Democracy Unrealized. P. 151–168; а также: *Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. С. 261–306 (Гл. 7: «Раса и бюрократия»).**

филия, каждая по-своему, избегают сложных гипотез, на которые в рамках современной культуры опирается расовая политика. Неслучайно, что именно в силу этой двойственности дискурс мультикультурализма и прочие уважительные попытки признания различий пострадали в области искусства и культуры.

Более того, ксенофобия и ксенофилия демонстрируют неловкость в отношениях с темой расизма и ложную близость с ней. И та и другая оказываются безрассудными как в своей фобии другого, так и в избыточном энтузиазме, выказываемом в связи с любыми различиями. В рамках культурного и художественного дискурса подобный раскол невозможно выразить достаточно адекватно. Отрицание, лежащее в основе ксенофобии и расизма, проявилось в недавнем росте активности ультраправых партий, которые ведут политику, направленную против иммигрантов, и подчас позволяют себе откровенно расистские высказывания<sup>17</sup>.

Пим Фортёйн, который противопоставил неевропейскую иммиграцию стойкому идеалу мультикультурных Нидерландов, в последние годы деятельности посвятил манифест своей партии тому, что назвал «пригодными для жизни Нидерландами», — программе качественной жизни, предполагающей изгнание иммигрантов из страны. Расизм как таковой — это пример человека как предельного случая, поскольку в его дискурсе образ другого неминуемо основан на изъёме, он — чистое проявление отрицания<sup>18</sup>. Вот почему следует превратить другого — или «жертву» —

17. За последнее десятилетие в Европе возникло целое множество радикально правых, расистских и неонацистских политических партий, таких как Национальный фронт Жан-Мари Ле Пена во Франции, FPÖ (Партия свободы) Йорга Хайдера в Австрии, *Vlaams Blok* Филипа Девинтера в Бельгии, *Lijst Pim Fortuyn* Пима Фортёна в Голландии; в Дании в правительство была избрана националистская партия, ставшая наряду с прочими частью политического пейзажа. Значительные результаты, которых в ходе недавних выборов добились Ле Пен и Хайдер, свидетельствуют об активизации расистского дискурса в рамках конструктивной популистской политики и культуры, прежде всего в Европе. См., напр.: *Balibar E. Racism and Crisis // Balibar E., Wallerstein I. Race, Nation, Class: Ambiguous Identities. L.: Verso, 1991. P. 217–227.*
18. См.: *Du Bois W.E.B. The Souls of Black Folk. Oxford: Oxford University Press, 2007.* Впервые опубликовано в 1903 году. Дюбуа, вероятно, был первым мыслителем, который попытался привлечь наше внимание к вопросу расы в современном мире. В разделе «О рассвете свободы», представляющем вторую часть классического исследования вопроса расы и американского опыта, он пишет: «Проблема XX века есть проблема цветного барьера — взаимоотношения между более темной и более светлой расами людей [*sic*] в Азии и Африке, в Америке и на океанских ост-

в предмет искусства, в образ, который провоцирует критический фидбек между художником и зрителем, прежде чем институты и законы выведут его неопределенный статус в представлении на видимый уровень, притом что прежде фигура другого функционировала в режиме невидимости для публичного дискурса.

Такое человеческое присутствие повреждает, нарушает и расстраивает визуальное поле, в пределах которого фиксируется и, скажем так, уничтожается. Это явление, которому всегда предшествует тревожность, поскольку оно представляет невозможную видимость явленности, имманентность чужого, описано у Юлии Кристевой<sup>19</sup>, говорившей о чужом среди нас как о том, кто нарушает идентичность, порядок, законность<sup>20</sup>. Человек как призрачное присутствие, как преувеличенная метафора незаконности, как тень перед лицом закона отмечает разделение между теми, кого принято наделять легальностью, как следствие — собственно людьми (европейцами, белыми), и теми (африканцами, арабами, цыганами, азиатами, женщинами, гомосексуалистами, лесбиянками и т. д.), кто вынужден добиваться, чтобы его признали нормальным и допустили в человеческую семью, избавляясь для этого от своей странности, чужести, отличительной особенности.

ровах» (Ibid. P. 15). Через сто лет после его исследований Пол Гилрой в своей недавней работе вновь обратился к этой теме и рассмотрел ее более детально в рамках яркого антиклерикального критического анализа, посвященного живучести расового дискурса в современной культуре. См.: *Gilroy P. Against Race: Imagining Political Culture beyond the Color Line*. Cambridge, MA: Belknap, Harvard University Press, 2000.

19. Подробное рассмотрение этого вопроса см. в: *Kristeva J. Strangers to Ourselves*. N.Y.: Columbia University Press, 1991.
20. Именно революционеры из стран третьего мира, интеллектуалы-антиколониалисты выдвинули на первый план биополитику не просто как неотъемлемую часть любой политической и культурной борьбы, но как саму ее основу. См., напр.: *Fanon F. Black Skin, White Mask*. L.: Pluto Press, 2008, особенно главу «Негр и признание». Ее финал демонстрирует, в какой степени борьба за формирование представления о том, что есть человек, превратилась в предмет всякого этического и политического исследования чужести: «Во вступлении я говорил: человек являет собой *утверждение*. Я никогда не перестану это повторять. *Утверждение* жизни, *утверждение* любви. *Утверждение* щедрости. Но человек также являет собой и отрицание. Отрицание презрения к человеку. Отрицание вырождения человека. Отрицание эксплуатации человека. Отрицание кровавой расправы с тем, что есть в человеке наиболее человеческого: со свободой» (P. 173).

Привлекая внимание общественности к тому, что правительство Германии нарушает принятые в европейском сообществе законы о правах человека, касающиеся репатриации и депортации беженцев и лиц, которые желают получить политическое убежище, коллектив *Kein Mensch Ist Illegal* действует во имя более широкого и универсального этического принципа, не допускающего возможности вывести отчаявшихся беженцев за рамки закона.

Классическое политическое искусство в общепринятом понимании оказывает влияние на средства производства и соединяет между собой тектонические плиты классовых формаций. Только лишь после появления фашизма стало очевидно, что предмет его необходимо изменить. Однако искусство так и не сумело признать важность чужести и возможность ее существования в визуальном поле политического. Тщательная оценка работы современных художественных коллективов говорит нам о том, что по меньшей мере в одном из аспектов они отходят от классических представлений о политическом искусстве.

Задача политического искусства не является просто системной, будучи направленной на государство, его идеологию, аппарат и представителей. Скорее, она включает в себя достаточно неожиданный принцип универсализации понятия человеческого, в основе которого лежат права человека. Именно он делает мишенью для критики, в числе прочих, такие многонациональные и транснациональные предприятия и правительственные органы, как Международный валютный фонд, Всемирный банк, *Nike*, *Shell* или *Exxon*. Вследствие этого искусству потребовалось менять форму и направленность методов, используемых им для ответа на упомянутые нами проблемы. Поэтому введенная Рогофф концепция неограниченной или не связанной дисциплиной работы — блестящая новаторская разработка представлений о том, что многие полагают соединением политики и искусства или этики и эстетики<sup>21</sup>. Причем, как я полагаю, она и не придает эстетике сенсационности и не делает этику более зрелищной.

21. Недавние антиглобалистские выступления в Сиэтле, Праге, Монреале, Генуе, Гвадалахаре являют собой пример того, как именно определенные формы политического искусства воспринимают такую «неограниченную» и «не связанную рамками дисциплины» работу. Сегодня даже столь закрытые мероприятия, как швейцарский Давосский экономический форум, признают важность культуры как инструмента в деле обсуждения экономической политики. Организаторы саммита в Давосе



### **Детерриториализованная площадка искусства и политики: современное искусство в эпоху кризиса**

Отличительная черта этической и эстетической составляющих современного искусства — их детерриториализованный характер. Как я уже говорил, это двулика практика: она осознает, что по форме и праву является художественным проектом, но в то же время связь с условиями и топографией восприятия ею устанавливается вне традиционных границ искусства. К тому же она явно отличается от старого политического искусства европейского авангарда, полагавшего фашизм врагом и опиравшегося на солидарность рабочего класса в борьбе, которая должна была привести к формированию утопических отношений, к главенству диктатуры и культуры пролетариата.

Такого рода утопизм вдохновлял продуктивистское направление в советском авангарде. Похожая ситуация сложилась в Мексике, где революционные художники — Диего Ривера и прочие муралисты — проявляли интерес к рабочему классу и его связи с властью, обретенной в ходе крестьянской революции. Такова же модель «Искусства сопротивления» в Южной Африке, где в эпоху апартеида искусство направляло энергию на свержение тоталитарного и расистского режима.

Отчасти благодаря революционному развитию технических средств связи искусство и политика сегодня проявляют куда больше интереса к условиям жизни общества: к проблемам окружающей среды, прав человека, глобализации, расизма, национализма и социальной справедливости. Действуя совместно, они выявляют дисциплинарные образования, расширяющие формальные границы официального художественного дискурса. Тем не менее неожиданным и, как скажут некоторые, настораживающим свойством такой практики остается ее стремление превратить этические сомнения в эстетическое средство (и наоборот). Пока художники лишь излагают соображения относительно природы жизни в современном обществе, критическая способность подобных действий инициировать перемены остается незначительной. Однако в данной ситуации меня вовсе не волнует, действительно ли активист или политически ангажированный художник выражает «правильную позицию» в правильной форме; нет, меня занимает извеч-

в последнее время приглашают «деятели культуры» к участию в дискуссиях о глобальном управлении.

