

УДК 7.01

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-3-220-241

**Дремова Елизавета Николаевна**

Аспирант, кафедра эстетики, философский факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва  
ORCID ID: 0000-0002-3902-0581  
Elysium.asylum@gmail.com

**Ключевые слова:** травматический опыт, непредставимое, современное искусство, фотография, аффект, эстетика, анестезия.

**Дремова Елизавета Николаевна**

# Проблема репрезентации травмы и роль искусства в свидетельстве невыразимого опыта

В статье рассматриваются подходы к проблеме травматического опыта и его представления, описываются дискуссии в исследованиях травмы, связанные с нерепрезентативностью и свидетельством, проблематика фотографического образа. Делается обзор теории аффекта в связи с аналитикой искусства травмы. Автор рассматривает значение диалога и приходит к выводу, что искусство может стать местом, где возможно услышать голос раны, разделить боль Другого. Автор анализирует транзитивную роль искусства в переживании прошлого на примере концептуальных художников — Дорис Сальседо и Альфредо Джаара. Инсталляции Альфредо Джаара, включающие в себя документальные фотографии, анализируются с точки зрения понятия punctum и соотносятся с идеей аффекта.

**Dremova Elizaveta N.**

Post-graduate Student, Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Moscow  
ORCID ID: 0000-0002-3902-0581  
Elysium.asylum@gmail.com

**Keywords:** traumatic experience, unrepresentable, contemporary art, photography, affect, aesthetics, anesthetics.

**Dremova Elizaveta N.**

## The Problem of Representing Trauma and the Role of Art in Witnessing Unspeaking Experience

The article discusses approaches to the problem of traumatic experience and its representation, describes the discussions in trauma studies related to unrepresentable and evidence, and the problems of the photographic image. The article reviews the theory of affect in connection with the analysis of the art of trauma. The author examines the meaning of dialogue and comes to the conclusion that art can become a place where it is possible to hear the voice of a wound, to share the pain of Another. The author analyzes the transitive role of art in the experience of the past on the example of conceptual artists — Doris Salcedo and Alfredo Jaar. Alfredo Jaar's installations, which include documentary photographs, are analyzed from the point of view of the concept of punctum and correlate with the idea of affect.

Актуальность исследования травматического опыта связана со спецификой нашего времени, которое многие теоретики травмы называют посттравматическим [19]. Вторая мировая война и ее последствия, продолжающие пронизывать современность, ставят проблему коллективной памяти и травмы в центр широкого обсуждения различными дисциплинами. В частности, внимание со стороны ученых было связано в первую очередь с изучением выживших в Холокосте. В дальнейшем теория травмы распространяется и на другие события, сопряженные преимущественно с политическим насилием. Отталкиваясь от психоанализа З. Фрейда и развития его идей Ж. Лаканом, исследователи травмы (*Trauma Studies*) отмечают нехватку языка, чтобы сообщить и передать предельный опыт. В то же время исследование этого непроговариваемого опыта имеет огромное значение, поскольку игнорирование и исключение травмы может привести к коллективной меланхолии. Также стереотипизация травмы, ее присвоение со стороны политических сил ведет к формированию непроблематичного образа прошлого и профанированию травмы. Статья ставит цель проанализировать подходы к представлению травматического опыта и ответить на вопрос, каким образом искусство приближается к этому опыту, когда коммуникация нарушена, а молчание кажется единственной формой выражения.

Как уже было отмечено, аналитика нерепрезентативности травмы отмечается в связи с исследованиями Холокоста. Так, Т. Трезиз рассматривает напряженность между тремя значениями слова «невыразимый» применительно к Холокосту [25]. Оно «словесно непредставимо», оно «плохо выразимо», и, наконец, оно не может или не способно быть произнесено из-за сакральной природы события. Трезиз указывает «фактическое утверждение» невозможности репрезентации и «моральное предписание» против ее возможности, которые доминируют в дискурсе о Холокосте. Он показывает, что проблема заключается в неадекватности языка по отношению к силе случившегося столкновения сознания с внешней угрозой. Урон, который событие наносит языку и представлению, подобен тому, как травматическое событие наносит урон психике. К. Карут в книге «Невостребованный опыт: травма, время и история» признает травму «не локализуемым событием», которое не производится в прошлом, но разворачивается «между» прошлым и настоящим [16]. Травма запаздывает во времени,

поскольку случается всегда на мгновение раньше, чем сознание его могло бы ассимилировать. В результате чрезвычайного шока событие полностью не обрабатывается сознанием, образуя своего рода разрыв между травматическим опытом и его артикуляцией.