ный интерес таких деятелей к этике, которую содержит концепт биополитики<sup>22</sup>.

Если мы пытаемся обнаружить связь между этикой и эстетикой или между политикой и поэтикой, нам следует признать важность и всеобщность дискурса прав человека. Даже если художник выбирает какую-то частную тему — события в Руанде или аварию на заводе *Union Carbide* в индийском Бхопале (как поступил Альфредо Джаар), — его целевая аудитория всегда глобальна<sup>23</sup>. На протяжении всей карьеры Джаар критикует хищническую природу капитализма и нарушение прав человека. Его работа «Да будет свет: руандский проект, 1994–1998» стала одной из первых (и немногих) реакций художников на массовые убийства, совершенные в течение ста дней летом 1994 года.

Такие художники, как Джаар или Ханс Хааке, чье творчество остается ключевым в этой области, существование которой объясняет не только их проекты, но также и интересы международных образований, работают над изобличением транснационального сплетения. Возьмем, к примеру, скульптуру Хааке «Изоляционная камера» (*Isolation Box*), созданную после вторжения США на Гренаду, — фанерный куб, наводящий на мысли о замкнутом пространстве, об аресте и тюремном заключении. В работах Джаара и Хааке мы обнаруживаем новый способ мышления, преобразовавший и перевернувший общепринятую максиму: принцип «вся политика является местной» теперь читается как «вся местная политика отныне глобальна». Права человека обеспечивают особую, универсальную защиту вопросам местного масштаба, переосмысленным в глобальном контексте.

Отметим, что многие массовые общественные движения и неправительственные организации могли бы работать в конкретных условиях на местном уровне, однако зачастую они функционируют в области глобальных общественных взаимоотношений, желая придать эффективность своим частным проектам. В последнее время примерами такого поведения стали субкоманданте Маркос и его сапатисты (Мексика), выступления активистов борьбы со СПИДом против фармацевтических компаний (Юж-

22. Конструктивное представление о задаче художника, работающего в условиях политической ангажированности, см. в: *Беньямин В.* Автор как производитель // *Логос*. 2010. № 4 (77). С. 122–142; а также в: *Сартр Ж.-П.* Что такое литература? СПб.: Алетейя, 2000.

23. См.: *It Is Difficult: Ten Years / A. Jaar* (ed.). Barcelona: Actar, 1998; *Let There Be Light: The Rwanda Project, 1994–1998 / A. Jaar* (ed.). Barcelona: Actar, 1998.

ная Африка), созданное Кеном Саро-Вивой движение за выживание народа огони (*MOSOP*, Нигерия). Даже Аль-Каида, наиболее одиозная из такого рода организаций, формирует всеобщее представление о собственных террористических целях и идеалах духовного спасения на основе воззваний различных местных исламистских движений антимодернистской направленности.

Когда политические или этические соображения явно выносятся на передний план в произведениях художника (как в случае с работами реалиста Леона Голуба; с карандашными рисунками Пола Стопфорта, сделанными в годы его жизни в Южной Африке; с исследованием пыток в период диктатуры в Уругвае Луиса Камнитцера; с видео и фотографиями Вилли Доэрти, посвященными борьбе представителей различных религий в Северной Ирландии; с фотографиями войны во Вьетнаме, использованными Мартой Рослер в проекте, критикующем неокOLONIALНЫЕ амбиции Америки в отношении Юго-Восточной Азии; с антипамятником войне во Вьетнаме Криса Бердена; с рисунками Уильяма Кентриджа для проекта, посвященного наследию апартеида; с торжественными выступлениями активисток движения «Матери площади Мая», собиравшихся в Буэнос-Айресе в память о своих детях, исчезнувших в период «грязной войны» в Аргентине), права человека как таковые определяют отношения между производителем и получателем.

Такие художники, как Леон Голуб, сопротивляются постоянной угрозе исчезновения памяти общества, тем самым испытывая на прочность напряжение, которое возникает между этикой и эстетикой. Написанные в нереалистичной манере реалистические картины Голуба были созданы как ответ на смутность абстракций формализма, нейтрализующих отличительные черты человеческого бытия. На протяжении четырех десятилетий Голуб в своих беспокойных, тревожных картинах и аудиовизуальных образах, показывающих крайнюю степень хрупкости человеческого тела перед лицом жестокого давления со стороны государства, демонстрировал неуклонное стремление к классификации и постоянному уточнению понятий.

В ключевых сериях работ Голуба, таких как «Вьетнам» (1972–1974), «Наемники» (1979–1987), «Допросы» (1981–1986) и «Белые бригады» (1982–1987), мы обнаруживаем множество раздробленных, отдельных изображений на фоне нейтральной окружающей среды. Все они посвящены теме и проблеме уничтожения человеческой жизни. Нам представляется, что в неясных гра-

ницах его минималистичных, тревожных, как бы расколотых на части полотен одновременно оказываются в заточении голая власть и голая жизнь.

Аналогичным образом выполненные Стопфортом посмертные схематичные изображения фрагментов изувеченного тела погибшего от пыток Стива Бико играют ту же мнемоническую роль, что и картины Голуба, а их открытое политическое требование изображать насилие над человеческим телом обладает не меньшей силой. Те же проблемы стали главной темой серии Камнитцера «Из уругвайской пыточной камеры».

В мировоззрении всех этих художников основополагающим становится индивидуальный отклик на репрезентацию голой власти и голой жизни. Этические вопросы, которыми столь часто задается современное искусство, не связываются с эстетическими достоинствами самой работы. Ее содержание никогда не зависит от нравственных требований искусства. И пусть эмпирические обоснования подобного содержания не превращаются в требование абсолютной истины, появление его в визуальных образах представляет риск для искусства и художника, для системы и зрителя.

### **Политика идентичности и повторное обращение к человеку в современном искусстве**

На всем протяжении текста я говорил о том, что место этического в современном искусстве или же противопоставление этического и эстетического определяется непосредственно системой прав человека, ведь на карту здесь поставлена сама категория человеческого. Я хочу привести еще несколько примеров, иллюстрирующих эти утверждения. Привязывая определенные типы художественных практик к вопросам идентичности — будь то культурной, гендерной, расовой, национальной, основанной на сексуальной или этнической принадлежности, — мы признаем значительную силу, которую система прав человека и ее развитие за последние пятьдесят лет придала каждой из указанных сфер.

Каждая из сфер определяется сообразно принципам власти и права и в сопоставлении с ними. Возьмем, к примеру, деятельность коллектива *Group Material*, использующего в своей работе методы правозащитной деятельности по отношению к политической субъективности, образованию и здравоохранению; или действия группы активистов *ACT UP*, в основе работ которой лежит просвещенный личный интерес к эпидемии СПИДа

1980-х годов, практически уничтожившей гомосексуальное общество; или эпический фильм «Шоа» Клода Ланцмана о холокосте. Даже голливудские фильмы, например «Список Шиндлера», сыгравший роль документального свидетельства от лица жертв холокоста, обращались к дискурсам идентичности и к защищающим каждый такой дискурс правам человека.

Это же напряжение присуще выводящему из равновесия разрушительному восхищению, которое часто вызывают у зрителя работы Феликса Гонзалеса-Торреса (наиболее целостно и сложно отображающие интерференции этики и эстетики); призрачные монологи о расе и идентичности, возникающие на основе рисунков Гленна Лигона, сделанных углем или с помощью трафарета; неоднозначные и трагичные архивные записи, составляющие суть работ Кристиана Болтанского.

Обобщенные изображения, вызывающие к нашему чувству «гуманности» или категорично привязывающие состояние человека к случайным событиям; работы, исследующие травму (кадр, изображающий распухшее от ран тело, или безмолвный крик человека за мгновение до катастрофы), — все они демонстрируют то же напряжение. А значит, чем большее количество практик и дискурсов современного искусства признает их в качестве законных художественных стратегий, тем в большей мере права человека окажутся как безмолвным нарративом, так и призраком, который бродит по этике и эстетике современного искусства.

### **«Документа-11» и документальный жанр как форма раскрытия правды**

Теперь мне хотелось бы поговорить о влиянии данных тем на восприятие выставки «Документа-11», арт-директором которой я был с 1998 по 2002 год. По мнению многих наблюдателей, она оказалась кульминацией в развитии современного искусства, основным художественным языком которого — в первую очередь это касается фото-, кино- и видеоработ, представленных на пятой платформе, то есть на выставке, — стал документальный жанр. Профицит видов «документальных работ», как материалистических, так и указательных, «избыточное присутствие» на выставке работ с «политической проблематикой» и «подавляющий» интерес к общественной жизни воспринимались как этическое послание организаторов, адресованное конкретно пресытившейся, в основном левоцентристской публике.

Это послание должно было продемонстрировать прежде всего идеологию организаторов, а не их приверженность к традиционным для искусства понятиям. В действительности выставка рассматривалась как момент, когда «евангелическое» усердие левых и их заинтересованность в соблюдении прав человека серьезно ограничивают эстетику искусства и тем самым вызывают к жизни заступничество, выражаемое через множество документальных работ, представление о мире в которых определяет, скорее, политика<sup>24</sup>.

Таким образом, документальные формы не просто одерживают верх над искусством, но подчиняют его себе столь полно, что любая связь с эстетикой оказывается не соответствующей кураторской программе. Блаженная автономия искусства, свободного от каких бы то ни было общественно-политических ограничений, заканчивается в тот момент, когда формируется такое противопоставление этики и эстетики, которое принуждает зрителей к занятию той или иной стороны. Конечно, мое тенденциозное описание имеет крайне мало общего и с той выставкой, которую мы с коллегами курировали, и с той, которую я посетил в Касселе наряду с сотнями тысяч зрителей.

После завершающего этапа работы над выставкой уже прошло некоторое время; пятая платформа «Документы 11» открылась в Касселе в июне 2002 года. Сегодня мы вполне можем вспомнить критические замечания, сделанные по поводу выставки. Вернемся к представлениям о неограниченной и не связанной рамками дисциплины работе как к контексту, объясняющему все неурядицы современного искусства и его неуютность: «Документа 11» была призвана исследовать его специфику. Пятая платформа замышлялась в качестве местоположения выставки, как часть широкого визуального поля. Логика устройства платформ проекта частично основывалась на дискурсивных взаимосвязях между площадками теоретических и визуальных практик — каждая работала не только с собствен-

24. Весьма обескураженный отчет о выставке можно прочесть во встревоженном обзоре Блейка Гопника, в статье которого из ничего делается невероятный вывод об антиамериканской сути выставки. См.: *Gopnik B. Fully Freightened Art: At Documenta 11, A Bumpy Ride for Art World's Avant-Garde // Washington Post. June 16, 2002.* Еще один отчет, который провозглашает евангелическую и пуританскую природу выставки, написал Майкл Киммельман, главный арт-критик *NYT*. См.: *Kimmelman M. Global Art Show With an Agenda // The New York Times. June 18, 2002.*

ными проблемами, но также и с идеями, имеющими отношение к другим полям.

Еще одним проявлением дискурсивности стала попытка отобразить для выставки работы, очевидные лишь в социальном контексте современного мира. Тем не менее эта дискурсивность не имела ничего общего с релятивизацией художественного и политического, культурного и общественного или даже этического и эстетического. Она также не использовала привычное противопоставление центра и периферии. Дискурсивность стала термином, описывавшим связь между системами значений; между местами, публикой, аудиториями, зрителями и институтами. Это дало нам возможность заняться дисциплинарными образованиями, возникающими как раз в тех точках, где визуальная практика более не может отстаивать исключительность и допустимость герменевтической функции искусства.

Я бы мог сказать, что как раз в этом и заключалось этическое для «Документы-11», поскольку именно этика занимается агонистическим обменом репликами между собеседниками: отношением к другому, которое Фуко в рамках невраждебных отношений называет «взаимным углублением в тему»<sup>25</sup>. Подобное отношение часто исследовалось в связи с понятием истины. Для меня здесь представление об истине близко к мысли Алена Бадью: это «реальный процесс верности некоторому событию. То, что эта верность *производит* в соответствующей ситуации»<sup>26</sup>. Фиксатором же истины оказывается другой, возникающий в левинасовской этике в рамках нашей с ним идентификации: другой как фигура, которой мы обязаны возможностью такой абсолютной верности.

Главной проблемой другого, бытия-ради-другого, о котором говорит Левинас, остается принцип интерсубъективности, которым задается коммуникативность обмена между двумя людьми. Следовательно, понятие об истине в первую очередь требует того, чтобы во всяком интерсубъективном взаимном обмене наличествовала фигура другого. В этом состоит основа силовых отношений. Я не использую здесь представление о другом в этнографическом смысле. Скорее, я обращаюсь к нему в связи

25. Фуко М. Полемика, политика и проблематизация // Он же. Интеллектуалы и власть. Избр. полит. ст., выступ. и интерв. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 55.

26. Бадью А. Этика. Очерк о сознании зла. СПб.: Machina, 2006. С. 66. — *Курсив автора.*

с признанием границ, существующих у каждого человека по отношению к другой субъективированной точке зрения, выраженной в тексте, в произведении искусства или диалоге. Мы сообщаем друг другу об имевших с нами место случаях подобного взаимодействия, веря в целостность субъективированной позиции. Таким образом, другой — это не абберрация и не противопоставление. Он всегда существует в диалектической связи с многочисленными способами субъективации.

Вернемся к Бадью. В соответствии с тем, что он называет этикой истин, отношение к другому есть «принцип продолжения процесса истины... то, что придает состоятельность присутствию кого-то в составе субъекта, индуцируемого процессом этой истины»<sup>27</sup>. Если все действительно так, то по сути основы этики «Документы-11» заключаются не в релятивизации этики и эстетики, но в промежуточном варианте — *в составлении субъекта, индуцированного процессом этой «истины»*, которого мы могли бы обозначить как пространство между зрителем и произведением искусства. Это означает, что «Документа-11» была, скорее, активным сложным пространством для осуществления процедур, ответственность за которые разделяли различные участники выставки и публика — порой по взаимной договоренности, а порой и нет. Такая зона разделяемой ответственности — это зона субъективированных практик.

### **Эффект реальности и изображение общественной жизни<sup>28</sup>**

Теперь, когда «Документа-11» стала частью истории, поскольку оценка ее значимости может быть дана в настоящем, но к тому же была уже дана в прошлом, мы можем оглянуться назад, чтобы окинуть взором все ее составляющие, и начать разбираться в сделанных ею открытиях и публичном восприятии проекта. Когда выставка только открылась и ее широкие временные и пространственные рамки вызвали практически всеобщее недоумение, программу ее определяла общая идея о том, что проект занимается «эффектом реальности» (Ролан Барт) и что

27. Там же. С. 68.

28. См.: Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики // Он же. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 179–196. Гройс весьма подробно обсуждает отношения между реальностью и изображением жизни как общественного факта в рамках определенных видов художественных практик.



многие представленные работы созвучны изображению общественной жизни. Ким Левин, критик из *New York Village Voice*, назвала выставку *CNN Documenta*<sup>29</sup>.

Линда Ночлин, выполнившая тщательный анализ произведений, заявила, что работы на выставке опирались на многочисленные и разнообразные документальные свидетельства. Она справедливо отметила, что многие из них задействовали уровень отношений между образами и социальной реальностью<sup>30</sup>. Несмотря на это, следует отметить высокую степень недооценки и непонимания структурного и критического предназначения выставки как попытки выяснения того, почему художники и прочие создатели образов настолько решительно заинтересовались реальностью как таковой и изображением повседневной жизни, а также воздействием ее на сознание современного человека. Проблематика свидетельств не сводилась к демонстрации политической субъективности их авторов, а многоплановая структура выставки, переплетавшая множество различных образов, форм, практик и дискурсивных полей, вообще должна была восприниматься исключительно с точки зрения документальности — именно по той причине, что она рвала с традиционными представлениями о том, чем является произведение искусства по отношению к социальной реальности.

Простого осмотра помещений выставки было достаточно для того, чтобы понять заложенную кураторами идею проекта: четко, системно, описательно и типологически развить и показать через ряд комплексных структур способы, которыми на протяжении последних сорока лет логика архивных и документальных свидетельств соединяется с художественными практиками и процедурами производства образов, наполняет их. Разрозненные, зачастую несовместимые методы, которые мы обнаруживаем в «Рыбной истории» Алана Секулы; в руандском проекте Альфредо Джаара; в «Фахверковых домах промзоны Зиген» Бернда и Хиллы Бехер; в «Дне, ночи и дне...» Джефа Гейса; в «Из ниоткуда» Зарины Бхимжи; в «Самообладании» Фионы Тан; в *Nunavut* («Наша земля») коллектива *Igloolik Isuma Productions*; в «Песне Хендсворта» группы *Black Audio*

29. См.: *Levin K. The CNN Documenta: Art in an International State of Emergency*// *The Village Voice*. July 2, 2002. URL: <http://villagevoice.com/arts/the-cnn-documenta-7142208>.

30. См.: *Nochlin L. Documented Success*// *Artforum*. September 2002. P. 159–163.

*Film Collective*, — нельзя свести к документальному жанру как таковому.

Краткий обзор формального и скопического замысла каждой из указанных выше работ дает нам интересный план и уводит от понимания термина «документальный» как специального метода фиксации реальности средствами фотографии или кино. На выставке было представлено куда больше работ, усложняющих концепцию документалистики. Таковыми стали, к примеру, исследовательский фильм Айзека Джулиена о рае и его потере «Рай Омерос»; двухуровневое размышление Стива МакКуина «Западный омут и карибский скачок», посвященное истории, труду и изгнанию; *Südostpassage* (Юго-Восточный проход) Ульрике Оттингер — меланхолическое путешествие по покинутым, но в то же время цветущим и живым местам в неназванных старых городах стран социалистического лагеря; «Сезон на улице» Амара Канвара — драматическая музыкальная кинопоэма о печали расставания, посвященная тем трагедиям, что ежедневно разыгрываются в Вагахе, на границе между Индией и Пакистаном, которая была проложена по последнему постановлению колониальных времен, перекроившему постколониальные земли; фильмы Эяла Сивана «Специалист: Эйхман в Иерусалиме» и «Ицембацемба: Руанда. Одним геноцидом позже».