В связи с этой проблемой возникает понятие *непредставимого*. Ж.-Ф. Лиотар неоднократно обращался к категории возвышенного, связывая ее с авангардным искусством. Исходя из эстетики Канта, Лиотар рассматривает возвышенное как конфликт представления и разума, возникающий в неспособности последнего постичь Абсолют. Этот конфликт приводит к амбивалентному чувству возвышенного, состоящему из удовольствия и боли. В работе «Хайдеггер и евреи» Лиотар анализирует непредставимое как фрейдовский бессознательный аффект (*Nachträglichkeit*). Возвышенное чувство, по мысли Лиотара, говорит о том, что «избыток» оказался сильнее, чем способность сознания с ним справиться. Психический аппарат не может ничего сделать, чтобы связать и представить страх, и именно поэтому он остается внутри аппарата в качестве «бессознательного аффекта» [7, с. 57]. Лиотар пишет о проблеме представления и забвения: «Он (*бессознательный аффект*) не может быть представлен, не будучи упущен, снова забыт, потому что он не подвластен образам и словам. Представить „Освенцим“ в образах, в словах — это способ заставить о нем забыть» [7, с. 46]. Таким образом, возникшая индустрия фильмов о Холокосте приводит к вытеснению и забвению трагедии, формируя то, что Э. Сантнер называет «нарративным фетишизмом» [10, с. 389—407]. «Нарративный фетишизм» — способ, который предполагает отказ от скорби. Вместо этого он стирает следы травмы, заменяя траур сюжетным оформлением. Имитируя состояние вновь обретенной целостности, он подменяет причину и источник травмы, снижает интенсивность опыта. Поэтому непредставимое рассматривается Лиотаром как демонстрация самой невозможности представления, «бесформенное».

Для многих теоретиков, включая Лиотара, примером непредставимого служит 8-часовой фильм К. Ланцмана «Шоа». (Не)возможность подлинного свидетельства стоит в центре фильма. Холокост обозначают как «событие без свидетелей», поскольку нацисты не только физически пытались уничтожить свидетелей своих преступлений, но сама непостижимая структура события препятствовала свиде-

тельству самими жертвами. Исследователи Фелман и Лауб считают, что бесчеловечность Холокоста лишила жертву всякой возможности обратиться даже к самому себе [19]. Тем самым любое свидетельство о предельном событии, с которым мы сталкиваемся, будет некоторым приближением к нему, поскольку «абсолютный свидетель» — это «невозможный свидетель» (тот, кто уже не может свидетельствовать) [1]. Молчание, обрывочность речи, перепады тембра голоса, попытки уйти из поля зрения камеры свидетелей в фильме показывают недостаточность языка по отношению к пережитому опыту. Как отмечает Е. Петровская, «то, что открывается зрителю в фильме „Шоа“, — вовсе не ужас, взывающий к сопереживанию и дарующий в финале катарсис в соответствии с логикой классического представления» [9]. Это и не трагическое, поскольку в логике трагического присутствует катарсический механизм, способствующий некоему преодолению страдания. Но искусство, литература, кино, свидетельствующие о травме, скорее указывают на присутствие подобного опыта, чем обещают «очищение чувств». Ланцман отказывается от целостной неproblemатичной картины прошлого, которая бы служила «нарративной фетишизацией». Взамен этому он предлагает множество голосов (свидетельства жертв и сторонних наблюдателей, бывших нацистов и администраторов), доходящих до зрителя во всей своей сокрушительности.

В текстах В. Беньямина и Т. Адорно возвышенное, согласно Лиотару, становится «эстетикой шока» или анестезией. Обращаясь к идеям Фрейда о работе сознания и памяти в шоковой ситуации, Беньямин приходит к мысли, что стремительное развитие техники и урбанизация XIX века подвергли органы чувств человека серии травматических шоков [4, с. 190]. Поэзия Бодлера основывалась на таком нефиксированном сознанием опыте, для которого переживание шока становится нормой существования. Тем самым можно сказать, что травматический опыт напрямую связан с условиями современности. Исследовательница Л. Стоунбридж также указывает на связь травмы и современности, поскольку переживание современности делает более затрудненным мышление и переживание мира [24]. Урбанизация и модернизация не только привели к более жестоким психическим и физическим травмам, но и дестабилизировали восприятие мира человеком. С. Бак-Морс описывает современное восприятие как со-

стояние анестезии: «Синестетическая система настроена отражать технологические стимулы, чтобы защитить как тело от травмы несчастного случая, так и психику от травмы перцептивного шока. В результате система меняет свою роль. Ее цель — ошеломить организм, притупить чувства, подавить память: когнитивная система синестезии стала, скорее, анестезией» [15]. Таким образом, шок, с которым обычно сталкивались люди, спровоцировал оцепенение чувств и стал нормой для современного человеческого существования. Это еще раз наводит на мысль, что современная чувствительность — это состояние «после травмы», чувство онемения. Не случайно, что для середины XIX века — XX века наиболее распространенными неврологическими заболеваниями были истерия и неврастения, а для начала XXI века — депрессия. В состоянии подобного оцепенения чувств искусство повторяет то, что не было ассимилировано сознанием, аффект. Бак-Морс указывает, что в этой ситуации «кризиса восприятия» вопрос не в том, чтобы научить слышать музыку или увидеть красоту, но в том, чтобы вернуть ему слух, восстановить «восприимчивость» [15].