Утешит ли кого-нибудь то обстоятельство, что все эти несопоставимые работы — будучи, безусловно, «документальными» в ограниченном смысле, приписываемом им невнимательными критиками, — как правило, не используют механизм по созданию обесцененных образов, который мы часто имеем в виду, говоря о «фотожурналистике» и подразумевая, в частности, хищную погоню за сенсационными снимками, подобную преследованию охотником дичи?<sup>31</sup>

Такой художник, как Туами Эннадре, представивший на выставке исследование скорби в связи с разрушением зданий Всемирного торгового центра, решительно пресекает всякие попытки привязать его работу к подобным определениям. Его не устраивает даже более безобидный термин «документальная съемка», ибо целью своей деятельности как фотографа он полагает создание уникальных снимков, обращающихся к подлинной

31. Более уместным здесь кажется предложенное Уолкером Эвансом разделение на «документальный стиль» и документальное свидетельство как форму.

сути какой бы то ни было ситуации и превращающих фотографии в нечто большее, чем просто источник информации.

А вот Шанталь Акерман решительно использует противоположность документалистике, характерную для всякого художественного фильма, в своей кинематографической практике, где образ служит одновременно и эвристическим, и эстетическим целям. Ее родители пережили холокост, и сама она не скрывает того, что идентифицирует себя с жертвами, — а это часто воспринимается как часть заключенного в документальных фильмах идеологического багажа. Ее фильм *D'Est* («С Востока»), показывающий бесконечную пустоту, возникшую после распада советской империи, примечателен не только смахивающим на сон видеорядом, но и суровым реализмом. Наблюдая за голубой дымкой, частично скрывающей все происходящее в фильме, мы действительно как будто бы видим закат, горящий над загробной жизнью бывших соцстран. Этот фильм можно считать своего рода суммой представлений об этом по-смертии.

### **Vérité, реальность, аффект**

До сих пор я брал единственный термин: слово «документальный», многократно повторявшееся в большинстве отзывов о «Документе-11». Теперь я введу еще один: французское слово *vérité*. Я предлагаю рассмотреть вопросы, которые возникают в связи со смыслом «документалистики», проводя сравнение между ней и *vérité* (или «реализмом»).

Словом «документалистика» зачастую обозначают набор технологий и типовых образов, которые направлены на «реальный» мир и заимствованы из него. В обычном представлении они устроены так, чтобы обеспечить взаимодействие с «реальностью» плюс возможность напрямую высказываться о ней. Документальные работы обычно наполнены сочувствием к их предмету, а при изображении насилия или катастрофы — к боли такого предмета. Иными словами, в них присутствует соотношение с действительностью. Такие работы широко используются в СМИ. Предполагается, что они описывают реальные факты, происходящие в мире события, то есть демонстрируют ничем не приукрашенную правду жизни. Однако ныне широко распространено «реалити-телевидение», объем эмоционального воздействия которого и его скорость таковы, что документальные

свидетельства, запаздывающие по сравнению с ним в реакции, кажутся нелепыми и порой даже устаревшими<sup>32</sup>.

Однако наиболее болезненным для жанра оказывается сентиментальное морализаторство по отношению к его продуктам. Давайте ненадолго остановимся на взгляде, предполагающем, что, несмотря на склонность к моральному релятивизму и стремление к составлению ложных представлений (в чем ее обвиняют критики), в основании документалистики лежит богатая и авторитетная традиция. Практически все значительные фотографы современности — Эжен Атже, Уолкер Эванс, Август Зандер, Доротей Ланж, Диана Арбус, Дэвид Голдблатт, Бернд и Хилла Бехер — работали в документальном жанре, если мы полагаем его суть аналитической и подражательной.

Как таковой документальный жанр занимает уникальную позицию: он как бы участвует в тавтологической игре, одновременно и документируя, и анализируя, и показывая, и определяя, причем как с использованием эстетических средств, так и без обращения к ним. Для некоторых это вопрос вкуса: чем более необработанным получается образ, тем более достоверную систему ощущений он якобы создает. В представлении других, чем более скромен и незрелищен образ, чем более он дистанцирован от предмета, тем более велика его предполагаемая объективность. Но даже если в работе используются самые совершенные эстетические процедуры, тенденция рассматривать жанр как практику, последовательно демонстрирующую что-либо и задающую нравственные вопросы о предметах, которые она фиксирует, приводит к тому, что в конечном счете мы воспринимаем

32. Начиная с момента своего изобретения телевидение так или иначе экспериментировало со зрительным восприятием, направленным на фиксацию реальности и самое прямое и непосредственное взаимодействие с ней. Восхищение «реальной» жизнью, принимавшее различные формы, от наиболее ранней *Candid Camera* (дававшей явное ощущение правдивости изображений, полученных с помощью камеры) и до множества вариаций на тему реалити-телевидения, вышло на новый уровень. Сильное впечатление производит то, как именно последнее сочетает техники наблюдения и создания зрелища, тем самым ставя под вопрос существование документированной реальности. При этом традиция документальных съемок прослеживается с момента зарождения кинематографа, с фильмов братьев Люмьер и Томаса Эдисона, и сохраняет значение, несмотря на растущие сомнения в ее точности, изначально возникшие в связи с этнографическими фильмами (вспомним не утихающие и поныне споры о фильме Роберта Флаэрти «Нанук с Севера»), а сегодня — в связи со средствами массовой информации.

ем документальные свидетельства исключительно в качестве показаний очевидцев.

По мнению некоторых приверженцев католической морали, чем более велик масштаб столкновения этики с документалистикой, тем значительней дистанция между документальным и эстетическим. Такие зрители полагают непристойной эстетизацию человеческого страдания. Подобные обвинения часто звучат в адрес фотографа Себастьяна Сальгадо, в меньшей степени — в адрес Жюлия Переза, а в случае со Сьюзан Мейселас они становятся и вовсе спорными.

Тем не менее, глядя на реалистичные снимки нужды и бедности, сделанные Уолкером Эвансом, Доротеей Ланж и другими мастерами, документировавшими американскую Великую депрессию 1930-х годов, мы не отмечаем особенного нравственного негодования в том, как городские фотографы, представители среднего класса, изображают бедность конкретных слоев, показывают подавленных арендаторов, живущих на фермах посреди засушливых полей юга США, или быт обитателей многоквартирных домов в больших городах. Даже призывы к защите нравственности, озвученные в конце XIX века Джейкобом Риисом в исследовании «Как живет другая половина», которое выявило запустение и ужасные условия жизни в перенаселенных, застроенных многоэтажками кварталах нью-йоркского Нижнего Ист-Сайда, — продукт иного нравственного императива.

Вероятно, все дело в том, что перечисленные мною образы, созданные по большей части до 1940 года, появились до возникновения дискурса виктимизации. Как я уже пытался показать, противопоставление этики и эстетики (или политики и поэтики) уходит в своих корнях глубоко в прошлое. Однако та острота, с которой оно проявляется сегодня, связана прежде всего с возникновением разговора о жертвах, широко распространившегося в мировом пространстве существования сегодняшних СМИ. С ростом его масштабов в документалистике возникла особая форма скопофобии — антинаглядное видение<sup>33</sup>. И все же я не пытаюсь восстановить документальную форму со всеми ее неразрешенными трудностями в рамках того, что многие сочли бы эстетической системой более высокого порядка. Для меня она

33. Авторитетное исследование антинаглядного центризма см. в: *Jay M. Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1994.

обладает собственной целостностью — пускай даже ее претензии на правдивость и остаются сомнительными.

Кроме того, господствующим остается представление о документалистике как о своего рода свидетельстве, которое, с одной стороны, формирует нравственный императив на основе красноречивых деталей реальности, а с другой стороны, утверждает истину определенным способом, выбранным им для передачи собственных суждений о событиях, описания людей и предметов. Хотя цель жанра состоит не в формировании морального высказывания, но в документации, записи, архивации или простой демонстрации, его массивный этический фундамент часто предполагает наличие более сложных точек зрения.

Документалистика допускает использование многих разных источников: материальных свидетельств, доказательств, показаний очевидцев. Прежде всего она мнемонична. Отношение жанра к своему предмету, несмотря на утверждения о подлинности, остается двояким. Одно из наиболее шокирующих изображений, которые я когда-либо видел в СМИ, было напечатано лет десять назад на обложке *New York Times*. Снимок, сделанный южноафриканским фотографом Кевином Картером, изображает маленького истощенного ребенка суданских беженцев: он стоит на коленях, опираясь на руки. Этот жуткий образ, который я лишь недавно сумел прогнать из памяти, в то же время имеет четкую композицию: пространство фотографии разделяется по диагонали, оно выстраивает на одной линии нечеткую фигуру ребенка и фигуру стоящего за ним и наблюдающего, выжидающего стервятника.

Из опыта десятилетней давности мне как зрителю, испытавшему определенные чувства, вспоминаются две вещи: отстраненность фотографа и неясность его позиции по отношению к снятой им сцене, а также мое собственное навязчивое желание узнать о дальнейшей судьбе ребенка. Второе — то, о чем никогда не говорит документальное свидетельство: последствия. Реакция всего мира на этот снимок оказалась впечатляющей. Он породил множество этических вопросов, главный из которых оказался следующий: что именно сделал фотограф, чтобы спасти несчастного ребенка, если он вообще хоть что-либо предпринял?

Негодование, вызванное сюжетом и поведением его заснявшего фотографа, смешивалось с немим восхищением смелостью автора, который запечатлел столь душераздирающую сцену и тем самым спас ребенка — пускай даже всего лишь его образ — от безвестности. Безусловно, Картер получил все воз-

возможные награды. Однако его потрясли внимание и масштаб дискуссий, которые вызвала его фотография. Вскоре он покончил с собой<sup>34</sup>.

### ***Memento mori*: архив как место скорби**

Я использовал этот пример для того, чтобы поставить неразрешимую проблему двойственного отношения документального свидетельства к его предмету, а также для того, чтобы спросить, следует ли объединять этику и эстетику в рамках дискуссии о связи произведения искусства с его содержанием. Теперь я бы хотел обратить внимание на размытые фотографии детей из «Холокоста» Кристиана Болтанского, а также на некоторые части огромного архива Герхарда Рихтера *Atlas*<sup>35</sup>.

Проведенная Болтанским работа по организации массы анонимных детских фотографий — нечетких изображений невинных лиц — более всего приблизилась к использованию документалистики в качестве свидетельства очевидцев и инструмента увековечивания памяти: архив как мнемоническая машина. *Atlas* Рихтера демонстрирует иное отношение к машине: он сознательно разрушает границы между приватным и общественным, личным и политическим, ежедневным и банальным — и глубоким. Его работа — атлас «бесконечных пояснений» на тему просмотра изображений и их функции в формировании памяти общества в постнацистский период, в эпоху современной культуры.

*Atlas* — каталог с неисчерпаемыми возможностями, в котором значение изображения либо не рассматривается вообще в силу его громоздкости и многоплановости, либо же масштаб и доходчивость его меняются так, чтобы оно *априори* воспринималось лишь как произвольное сопоставление бессмысленных фигур. Но насколько в действительности *Atlas* с его настойчивыми попытками собрать воедино свидетельства личной и общественной памяти составлен произвольно? Не означает ли использованный в проекте эффект дистанцированности критическую попытку придать бóльшую сложность второразрядным образам,

34. Обстоятельства самоубийства не были до конца выяснены. Неизвестно, стало оно откликом на шум, который вызвала эта конкретная фотография, или его спровоцировали другие трудности. Любые намеки на связь реакции на снимок со смертью его автора здесь не являются преднамеренными.

35. См.: Buchloh B. H. D. Gerhard Richter's «Atlas»: The Anomic Archive // October. 1999. Vol. 88. P. 117–145.

представить их вне первоначального контекста, в качестве напоминания о смерти?

*Memento mori* возникает уже в самом начале этого амбициозного исторического проекта. На панелях 16, 17 и 18 Рихтер показывает нам газетные снимки нацистских солдат, публично унижающих своих жертв, фотографии освобожденных лагерей, горы трупов и изможденные фигуры выживших. Годы спустя к увековеченным образам погибших добавляются изображения группы Баадера–Майнхоф (470–473). Панель 471 — репродукция сделанного Рихтером рисунка, который копирует газетный снимок повесившейся Ульрики Майнхоф.

Временной промежуток между изображениями нацистских лагерей смерти и снимками террористической банды никак не смягчает границ того исторического пространства, в котором Рихтер ведет сравнительно бесстрастное исследование. Как если бы обосновывая то, что Ханна Арендт называет банальностью зла, он включает в свое фундаментальное произведение мирные сцены в домашней обстановке, на каникулах, фотографии студии, собственных работ и т. д.<sup>36</sup>

### **Слепое пятно, пустой взгляд, скопофобия и избирательное видение**

Как нам воспринимать образы и исторические оценки, которые пытаются, каждый по-своему, систематизировать Болтанский и Рихтер? Считать Рихтера, приложившего титанические усилия по сбору и структурированию частных и общедоступных, личных и политических историй, беспристрастным, а его проект в целом — попросту двусмысленным, означает не видеть сути его действий. Такая реакция может служить примером устойчивого парадокса, характерного для взаимоотношений документального жанра и современного искусства. Итальянский философ Джорджо Агамбен, в частности, высказывал важнейшую мысль об Освенциме. Он писал, что «[а]пория Освенцима по сути является апорией исторического познания вообще: она заключается в несовпадении фактов и правды, несовпадении констатации и понимания»<sup>37</sup>.

Быть может, причина кризиса жанра, смещения в нем факта и правды, достоверности и осмысления кроется на уровне, где

36. См.: Арендт Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. М.: Европа, 2008.

37. Агамбен Дж. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Европа, 2012. С. 9.



документальное свидетельство сталкивается с чудовищным, абсолютным, необратимым сведением человеческого страдания к глубочайшему унижению как состоянию и образу. Фуко пылко заявлял о том, как оскорбительно говорить за других. В этой связи интереснейший, блистательный и исполненный самокритичности анализ документальных фотографий, представленный Зонтаг в недавней книге «Смотрим на чужие страдания», ставит перед нами следующий вопрос: как человек открывается для боли другого человека, то есть участвует в процессе, вновь отсылающем нас к левиной этике бытия-ради-другого?

Если, как утверждает Зонтаг, документалистика есть свидетельство катастрофы, запись события, воспроизведение действительности, то это экзегетический и, вероятно, эйдетический жанр. Однако ему несвойственны мастерство или целостность. Как таковой он оказывается способен передавать что-либо лишь фрагментарно. Можем ли мы доверять тому, что он нам показывает, или сомневаться, если не ощущаем слепой веры в этическую достоверность жанра или упрямого недоверия к его политике?

Выбор нейтрального положения зрителя, который отводит полный неодобрения взгляд от документалистики в силу глубокого недоверия к ней как форме нравственного обвинения, все же нельзя считать приговором. Смотреть искоса тоже этическая позиция; она означает просьбу не обвинять, не осквернять, не жить исключительно ради других; избавить от вины за наблюдение за чужими страданиями, освободить от бремени бытия-ради-другого. Тем не менее существует уровень, на котором такое отречение, будучи истолкованным в духе незападного представления о другом (с критической точки зрения — подобно тому, как поступил Мэтью Хиггс в связи с «Документой-11»), разделяется на два типа: скопофобическое невнимание к особенностям образа и отраженную ксенофобию, неспособную воспринимать другого как полноценного человека<sup>38</sup>. Как я уже говорил ранее, подобный разворот, подобный избирательный взгляд, вероятно, не связаны с неким более широким нравственным видением, но представляют собой профилактическую меру против непристойности уничтожения человека.

Вернемся к обычным образам документального жанра, точнее, к фотографическим и кинематографическим репрезентациям (а также к видео), фиксирующим фрагменты того, что называется «реальным миром». Слово «документальный» образовано

38. См.: *Higgs M. Same Old Same Old*// *Artforum*. September 2002. P. 166–167.

от слова «документ». В буквальном смысле документ есть запись или свидетельство чего-либо, подтверждающего факт существования или осуществления того, что такой документ фиксирует. Отсюда и претензия на «правдивость», часто вменяемая жанру.

Однако документирование вовсе не означает претворения в имманентность единичной ошеломляющей истины. Это лишь сбор в различных формах серии высказываний (Фуко называет их «высказывания-события», полагая в качестве продукта функционирования архива), дающий возможность интерпретировать исторические события или факты<sup>39</sup>. Документальный жанр как таковой никогда не требует правдивости, подтверждения того, что что-либо случилось. В своем неусыпном стремлении к созданию исключительного, в своем желании засвидетельствовать то, что является частью реальности, — пускай даже оно и лежит за пределами непосредственного восприятия, — он взваливает на себя бремя формирования истины, приводящее его к тому, что он воспринимает как подлежащую фиксации реальность.

Документировать — значит создавать утверждения, которые являются доказательством чего-либо: истины, свидетельства некой истины. Ни один образ не может полностью раскрыть реальность, нависающую подобно завесе над огромным полем, в пределах которого ни один образ не соответствует представлениям Ги Дебора, говорящего о том, что сегодня мы все живем в мире внешнего, где общественные отношения скрыты за экраном посредничества<sup>40</sup>.

Возьмем любое документальное «изображение», — скажем, сцену войны в Афганистане — и в соответствии с общим правилом проверим его достоверность. С одной стороны, можно увидеть в нем картину ужасов войны (разбомбленные улицы, горы трупов, безутешное население) и резонно заключить, что оно демонстрирует невзгоды военного времени. И тем не менее одно изображение никогда не сможет доподлинно показать мотивы, которые привели к войне: к примеру, правильное с точки зрения морали решение об уничтожении террористов. Что мы видим, когда смотрим на лежащий на земле труп боевика движения Талибан: «мертвого террориста» или «исламского мученика»? Неопределенность такого образа более не является ис-

39. См.: Фуко М. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. С. 242–253.

40. См.: Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 1999.

ключительно семантической или чисто идеологической<sup>41</sup>. Фотография ни в коем случае не есть послание без кода или код без послания<sup>42</sup>.

Своеобразным противоречием является то обстоятельство, что, несмотря на настойчивое стремление нашего глаза проникнуть внутрь изображенного эпизода и понять его, ни одно из прочтений никогда не окажется адекватным и не сумеет передать сущности заключенного в нем послания. Подобные сцены буквально стимулируют определенную слепоту, формируют слепое пятно. Ширина визуального поля, в рамках которого они обретают существование, такова, что документальное свидетельство может фиксировать нечто подлинное, не раскрывая при этом подлинности зафиксированного, — в том смысле, что оно фактически может ложным образом интерпретировать собственный сюжет. Таков парадокс жанра: отсутствие самоочевидности. Я полагаю, что именно с этим отчасти связана антипатия, которую выказывали критики в связи с выставкой «Документа-11».

#### **Документируемое и переписываемое**

Профессиональные документалисты находятся в весьма непростой ситуации, так как их работа подразумевает постоянное балансирование на грани между компромиссом и героизмом. Эту ситуацию еще более усугубляет то, что ко всем созданным ими образам прибавляется огромное количество любительских кадров, подрывающих достоверность и истинность свидетельства. В ходе технического развития фотоаппарат приобрел широкую доступность для населения.