Близкой к «эстетике шока» мы находим концепцию «театра жестокости» А. Арто. Требуя пробудить зрителя, Арто считал: «Наша восприимчивость дошла до такой степени истощения, когда стало совершенно ясно, что нужен прежде всего театр, который нас разбудит: разбудит и наши нервы, и наше сердце» [2, с. 94]. Арто хочет расстаться с подражательным пониманием искусства, искусство должно становиться самой жизнью, постигаемой невербально. По словам Ж. Деррида, цель Арто — уничтожить повторение (репрезентацию как повторение), освободиться от аристотелевского понимания искусства [6, с. 296]. По словам философа, «жестокое представление должно в меня проникать. А непредставление есть тогда изначальное представление, если представление означает также развертывание объема, многомерной среды, опыт, производящий свое собственное пространство» [6, с. 301]. Разрушение дистанции между зрителем и сценой позволяет Деррида сказать, что «театр жестокости» становится театром чистого присутствия. Во многом идеи Арто воплотились в дальнейшем в искусстве перформанса и в постдраматическом театре.

Согласно Карут, травма не просто болезнь психики, но «это всегда история раны, которая кричит, обращается к нам в попытках расска-

зять о реальности или истине, недоступных нам другим способом» [16, р. 4]. Карут опирается на работу «По ту сторону принципа удовольствия» Фрейда, где психоаналитик рассматривает поэму Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». Герой Танкред в результате ошибки убивает свою возлюбленную Клоринду, скрывавшуюся под рыцарскими доспехами. После похорон он направляется в лес и рубит мечом кипарис, из которого струится кровь, и слышит вопрошающий голос возлюбленной, затем Танкред повторно ранит ее. Карут поражает не только травматическое повторение, о котором пишет Фрейд, но скорбящий голос Клоринды, звучащий через рану и свидетельствующий невозможную для героя правду. По мысли Карут, обращение к литературе Фрейда неслучайно: и литература, и психоанализ интересуются сложной связью между знанием и незнанием [16, р. 3]. Этот голос раны, о котором пишет Карут, передается бессознательно через различные тексты: психоаналитические, литературные, теоретические. Вслушивание в эти тексты, в голос Другого становится решающим в *пробуждении*, о чем повествует Карут, анализируя пример Фрейда о горящем ребенке и его интерпретацию Лаканом [16, р. 98].

Как было показано, травматический опыт разворачивается по ту сторону репрезентации и нарратива, какого-либо схватывания и означивания. Но не все теоретики травмы поддерживают такие убеждения. Интеллектуальный историк Д. ЛаКарпа утверждает, что идея о принципиальной нерепрезентативности травмы, напротив, грозит нивелировать свидетельства тех, кто выжил, а также может сделать бессмысленным историческое исследование. Исследователь критически подходит к понятию возвышенного в контексте изучения Холокоста и травмы, указывая на сближение этой идеи с желанием нацистов стереть следы своих преступлений [21]. Сам ЛаКарпа предлагает идею возвышенного и нерепрезентативности проработку (*working through*) травматического опыта, развивая фрейдовскую «работу траура» [22]. Таким образом, следуя за мыслью о значении диалога в лечении травмы, искусство можно было бы рассматривать как место, где возможно услышать голос Другого и разделить его боль. Передача интенсивных переживаний дает возможность жертве прожить произведенную травмой невыразимость опыта. Благодаря искусству, выживший может приблизиться к примирению с травмой. В связи с этим возникает большой интерес к теории аффекта.

Б. Спиноза определяет аффект как способность тела к действию, а также как способность подвергаться воздействию. Важно отметить, что теоретики аффекта отмечают его материальность, разделяя чувства, эмоции и сам аффект. Так, например, Ж. Делёз различает эмоцию как индивидуализированное и аффект как наиндивидуальное и доязыковое явление. Эмоции — конвенциональная репрезентация чувственного состояния человека. Аффекты, напротив, «превосходят обычные переживания и восприятия» [5, с. 86], создают ситуацию «становления человека нечеловеком» [5, с. 216]. Делезианский аффект связан с движением и становлением. Понятие аффекта находится в центре аналитики Б. Массуми, в статье «Автономия аффекта» он пишет о разрыве между аффективными реакциями тела и языковыми квалификациями сознания, а также отвергает дуализм сознания и тела [8]. Язык и слово противоположны аффекту, «кожа [действует] быстрее, чем речь». Отождествляя аффект и интенсивность, Массуми пишет: «Это состояние отсрочки (*suspense*), потенциально — разрыва. Когда мы осознаем его или описываем, оно похоже на временную впадину, дыру во времени. Его нельзя назвать пассивным, поскольку оно наполнено движением, вибрациями, резонансом» [8, с. 4]. В другой работе Массуми делает акцент на процессуальности при возникновении аффекта, бросает вызов модели познания в пользу теории «непосредственного восприятия» [23]. Т. Бреннан обратила внимание на транзитивность аффекта, источником передаваемого аффекта становится общество [14]. Таким образом, аффект — это социальный феномен, который имеет физиологическое (телесное) происхождение.