Документальное свидетельство как таковое, — если воспользоваться термином Барта, относящимся к некоторым формам письменных текстов, — «переписываемо» (*scriptible*), ибо превращает читателя в своеобразного писателя, то есть поддерживает его стремление развить акт письма, поощряет подражание этому акту<sup>43</sup>. Кроме того, жанр является переписываемым еще и в том смысле, что все в большей мере превращает обычного зрителя в профессионального свидетеля. Он провоцирует любые действия, направленные на документирование, создание но-

41. См. об этом также в: *Сонтаг С. Указ. соч.*

42. См.: *Barthes R. The Photographic Message // A Barthes Reader / S. Sontag (ed.). N.Y.: Hill and Wang, 1982. P. 194–210.*

43. См.: *Барт Р. S/Z. М.: Академический проект, 2009.*

вых хроник реального мира, которые пополняют собой гигантский корпус свидетельств.

Всякий владелец камеры мог бы считаться документалистом в соответствии с этим определением. Знаменитый пример такого превращения — сделанная Джорджем Холлидеем видеозапись избиения Родни Кинга группой лос-анджелесских полицейских. Но действительно ли простого обладания аппаратом и фиксации с его помощью происшествий из реального мира достаточно для того, чтобы сделать нас глашатаями современной истины?

Такова была дилемма, которая встала перед Холлидеем-свидетелем и его киноглазом. Он настолько увлекся съемкой нападения, что даже не взглянул на происходящее сам. Место его глаз заняла камера, буквально ставшая его органом зрения. Последующий переход с пассивной позиции наблюдающего за сценой или зрителя, глядящего на экран, на позицию создателя этих кадров — знаменательный шаг, требующий немалой ответственности. Именно она фактически превратила Холлидея из обычного очевидца в двойного, оба показания которого, в соответствии с таинственными практиками закона, должны были быть подкреплены.

Я полагаю, что именно позиция двойного очевидца устанавливает противоположность между искусством и документалистикой, о которой столь часто говорилось в дни открытия «Документы-11». А впоследствии — и представление о том, что для экспонатов, которые критики отнесли к категории документальных, в целом характерны две вещи:

1. Они «переписываемы», иными словами, любой человек, который является владельцем камеры, может снимать жестокость и нищету. Однако не всякий станет при этом настоящим художником, что в определенном смысле принижает роль технических средств, используемых для механического воспроизведения.
2. Такая «переписываемость» документального жанра (и в частности, его склонность к подражанию) исключает его из сферы искусства.

Иных критиков, однако, в действительности раздражает не противопоставление периферийного искусства документальному доводу, но дерзость, с какой всякий образ стремится запечатлеть реальность, о которой наблюдатель имеет лишь ограниченное представление, а порой и не имеет вовсе. Для таких людей

жанр связан исключительно с поверхностной истиной, зависящей от причинно-следственных взаимосвязей.

В соответствии с дальнейшими рассуждениями искусство есть отражение истины более глубокого рода, ибо оно не зависит от каких бы то ни было внешних факторов, но опирается лишь на собственную внутреннюю реальность. Такие представления характерны для многих из нас — для тех, кто когда-либо сталкивался с противопоставлением искусства как особенного и уникального документальному жанру, за счет ограниченных творческих средств проявляющему определенную заботу об общественных нуждах.

Я не могу отрицать того факта, что многие работы, представленные на «Документе-11», можно спутать с документальными. Некоторые действительно кажутся таковыми, поскольку используемые ими инструменты, подбор и расположение кадров, конкретные аналитические или концептуальные методы повествования берут материал непосредственно из общественной жизни. У меня есть собственный критерий: вместо того чтобы говорить о «документалистике» при объяснении того, почему привилегии на выставке получило якобы запечатление реального мира или же исследования жизни общества, я предпочитаю высказываться о противостоянии документального жанра и искусства и для этого ввожу в обзор «Документы-11» понятие *vérité*.

*Vérité* обычно переводят словом «правда». Однако это еще и жизненность, преданность жизни. В более позднем определении прибавляется смысловой оттенок подражательности. К примеру, во французском языке *vérité* также означает стремление к правдивости в искусстве: *s'efforcer à la vérité en art*. Кроме того, термин отсылает нас к реализму, натуралистичности, достоверности, прагматизму. В рамках документального жанра, о котором мы сейчас говорим, *vérité* также покрывает направление, возникшее во Франции 1960-х, известное как *cinéma vérité*: этот стиль размывает границы между «настоящей» и имитируемой реальностью.

Термин «документалистика», имеющий философское значение в контексте поставленной перед нами задачи — полагаю, нам удалось это продемонстрировать на протяжении проекта, на всех его платформах, во всех публикациях, в ходе симпозиумов, семинаров и т. п., — отсылает к идее Агамбена о голой жизни. Как таковая она связана с тем аспектом опыта, который Агамбен называет формой-жизни, «жизнью, которую никогда нельзя от-

делить от ее формы, жизнью, в рамках которой совершенно невозможно выделить нечто, к примеру голую жизнь»<sup>44</sup>.

Таким образом, биополитика — одновременно и концептуальная оболочка, и решающий философский фактор в деле проникновения такого смутного понятия, как «документалистика», во вполне осязаемое пространство выставочных галерей. При изучении чистой или голой жизни ключевую роль играет пространство *vérité* / документалистики.

А значит, с одной стороны, в представлении о *vérité* мы сталкиваемся с условностями «правды» как процесса выявления, изучения, исследования, опробирования, анализа, распознавания, поисков истины или, выразимся иначе, достоверности. С другой стороны, сам документальный жанр решительно тяготеет к экспертной оценке, направленной прежде всего на запись голых фактов, которые затем должны пройти проверку на *vérité*.

Как раз здесь проявляется связь между документальным жанром и *vérité*: оба определяют отношения между зрителем и лицезреемым им образом (то, что Барт называет *studium*) или же взаимную зависимость фактов и истины. Восприятие и подтверждение подлинности — это беспокойное поле *studium*:

Выискивать *studium* — значит фатально сталкиваться с интересами фотографа, входить с ними в созвучие, одобрять или не одобрять их, но всегда их понимать, обсуждать наедине с собой, ибо культура (к которой восходит *studium*) — это контракт между творцами и потребителями<sup>45</sup>.

Именно оно задает отношения документалистики с *vérité*, ибо по сути в запечатленном образе нет ничего истинного, основанного на фактах, если только цель его фиксации не состояла в том, чтобы заставить зрителя считать получившееся свидетельство не просто некоторым реальным фактом, который имел место быть в мире, но чем-то подлинным в смысле социального контекста данного мира, чем-то, что чрезвычайно сложно отобразить в одном кадре фильма или с помощью одной фотографии.

Если же это верно, то реакция критиков на выставку может привести нас на мысль о том, что масштабное присутствие на ней произведений, которые многие считают документальными, фактически свидетельствует об истощении жанра. Последнее не только усложняет связь зрителя с особым социальным

44. Agamben G. Means without End. P. 2–3.

45. Барт P. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 2011. С. 56.

миром как изучаемым предметом, но также показывает, что тот попросту избыточен. Как следствие, отказ от жанра предполагает возврат к общим для всего человечества сомнениям относительно природы событий и мира, которые он принимает в качестве реальных и подлинных.

Подобное восприятие обостряется в условиях повсеместного контроля и регулирования СМИ представителями влиятельных кругов. Сомнения относительно того, что преподносится в качестве правдивого изображения мира, могут спровоцировать недоверие к автору послания, но не к самому этому посланию. Чем меньше правды о мире демонстрирует документалистика, делающая выбор в пользу избыточной реальности, которую мы не можем контролировать и еще менее способны до конца понять, тем больше зрителей отворачиваются от этого жанра.

\* \* \*

В завершение важно еще раз отметить, что роль, которую часто приписывают документальным формам, создают напряженные отношения между их эстетическими устремлениями и этической позицией в отношении содержания. Второе соображение затрагивает мнемоническую функцию документалистики как архива, выявляющего связь между образами, документами и системами значений. Однако, помимо всего прочего, жанр подразумевает борьбу двух неотделимых друг от друга позиций, характерных для нашего насыщенного новостями мира.

Митчелл в работе «Эссе о фотографии: четыре примера» начал сравнение выразительных средств медиума фотографии с языком со следующего заявления:

...связь между фотографией и языком есть основное поле борьбы за ценность и власть в рамках современного изображения реальности; это пространство, в котором образы и слова обретают и теряют свое сознание, свою эстетическую и этическую идентичность<sup>46</sup>.

Здесь следует задать вопрос: в какой момент образы теряют свое «сознание, свою эстетическую и этическую идентичность»? Можно дать лишь беспомощные, спекулятивные ответы. Несмотря на попытки дискредитировать место работ документального жанра на выставках современного искусства (отсутствие

46. *Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. P. 281.

признания в мире, наполненном примерами их использования, кажется мне довольно странным), множество произведений, представленных на «Документе-11», тем не менее сумели преодолеть неприятие. Большое разнообразие подходов, которые предлагает нам жанр, свидетельствует о необходимости отказа от упрощающих предрассудков, сводящих его образы исключительно к функционалистскому формату.

По итогам продолжительных исследований и долгих бесед с художниками, теоретиками, активистами, архитекторами, множеством учреждений, принадлежащих к разным культурам, континентам, областям знаний, к разным общинам, институтам и сетям (как формальным, так и нет), мы пришли к выводу, что у понятия «документальный» нет какого-либо зафиксированного содержания. Мы работали с художниками и философами, которые помещают свое творчество в более широкие рамки меняющихся отношений между автором и публикой, дискурсом и языком и обращаются к вопросам, которые имеют крайне незначительную связь с заданными заранее значениями, но соединяются с другими видами деятельности, событиями и дискурсами.

Когда в Сенегале возникает такой арт-коллектив, как *Huit Facettes*, ставящий перед собой вопрос об эффективности связи конкретного художника с контекстом, в котором он работает, и с его публикой, какое значение имеет отношение этого коллектива к сенегальской деревенской общине Хамдаллаيه и как им демонстрируются сложные властные отношения?

Каким именно образом члены *Le Groupe Amos* в Демократической Республике Конго предъявляют аудитории работы, выполненные от лица конголезского гражданского общества: они организуют публичные демонстрации; показывают документальные фильмы о гендерных и сексуальных отношениях, экономическом производстве, движениях ресурсов труда и капитала; проводят семинары, посвященные демократии и развитию, обучающие занятия по вопросам равенства полов, семинары о толерантности как первооснове демократического общества; участвуют в качестве наблюдателей в мирных переговорах между различными фракциями повстанцев, действия которых привели к полной неуправляемости Демократической Республики Конго?

Как мы воспринимаем ключевые предложения проекта *Park Fiction*, работающего в трущобах Гамбурга и стремящегося организовать протест маргинального сообщества жителей Санкт-



Паули против джентрификации их района, нацеленной на спекуляцию недвижимостью, а также добиться открытия в этом районе парка вместо планируемого строительства очередного квартала безликих модернистских строений, которое лишь ослабит существующие социальные взаимоотношения и идентичность сообщества?

Тот же аффилиативный дух городских и территориальных исследований характерен для крупного проекта Фариды Армали «Откуда/Куда». Художник совместно с кинорежиссером Рашидом Машарави работает над созданием картины хаотичных перемещений палестинцев, их рассеивания, разделения народа на многочисленные проживающие в изгнании сообщества — над картиной формирования диаспоры. Или для итальянской группы *Multiplicity*, в рамках проекта «Твердое море» принявшей провокационную попытку воспроизвести трагическую жизнь мигрантов и беженцев, пытавшихся нелегально добраться до Италии на судне, что потерпело крушение и утонуло во время шторма в Средиземном море.

Вспомним проект Александры Риера и Доины Петреску «Союз (шагов)», который обращается к политической и культурной субъективности курдского сообщества в Турции, переданной через поэтику общественного и политического анализа; делийскую инсталляцию *Raqs Media Collective* «Координаты повседневной жизни», отрекающуюся от проникнутой идеологией и навязанного государством территориального распределения маргинальных городских форм; исследовательский документальный фильм «Песни Хендсворта» *Black Audio Film Collective*, обращающийся к причинам восстаний черного городского населения во время правления Маргарет Тэтчер; фильм «Обнаженные пространства: жизнь вокруг» Минх-Ха Тринх — размышления о медленном времени и культурных пространствах, процветающих за пределами объединяющей силы глобализации; «Рыбацкую историю» Аллана Секулы, описывающую контейнеризованный двигатель глобальных движений рабочей силы; звуковые и визуальные поля, играющие роль мнемонического пускового устройства в проекте Крейги Хорсфилда *El Hierro* («Железо»); Томаса Хиршхорна и его «Памятник Батаю» — воплощенное в жизнь документальное свидетельство, посвященное жизни и трудам французского философа; или обсуждение притязаний Африки на современность, ведущееся в разделах «Библиотека» и «Музейный магазин» проекта Мешака Габы «Музей современного африканского искусства»; или документальные видео-

съемки Валида Раада / группы *Atlas* в проекте «Потерянные ливанские войны», которые демонстрируют нам манипуляции противоборствующих ливанских группировок и их битву за архивные свидетельства о гражданской войне ради завладения всей «правдой» этого конфликта. Вот лишь некоторые из множества примеров.

Каждый из художников, принимавших участие в «Документе-11», использует средства документалистики и функцию архива для создания новых связей и организации взаимодействия между текстами, повествованиями, документами, высказываниями, событиями, сообществами, институтами, зрителями. Каждый из них по-своему формулирует роль жанра в иерархических взаимоотношениях между образами и художественными формами, этикой и эстетикой, политикой и поэтикой, правдой и вымыслом. На деле наиболее примечательным в каждой индивидуальной позиции и в каждой работе, упомянутой в этом тексте, остается их пристальное внимание к общественной жизни, представляющей собой смешение политических (Армали, Секула, Джаар), социологических (*Raqs Media Collective, Multiplicity, Black Audio Film Collective*, Оттингер, *Igloolik Isuma Productions*), эстетических (МакКуин, Жюльен) и архивных интересов (Джеф Гейс).

Документальный жанр прежде всего беспрерывно конструирует и деконструирует заботу о другом, приверженность истине. Мне хотелось бы закончить свой текст выразительным и лаконичным замечанием Мартина Джея о том, что «даже для самого идеально „обособленного“ наблюдателя не существует „взгляда из ниоткуда“»<sup>47</sup>. Это верно для всех нас — для всех, кто так или иначе исследует разрушение современности: не существует такого «здесь», из которого можно безучастно наблюдать за «каким-нибудь другим» местом, предположительно являющим собой область документалистики. Восприятие, как слепое, так и зрячее, всегда предполагает возможность гораздо более широкого и сложного осознания визуального, чем то, которое в конечном счете доступно глазу. Какую истину способны поведать нам кадры, которые гибнут при дрейфе континентов, запущенном современной индустрией коммуникаций?

47. Jay M. Op. cit. P. 18.

## Литература

- Agamben G. Means without End: Notes on Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Azoulay A. Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.
- Balibar E. Racism and Crisis // Balibar E., Wallerstein I. Race, Nation, Class: Ambiguous Identities. L.: Verso, 1991. P. 217–227.
- Barthes R. The Photographic Message // A Barthes Reader / S. Sontag (ed.). N.Y.: Hill and Wang, 1982. P. 194–210.
- Buchloh B. H. D. Gerhard Richter's «Atlas»: The Anomic Archive // October. 1999. Vol. 88. P. 117–145.
- Du Bois W. E. B. The Souls of Black Folk. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Enwezor O. At Home in the World: African Writers and Artists in «Ex-ile» // Kunst-Welten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart / M. Scheps, Y. Dziewior, B. M. Thiemann (eds). Cologne: DuMont, 1999. P. 330–336.
- Fanon F. Black Skin, White Mask. L.: Pluto Press, 2008.
- Gilroy P. Against Race: Imagining Political Culture beyond the Color Line. Cambridge, MA: Belknap, Harvard University Press, 2000.
- Gopnik B. Fully Freighted Art: At Documenta 11, A Bumpy Ride for Art World's Avant-Garde // Washington Post. June 16, 2002.
- Greenberg C. Towards a Newer Laocoon // Partisan Review. 1940. Vol. VII. № 4. P. 296–310.
- Guattari F. The Three Ecologies. L.: Athlone Press, 2000.
- Higgs M. Same Old Same Old // Artforum. September 2002. P. 166–167.
- It Is Difficult: Ten Years / A. Jaar (ed.). Barcelona: Actar, 1998.
- Jay M. Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Kimmelman M. Global Art Show With an Agenda // The New York Times. June 18, 2002.
- Kristeva J. Strangers to Ourselves. N.Y.: Columbia University Press, 1991.
- Let There Be Light: The Rwanda Project, 1994–1998 / A. Jaar (ed.). Barcelona: Actar, 1998.
- Levin K. The CNN Documenta: Art in an International State of Emergency // The Village Voice. July 2, 2002. Режим доступна: <http://villagevoice.com/arts/the-cnn-documenta-7142208>.
- Maharaj S. Avidya: «Non-Knowledge» Production in the Scene of Visual-Arts Practice // Education, Information, Entertainment: Current Approaches on Higher Artistic Education / U. M. Bauer (ed.). Vienna: edition selene, 2001. P. 225–243.
- Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Nochlin L. Documented Success // Artforum. September 2002. P. 159–163.
- Rogoff I. Art/Theory/Elsewhere // Texte zur Kunst. August 2002.
- Rogoff I. Dossier on Documenta 11 // Texte zur Kunst. August 2002.
- Schneider F. New Rules of the New Actonomy 3.0 // Democracy Unrealized: Documenta11\_Platform1 / O. Enwezor, C. Basualdo, U. M. Bauer, S. Ghez, S. Maharaj, M. Nash, O. Zaya (eds). Stuttgart: Hatje Cantz, 2002. P. 179–193.
- Slyomovics S. The Object of Memory: Arab and Jew Narrate the Palestinian Village. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.
- The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1 / M. Lind, H. Steyerl (eds). B.: Sternberg Press, 2008.
- Vanderlinden B., Hoffmann J. Indiscipline. Brussels: Roomade, 2000.
- Wodak R. Inequality. Democracy and Parliamentary Discourses // Democracy Unrealized. P. 151–168.