В сборнике эссе М. Аткинсон и М. Ричардсона «Травматический аффект» мы находим продолжение данной идеи уже в контексте травмы: «Травматический аффект может <...> пониматься как способ, субстанция и динамика отношений, посредством которых травма переживается, передается и репрезентируется. Травматический аффект пересекает границы между личным и политическим, текстом и телом, экраном и аудиторией, философией и культурой» [12]. Тем самым аффективный поворот показывает сдвиг в критической теории. Аффект указывает на слом субъект-объектных отношений, поскольку граница между ними утрачивает прежнее значение. Травматический опыт, содержащийся в теле индивида, изменяет не только отдельного



человека, но и сообщество. В случае травмы каждое тело реагирует аффективно, и эта аффективная реакция создает цепочку аффектов, которые не могут содержаться в пределах отдельного тела или определенного времени и места. Теоретик и критик искусства Дж. Беннет описывает аффективную реакцию как проникновение «воплощенного (физического) ощущения». Зритель «поражен аффектом», где аффект является процессом «видения ощущения» (*seeing feeling*). Он воображаем и воссоздаваем благодаря самой встрече с произведением искусства [13]. Для Беннет аффект вырабатывается через отношение между изображением и зрителем, а не является тем, что выражает в своей работе художник.

Обратимся к примерам из современного искусства, в котором можно обнаружить описанную интенсивность. Инсталляции колумбийской художницы Д. Сальседо основаны на многочисленных интервью с жертвами, свидетельствах «невостробованного опыта». В отношении к свидетельству художница оказывается близка к идеям теоретиков травмы. В одном из интервью Сальседо утверждает, что позиция современного художника не в том, чтобы быть творцом, но в том, чтобы стать свидетелем, включая философию, поэзию и искусство. Биография самой художницы тесно связана с историей Колумбии: ее родственники пропали без вести. В своих работах Сальседо использует домашнюю мебель, одежду — все то, что должно давать чувство безопасности и комфорта — но пересобирает их особым образом. Например, в инсталляции «Дом вдов» художница соединяет части старой мебели (двери, стулья, шкафы, столы и т.д.), заливает их бетоном, в результате чего объекты теряют свою функциональность. Предметы повседневного мира становятся причудливыми и странными, тревожными и жуткими. Источником инсталляции послужили интервью Сальседо с женщинами, которые были вынуждены покинуть свои дома. С одной стороны, работа Сальседо сосредотачивается вокруг пустоты и отсутствия. С другой, в этих на первый взгляд безжизненных скульптурах можно обнаружить следы человеческого присутствия: разорванный кусок одежды или детский игрушечный стул. Особое внимание следует обратить на экспонирование, объекты размещаются в пространстве так, что составляют небольшие тесные комнаты. Перемещение между скульптурами также вызывает затруднение и физический дискомфорт.



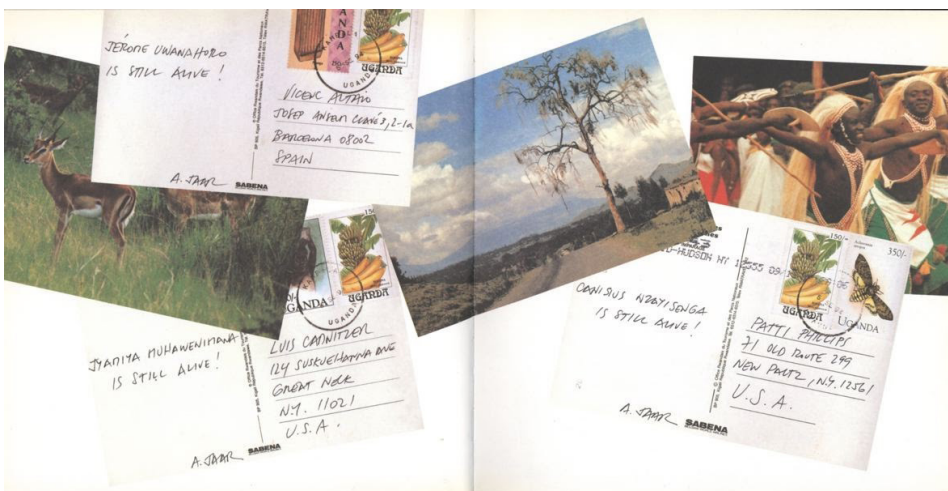
**Илл. 1.** Дорис Сальседо. Дом вдов. Инсталляция. 1992–1994. Музей современного искусства, Чикаго

Подобное расположение объектов в пространстве напрямую связано с нестабильным положением, в котором оказываются жертвы насилия, положением исключенных.

В инсталляции *Atrabiliarios* Сальседо помещает туфли (некоторые составляют пары, некоторые — нет) пропавших и убитых женщин под полупрозрачную кожу животного. Художница пришивает эти объекты к стенам хирургической нитью. Зачастую именно туфли помогали в опознании убитых, поскольку сами тела были обезображены. Обувь сохраняет на себе следы использования, следы тел, которым они принадлежали. Подобная же интимность присутствует и в инсталляции «Сиротская туника». Она основывается на истории девочки, увидевшей смерть собственной матери. Долгое время после испытанного ужаса девочка продолжала носить сшитую матерью белую тунику. Сальседо соединяет две части стола, в центре образуется шов, созданный из сотни человеческих волос. Гибридные объекты Сальседо демонстрируют состояние мира после утраты, указывают на хрупкость человеческой жизни, сломы в структуре памяти. В то же



**Илл. 2.** Дорис Сальседо. Atrabiliarios. Инсталляция. 1993. Музей современного искусства, Барселона



**Илл. 3.** Альфредо Джаар. Проект Руанда. 1994

время человеческие волосы делают мебель более близкой и интимной, формируя в зрителе аффективную реакцию.

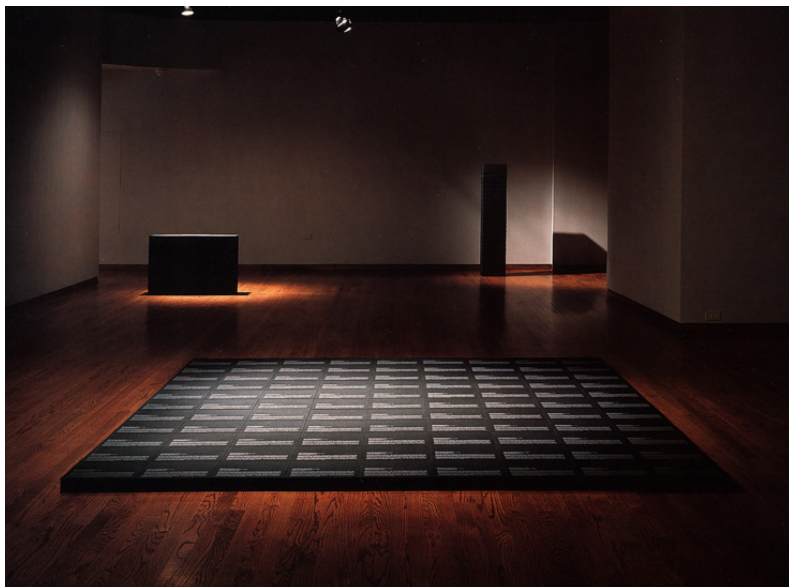
В центре искусства чилийского художника А. Джаара находятся политическое насилие и специфика фотографического образа в вопросе изображения страдания. Сам художник стал свидетелем диктатуры Пиночета и в 1981 году эмигрировал из страны. Большой проект Джаара, над которым он работал в течение шести лет, посвящен Руанде. Художник отправился в Руанду и обнаружил последствия одного из самых ужасающих этнических конфликтов XX века, массового убийства тутси и умеренных хуту. В результате конфликта многие женщины-тутси становились жертвами сексуального насилия, попадали в рабство.

Первой попыткой Джаара обратить внимание мира на геноцид в Руанде становится рассылка открыток, которые художник обнаруживает в разрушенном почтовом отделении. Туристические изображения, создающие привлекательный и безопасный образ страны, резонируют с недавними событиями. Джаар подписывает открытки от имени выживших в геноциде тутси, которых он встречает в Руанде, и отправляет открытки друзьям по всему миру. В одном из интервью художник говорил, что отправляя эти открытки как знаки жизни (в противоположность знакам смерти, которые он наблюдал повсеместно), он хотел показать, что несмотря ни на что, выжившие в Руанде остались. Художник возвращает имена и голоса тем, кто оказался невидимым для мирового сообщества.

Иконоборческий проект Джаара «Реальные изображения» представляет собой почти шестьсот документальных фотографий, которые художник поместил в полностью закрытые черные коробки, напоминающие надгробные плиты.

Снимки свидетельствуют о массовом уничтожении в Руанде и его последствиях. На верхней части коробов содержалась информация с подробным описанием фотографии, находящейся внутри. Работа Джаара — это попытка изобрести иной способ говорить о насилии, происходящем здесь и сейчас, но этот способ должен не повторять само насилие, а глубоко воздействовать на зрителя. В проектах Джаара прослеживается вопрос об этической составляющей изображения страдания. В этом художник близок к Лиотару и Ланцману, и особенно созвучен идеям Сьюзан Сонга. В позднем эссе «Смотрим на чужие