- Yeats W. B. *Easter 1916* // *The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. 1.* N.Y.: Mac-Millan, 1999.
- Агамбен Дж. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Европа, 2012.
- Арендт Х. *Vita activa, или О деятельной жизни.* СПб.: Алетейя, 2000.
- Арендт Х. *Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме.* М.: Европа, 2008.
- Арендт Х. *Истоки тоталитаризма.* М.: ЦентрКом, 1996.
- Бадью А. *Этика. Очерк о сознании зла.* СПб.: Machina, 2006.
- Барт Р. *Camera lucida.* М.: Ad Marginem, 2011.
- Барт Р. *S/Z.* М.: Академический проект, 2009.
- Беньямин В. Автор как производитель // *Логос.* 2010. № 4 (77). С. 122–142.
- Бодрийяр Ж. *Войны в заливе не было* // *Художественный журнал.* 1994. № 3. С. 33–36.
- Гройс Б. *Искусство в эпоху биополитики* // Он же. *Комментарии к искусству.* М.: Художественный журнал, 2003. С. 179–196.
- Дебор Г. *Общество спектакля.* М.: Логос, 1999.
- Сартр Ж.-П. *Что такое литература?* СПб.: Алетейя, 2000.
- Сонтаг С. *Смотрим на чужие страдания.* М.: Ad Marginem, 2014.
- Фуко М. *Археология знания.* СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. С. 242–253.
- Фуко М. *Полемика, политика и проблематизация* // Он же. *Интеллектуалы и власть. Избр. полит. ст., выступ. и интерв.* Ч. 3. М.: Праксис, 2006.
- Фуко М. *Право на смерть и власть над жизнью* // Он же. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет.* М.: Касталь, 1996.

---

### **Documentary/Veiritelī. Biopolitics, Human Rights, and the Figure of “Truth” in Contemporary Art**

**Okwui Enwezor.** Curator, art critic and theorist, Director of the 56th Venice Biennale (2015), Director of the Haus der Kunst, Munich. Address: 1 Prinzregentenstraße, 80538 Munich, Germany.

*Keywords:* biopolitics; vérité; documentary; photography; human rights; image of truth; Documenta 11; politics and poetics; ethics and aesthetics.

The article is dedicated to the penetration of the documentary genre into the space of modern art. The author addresses this topic through the spectacle of relations between ethics and aesthetics, politics and poetics. Okwui emphasizes fundamental changes in society, where the relations between different politicians and cultural figures are no longer defined by class struggle, but

concentrate rather on human rights. The author demonstrates how the norms of biopolitics became established in the domain of contemporary art, where the key issues become the search for the meaning of life, and ethical and legal immunity of a man in the frame of global economic and political changes in the world system. This is “biopolitics,” the transformation of ethics into an important criterion of our relations with the world, defining the documentary genre as a new method of creative interpretation of reality. The article is based on an analysis of the exhibition Documenta 11, curated by the author; this exhibition provoked a mixed reaction from the critical society, namely because it marked the turning point in the development of contemporary art, where the documentary

became the essential language of creation. Okwui addresses a whole range of hard-to-solve problems related to documentary photography, video, and cinema. The essential contrariety is the attitude towards Sontag's idea of the "ethics of looking," that is, the capacity of a spectator to decode a documentary image, to read its subjective characteristics and to

relate them with representations of the image truthfulness and reality itself. The main concerns for the author are the reasons of interest that the artists and image-creators show in reality, and the depiction of everyday life, as well as the influence of reality on the conscience of a modern human.

## References

- Agamben G. *Chto ostaetsia posle Osvent-sima: arkhiv i svidetel'* [Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone], Moscow, Evropa, 2012.
- Agamben G. *Means without End: Notes on Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Arendt H. *Banal'nost' zla. Eikhman Ierusalime* [Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil], Moscow, Evropa, 2008.
- Arendt H. *Istoki totalitarizma* [The Origins of Totalitarianism], Moscow, Tsentr-Kom, 1996.
- Arendt H. *Vita activa, ili O deiatel'noi zhizni* [The Human Condition], Saint Petersburg, Aleteiia, 2000.
- Azoulay A. *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2001.
- Badiou A. *Etika. Ocherk o soznanii zla* [L'Éthique. Essai sur la conscience du mal], Saint Petersburg, Machina, 2006.
- Balibar E. Racism and Crisis. In: Balibar E., Wallerstein I. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, London, Verso, 1991, pp. 217–227.
- Barthes R. *Camera lucida*, Moscow, Ad Marginem, 2011.
- Barthes R. *S/Z*, Moscow, Akademicheskii proekt, 2009.
- Barthes R. The Photographic Message. *A Barthes Reader* (ed. S. Sontag), New York, Hill and Wang, 1982, pp. 194–210.
- Baudrillard J. *Voiny v zalive ne bylo* [La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu]. *Khu-*  
*dozhestvennyi zhurnal* [Art Magazine], 1994, no. 3, pp. 33–36.
- Benjamin W. *Avtor kak proizvoditel'* [Der Autor als Produzent]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2010, no. 4 (77), pp. 122–142.
- Buchloh B. H. D. Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, 1999, vol. 88, pp. 117–145.
- Debord G. *Obshchestvo spektaklia* [La Société du spectacle], Moscow, Logos, 1999.
- Du Bois W. E. B. *The Souls of Black Folk*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Enwezor O. At Home in the World: African Writers and Artists in "Ex-ile". *Kunst-Welten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart* (eds M. Scheps, Y. Dziewior, B. M. Thiemann), Cologne, DuMont, 1999, pp. 330–336.
- Fanon F. *Black Skin, White Mask*, London, Pluto Press, 2008.
- Foucault M. *Arkheologiya znaniia* [L'Archéologie du savoir], Saint Petersburg, ITS "Gumanitarnaia Akademiia", Universitetskaia kniga, 2004.
- Foucault M. *Polemika, politika i problematizatsiia* [Polemics, Politics and Problematizations]. *Intellektualy i vlast'. Izbr. polit. st., vystup. i interv. Ch. 3* [Intellectuals and Power. Selected Political Articles, Speeches and Interviews. Part 3], Moscow, Praksis, 2006.
- Foucault M. *Pravo na smert' i vlast' nad zhizn'iu* [Right of Death and Power over Life]. *Volia k istine: po tu storonu*

- znaniia, vlasti i seksual'nosti. *Raboty raznykh let* [Will to Truth: Beyond Knowledge, Power and Sexuality. Works of Various Years], Moscow, Kastal', 1996.
- Gilroy P. *Against Race: Imagining Political Culture beyond the Color Line*, Cambridge, MA, Belknap, Harvard University Press, 2000.
- Gopnik B. Fully Freighted Art: At Documenta 11, A Bumpy Ride for Art World's Avant-Garde. *Washington Post*, June 16, 2002.
- Greenberg C. Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review*, 1940, vol. VII, no. 4, pp. 296–310.
- Groys B. *Iskusstvo v epokhu biopolitiki* [Art in the Age of Biopolitics]. *Kommentarii k iskusstvu* [Art Commentaries], Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal, 2003, pp. 179–196.
- Guattari F. *The Three Ecologies*, London, Athlone Press, 2000.
- Higgs M. Same Old Same Old. *Artforum*, September 2002, pp. 166–167.
- It Is Difficult: Ten Years* (ed. A. Jaar), Barcelona, Actar, 1998.
- Jay M. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Kimmelman M. Global Art Show With an Agenda. *The New York Times*, June 18, 2002.
- Kristeva J. *Strangers to Ourselves*, New York, Columbia University Press, 1991.
- Let There Be Light: The Rwanda Project, 1994–1998* (ed. A. Jaar), Barcelona, Actar, 1998.
- Levin K. The CNN Documenta: Art in an International State of Emergency. *The Village Voice*, July 2, 2002. Available at: <http://villagevoice.com/arts/the-cnn-documenta-7142208>.
- Maharaj S. Avidya: "Non-Knowledge" Production in the Scene of Visual-Arts Practice. *Education, Information, Entertainment: Current Approaches on Higher Artistic Education* (ed. U. M. Bauer), Vienna, edition selene, 2001, pp. 225–243.
- Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Nochlin L. Documented Success. *Artforum*, September 2002, pp. 159–163.
- Rogoff I. Art/Theory/Elsewhere. *Texte zur Kunst*, August 2002.
- Rogoff I. Dossier on Documenta 11. *Texte zur Kunst*, August 2002.
- Sartre J.-P. *Chto takoe literatura?* [Qu'est-ce que la littérature?], Saint Petersburg, Aleteiia, 2000.
- Schneider F. New Rules of the New Actonomy 3.0. *Democracy Unrealized: Documenta11\_Platform1* (eds O. Enwezor, C. Basualdo, U. M. Bauer, S. Ghez, S. Maharaj, M. Nash, O. Zaya), Stuttgart, Hatje Cantz, 2002, pp. 179–193.
- Slyomovics S. *The Object of Memory: Arab and Jew Narrate the Palestinian Village*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998.
- Sontag S. *Smotrim na chuzhie stradanii* [Regarding the Pain of Others], Moscow, Ad Marginem, 2014.
- The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1* (eds M. Lind, H. Steyerl), Berlin, Sternberg Press, 2008.
- Vanderlinden B., Hoffmann J. *Indiscipline*, Brussels, Roomade, 2000.
- Wodak R. Inequality. Democracy and Parliamentary Discourses. *Democracy Unrealized: Documenta11\_Platform1* (eds O. Enwezor, C. Basualdo, U. M. Bauer, S. Ghez, S. Maharaj, M. Nash, O. Zaya), Stuttgart, Hatje Cantz, 2002, pp. 151–168.
- Yeats W. B. *Easter 1916. The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. 1*, New York, MacMillan, 1999.