**Илл. 4.** Альфредо Джаар. Реальные изображения. Инсталляция. 1995. Музей современной фотографии, Чикаго

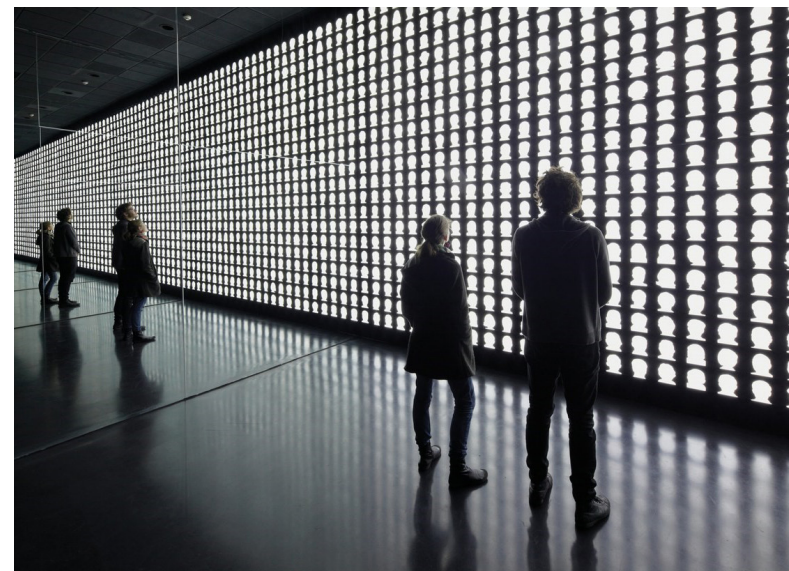
страдания» Сонтаг последовательно рассуждает о проблеме репрезентации боли в фотографии [11]. Такие снимки не должны удовлетворять нашему чувству прекрасного, поскольку таким образом формируется дистанция между зрителем и событием. Журналистская фотография, изображающая насилие, усиливает поток визуальных образов, становится «еще одной фотографией» среди многих других. Шокирующий образ в современном мире становится клишированным: «...в культуре, радикально перестроившейся на коммерческий лад, требовать, чтобы образ кричал, ошарашивал, бил по нервам — это уже элементарный реализм и трезвый деловой подход. Как еще привлечь внимание к твоему продукту или твоему искусству? <...> Образ как шок и образ как клише — две стороны одного и того же явления» [11, с. 21]. Бомбардировка изображениями смерти приводит к пресыщению, притуплению чувств. Кроме того, сохранение и распространение фотографий произошедшего ужаса не способствует тому, чтобы этот ужас больше не повторился. Боль других удалена от нас фотографическим экраном. В качестве примера Сонтаг приводит альбом немецкого



**Илл. 5.** Альфредо Джаар. Глаза Гутете Эмериты. Инсталляция 1997. Предоставлено Lelong Gallery, Нью-Йорк

пацифиста Эрнста Фридриха «Война войне!» 1924 года, показывающий чудовищный масштаб последствий Первой мировой войны. Снимки уничтоженных поселений, увечья жертв войны, многочисленные погибшие и массовые захоронения должны были изменить сознание людей и отвлечь их от войны как средства решения конфликтов. Однако, несмотря на всю чудовищность собранных фотографий, спустя всего пятнадцать лет разразилась еще более масштабная Вторая мировая война. В инсталляции Джаара фотографии ужаса остаются сокрытыми, они не включаются сознанием в контекст подобных же изображений, но развернутые описания снимков позволяют зрителю остаться наедине с оглушительным ужасом факта. По мысли Джаара, когда изображение страдания теряет свою силу и банализируется, слово в большей степени может оказать воздействие на зрителя.

Художник уделяет большое значение и личным историям. Инсталляция «Глаза Гутете Эмериты» посвящена травме женщины-тутси, ставшей свидетельницей массового убийства в церкви Нтамара, в результате которого погибли ее муж и двое сыновей. Самой женщине и ее дочери чудом удалось сбежать. В течение нескольких недель они прятались недалеко от болот, выходя по ночам в поисках еды. Джаар размещает миллион слайдов одного и того же снимка глаз на большой подсвеченный стол. Зритель может использовать лупу, чтобы лучше разглядеть глаза женщины. Здесь нет изображения самого события и его последствий, но есть нечто большее, чем изображение — пронзительный взгляд выжившего, взвешивающий куда-то вперед. Взгляд обращен не на фотографа и не на зрителя, он свидетельствует о том, что не доступно каждому из нас, но с чем невозможно справиться в одиночестве. Каждый слайд — это одна оборвавшаяся жизнь, одно свидетельство смерти, которое было увидено женщиной. Тем самым Джаар возвращается к основаниям фотографического образа. Р. Барт приводит в ставшей уже классической книге по теории фотографии Camera Lucida понятие *punctum*, доязыковой аффективный пласт сознания, раскрывающийся при воздействии фотографии на зрителя [3]. Он уничтожает временной разрыв между прошлым и настоящим, устанавливая связь живых и мертвых. Также спецификой *punctum*'а становится его одновременное присутствие внутри снимка и за его пределами. Таким образом, заряженная аффектом рана на фотографии



Илл. 6. «Геометрия совести». Инсталляция. 2010. Музей памяти и прав человека, Сантьяго



Илл. 7. Альфредо Джаар. Тени. Инсталляция. 2016. Галерея современного искусства Kamel mennouch, Париж



глаз Гутете Эмериты размыкает границы между изображаемым и зрителем, актуализируя травму и давая ей стать разделенной с Другим.

Военная диктатура в Чили и связанные с этим трагические события становятся темой поздних работ Джаара. В 2010 году он создает мемориал «Геометрия совести» в Музее памяти и прав человека в Сантьяго. Мемориал располагается под землей в зеркальной комнате. Нахождение в комнате ограничено по количеству людей и времени, в ней может находиться только десять человек в течение трех минут. Зритель спускается вниз, после первой минуты пребывания в комнате из темноты начинают медленно проявляться силуэты людей. Каждый из них представляет собой засвеченную фотографию погибшего или выжившего в период диктатуры Пиночета. За счет зеркальных стен силуэты отражаются, их количество бесконечно удваивается и множится. Достигая определенной световой интенсивности, силуэты постепенно начинают затухать, вновь погружая зрителей в пронзительную темноту. Такое физическое ослепляющее воздействие оставляет фотопортреты надолго в зрительной памяти.

В проекте «Тени» Джаар обращается к культовым фотографиям голландского фотографа К. Вессинга, который отправился в Никарагуа в 1978 году освещать последние дни диктаторского режима А. Сомосы. Зритель проходит по темному коридору с контактными отпечатками Вессинга и оказывается в центральном пространстве выставки. В этом зале размещается единственная фотография, изображающая двух пораженных горем женщин, узнавших о смерти отца. Постепенно фон затемняется и остаются только их силуэты. Вскоре, так же, как и в мемориале в Музее памяти, фигуры наполняются ослепляющим зрителя светом. Женщины на фотографии воплощают собой множество невинных людей, ставших жертвами военных конфликтов и политического насилия.

Ж. Диди-Юберман в работе «Образы несмотря ни на что» убеждает читателя в том, что фотография — единственное подлинное свидетельство катастрофы [17]. Повествуя об истории четырех документальных снимков массового уничтожения, сделанных в Освенциме, философ утверждает, что идея запрета на изображение ужаса совпадает с желанием преступников скрыть следы своих преступлений. В частности, чтобы уменьшить масштаб уничтожения, существовала особая операция, предполагающая эксгумацию массовых захоронений

и сжигание тел. Люди, которые рискуя жизнью сделали и передали эти фотографии, верили, что снимки смогут стать неопровержимым доказательством преступлений нацизма. Диди-Юберман показывает, что поскольку эти изображения являются прямым отпечатком события, идея непредставимого сама по себе становится преступна. Инсталляции Джаара «Глаза Гутете Эмериты», «Геометрия совести», «Тени» в данном случае не противоречат мысли Диди-Юбермана. Джаар критикует определенный тип фотографии, но в этих инсталляциях он вновь возвращает фотографии право быть показанной, вместе с этим меняя способ ее представления. Таким образом, художник не устраняет образ ужаса, но позволяет его переосмыслить, усиливает нашу восприимчивость.

В отличие от исторического нарратива, статичной репрезентации события, работы Джаара устроены перформативно, образуя событие памяти. Вмешательство художника не становится нарушением документального компонента и искажением свидетельства. Напротив, Сальседо и Джаар выступают в роли «вторичного свидетеля» — того, кто откликается на голос раны, а событие искусства становится местом возвращения «невостребованного опыта» Другого. Аффективные реакции, производимые искусством травмы, создают новые связи и способы социальных взаимодействий, новые возможности искусства работать с нерепрезентативным.

## Список литературы:

- 1 Агамбен Д. Свидетель // Homo Sacer. Что остается от Освенцима. Архив и свидетель. URL: [http://yakovworks/library/01\\_a/ga/mben.htm](http://yakovworks/library/01_a/ga/mben.htm) (дата обращения 03.02.2021).
- 2 Арто А. Театр жестокости // Театр и его двойник / Пер. с фр., комм. С.А. Исаева. М.: Мартис, 1993. С. 91–109.
- 3 Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 190 с.
- 4 Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. 377 с.
- 5 Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
- 6 Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. С. 293–316.
- 7 Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и евреи / Пер. с фр., послесл. и прим. В.Е. Лапицкого. СПб.: Аксиома, 2001. 187 с.
- 8 Массуми Б. Автономия аффекта // Философский журнал [Philosophy Journal]. 2020. Т. 13. № 3. С. 110–133.
- 9 Петровская Е.В. Клод Ланцман: уроки нового архива // Отечественные записки. 2008. № 4 (43). URL: <https://strana-oz.ru/2008/4/klod-lancman-uroki-novogo-arhiva> (дата обращения 03.02.2021).
- 10 Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: размышление о репрезентации травмы // Травма: Пункты: Сборник статей. М.: НЛО, 2009. С. 389–407.
- 11 Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 94 с.
- 12 Atkinson M., Richardson M. Traumatic Affect. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 308 p.
- 13 Bennett J. Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art. Stanford, CA: StanfordUP, 2005. 208 p.
- 14 Brennan T. The Transmission of Affect. N.Y.: Cornell University Press, 2004. 248 p.
- 15 Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. URL: <http://susanbuckmorss.info/text/aesthetics-and-anaesthetics-part-i> (дата обращения 03.02.2021).
- 16 Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1996. 288 p.
- 17 Didi-Huberman G. Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2012. 232 p.
- 18 Eaglestone R. The Holocaust and the Postmodern. Oxford: Oxford University Press, 2004. 322 p.
- 19 Felman S., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. N.Y.: Routledge, 1992. 283 p.
- 20 Friedlander S. Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution". Cambridge Mass.: Harvard U. P., 1992. 416 p.
- 21 LaCapra D. History and Memory after Auschwitz. Ithaca, 1998. 232 p.
- 22 LaCapra D. Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma. Ithaca: Cornell University Press, 1994. 248 p.
- 23 Massumi B. Parables for the Virtual. Durham & London: Duke University Press, 2002. 336 p.
- 24 Stonebridge L. Theories of Trauma, in The Cambridge Companion to the Literature of World War II / ed. by Marina MacKay. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 194 p.
- 25 Trezise T. Unspeakable // The Yale Journal of Criticism. 2001. Vol. 14. Pp. 39–66.

## References:

- 1 Agamben D. *Svidetel', Homo Sacer. Chto ostaetsya ot Osvencima. Arhiv i svidetel'* [Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive]. Available at: [http://yakov.works/library/01\\_a/ga/mben.htm](http://yakov.works/library/01_a/ga/mben.htm) (accessed 03.02.2021). (In Russ.)
- 2 Arto A. *Teatr zhestokosti, Teatr i ego dvojniki* [Theatre of Cruelty. The Theatre and Its Double], transl. S. A. Isaeva. Moscow, Martis Publ., 1993, pp. 91–109. (In Russ.)
- 3 Ben'yamin V. *Ozareniya* [Insights]. Moscow, Martis Publ., 2000. 377 p. (In Russ.)
- 4 Bart R. *Camera Lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013. 190 p. (In Russ.)
- 5 Delyoz Zh., Gvattari F. *Chto takoe filozofiya?* [What Is Philosophy?]. Moscow, Institut eksperimental'noj sociologii Publ., St. Petersburg, Aletejya Publ., 1998. 288 p. (In Russ.)
- 6 Derrida Zh. *Teatr zhestokosti i zakrytie predstavleniya. Pis'mo i razlichie* [The Theatre of Cruelty and The Closure of Representation]. St. Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 2000, pp. 293–316. (In Russ.)
- 7 Liotar Zh.-F. *Hajdegger i evrei* [Heidegger and the Jews], transl. V. E. Lapicky. St. Petersburg, Aksioma Publ., 2001. 187 p. (In Russ.)
- 8 Massumi B. Avtonomiya affekta [The Autonomy of Affect]. *Filosofskij zhurnal* [Philosophy Journal], 2020, vol. 13, no. 3, pp. 110–133. (In Russ.)
- 9 Petrovskaya E. V. Klod Lancman: uroki novogo arhiva [Claude Lanzman: Lessons from the New Archive]. *Otechestvennyj zapiski*, 2008, no. 4 (43). Available at: <https://strana-oz.ru/2008/4/klod-lancman-uroki-novogo-arhiva>. (accessed: 10.10.2020). (In Russ.)
- 10 Santner E. Istoriya po tu storonu principa naslazhdeniya: razmyshlenie o reprezentacii travmy [History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma]. *Trauma: Punkty: Sbornik statej* [Trauma: Points: Collected Essays]. Moscow, NLO Publ., 2009, pp. 389–407. (In Russ.)
- 11 Sontag S. *Smotrim na chuzhie stradanija* [Regarding the Pain of Others]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2014. 94 p. (In Russ.)
- 12 Atkinson M., Richardson M. *Traumatic Affect*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013. 308 p.
- 13 Bennett J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA, StanfordUP, 2005. 208 p.
- 14 Brennan T. *The Transmission of Affect*. N.Y., Cornell University Press, 2004. 248 p.
- 15 Buck-Mors S. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*. Available at: <http://susanbuckmorss.info/text/aesthetics-and-anaesthetics-part-i> (accessed 03.02.2021).
- 16 Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press, 1996. 288 p.
- 17 Didi-Huberman G. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 2012. 232 p.
- 18 Eaglestone R. *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford, Oxford University Press, 2004. 322 p.
- 19 Felman S., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. N.Y., Routledge, 1992. 283 p.
- 20 Friedlander S. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge Mass., Harvard U. P., 1992. 416 p.
- 21 LaCapra D. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca, 1998. 232 p.
- 22 LaCapra D. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca, Cornell University Press, 1994. 248 p.
- 23 Massumi B. *Parables for the Virtual*. Durham & London, Duke University Press, 2002. 336 p.
- 24 Stonebridge L. Theories of Trauma, in *The Cambridge Companion to the Literature of World War II*, ed. by Marina MacKay. Cambridge, Cambridge University Press, 2008. 194 p.
- 25 Trezise T. Unspeakable. *The Yale Journal of Criticism*, 2001, no. 14, pp. 39–66.