

КТО ДОЛГО СРАЖАЕТСЯ С ДРАКОНОМ, САМ СТАНОВИТСЯ ДРАКОНОМ: УЧАСТВУЮЩИЕ ЗРИТЕЛИ И «ГРАФФИТИ-ПАМЯТНИК».

Резюме

Хадиджа фон Цинненбург Кэрролл

«Ko se dugo sa azdajom bori, azdaja postane» – так звучит эта пословица на сербском языке. Именно она легла в основу идеи памятника Брюсу Ли в Мостаре. Об этом памятнике и пойдет речь в статье. Настоящий выпуск журнала *Laboratorium* посвящен экспериментальной антропологии, и в моей статье представлено исследование в сфере городской этнографии – анализ концептуального произведения искусства под названием «Граффити-памятник». Нанесение граффити (прежде всего – надписей) на памятник или его постамент, как правило, накладывает дополнительные смыслы на созданный художником арт-объект. В некоторых случаях граффити-памятник¹ можно рассматривать как своеобразный ответ общества на события социально-политической жизни, а также на те решения городских властей, которые касаются установки или демонтажа памятников. Так, в странах бывшей Югославии надписями граффити нередко покрываются пустующие постаменты, на которых так и не появились памятники.

Опираясь на историю публичных представлений, я разработала концепцию «участвующих зрителей» (*performing viewers*). В своих художественных работах я называю участвующими зрителями аудиторию, потому что, когда речь идет о граффити-памятнике, зрители являются одновременно творцами, граница между созидющим и воспринимающим искусство стирается. Я считаю участвующих зрителей необходимой составляющей этнографического концептуализма, аналогом информантов для художников. На моих выставках нет арт-объектов, требующих отклика аудитории: зрители сами есть и объекты, и субъекты.

В данной работе я проверяю гипотезу, согласно которой при помощи метода этнографического концептуализма можно анализировать перформативные отклики аудитории на те или иные формы художественного выражения. В процессе исследования одним из центральных для меня был вопрос о том, как можно опре-

¹ В своей работе автор использует понятие «графффити-памятник» применительно к любому памятнику и/или постаменту (если сам памятник был снесен), на которых имеются граффити. В случае, когда речь идет о конкретном авторском арт-объекте, используется написание «Граффити-памятник».

делить, какая парадигматическая связь существует между художником как автором истории и продуктивными провокациями и неудачами политического художественного вмешательства. Полевая работа осуществлялась в среде концептуальных художников, работающих в Белграде и Загребе с конца 1960-х годов. Я проводила с ними интервью на прогулках, в процессе которых концептуалисты рассказывали истории важных для них мест. Предшественниками художников-концептуалистов были минималисты 1960-х годов, группа «Новые тенденции», члены которой создавали работы коллективно. Следующее поколение решительно отказалось от коллективистской идеологии. Через авторское творчество художники стали утверждать свою индивидуальность в форме вмешательства в публичное пространство города, в его историю, кажущийся хаос и состояние постоянного движения вперед (Blau and Rupnik 2007).

В отличие от других политизированных деятелей искусства, Томислав Готовац не стал сохранять анонимность при организации акций «Fluxus», «Уборка улиц» и « Попрошайничество». Это происходило в 1970-е и 1980-е годы, и он знал, что его действия приведут к аресту. С одной стороны, Готовац был инородным элементом в общей картине национального государства. Но с другой – в своих провокациях, направленных против государства, художник использовал социалистические символы и стратегии. Антропология балканских народов в исследованиях Майкла Херцфельда выявляет роль конструирования народности через художественные акты и памятники творческого несогласия, которые одновременно несут в себе как протестные, так и патриотические качества (Herzfeld 1982, 1997). За политически оппозиционным искусством Балкан стоят локальные высококонцептуальные провокации, на которые часто опираются авторы XXI века.

В коммунистическую эпоху художники часто предпочитали сохранять официальную анонимность во избежание ареста и других негативных последствий, хотя такого рода концептуальные практики, приводящие к изменению облика городов, использовались в Югославии и в более ранние исторические периоды. В XIX веке Загреб из отдаленного торгового поста Австро-Венгерской Империи превратился в город. Это стало результатом серии художественных актов, затрагивавших еще не существующие в ту пору институты, для которых не было даже зданий. Например, на протяжении семидесяти лет Novi Trg (Новая площадь) проходила многоэтапное развитие. Сначала это было поле, затем – место для организации временных мероприятий, театр и, наконец, площадь, ставшая местом политического протеста. Рыночная жизнь впервые пришла на Новую площадь в 1826 году, когда это место было куплено властями города Загреба для устройства на этой территории скотного рынка. В 1864 году скотный рынок, нарушающий гигиенические нормы города, вынужден был переехать в Кирпичный Двор, а Новая площадь была занята продовольственным рынком. Кроме того, здесь выступали народные певцы, а позднее стали давать театрализованные представления для широкой аудитории. Затем, в 1895 году эта площадь была выбрана в качестве места для строительства Национального театра.

Бенедикт Андерсон утверждает, что империалистические и национальные пространства включаются в действие при помощи таких институтов, как музеи, перепись населения и даже театр (Anderson 1983:163–187). Отдельные интерпо-

ляции, составляющие город Загреб, гораздо меньше участвуют в составлении цельной балканской нации. Имперский Загреб XIX века действительно имитировал космополитическое кольцо Вены. Однако более вероятно, что институты, чьи здания расположены на этой улице (имеющей скорее форму подковы, чем кольца, как это было в Вене), сформировались в результате ряда событий, организованных местными жителями; их возникновение не было инициировано австрийским имперским центром. Градостроитель Милан Ленучи поместил Национальный театр рядом с газовым заводом. Тем самым он радикально расширил исторические границы города, введя его в новую эру перемен в промышленной и сельскохозяйственной сферах. Подобного рода истории, в которых аудитория открывает новые публичные места, и являются основой серии работ *Performing Viewers*, в которую входит и проект, посвященный граффити-памятникам.

В статье приведены фрагменты множества высказываний, способствующих становлению такой разновидности искусства, как граффити-памятник. Эти высказывания анализируются с разных точек зрения: рассматриваются язык (прежде всего в аспекте «язык как посредник»), документация, саморефлексивность, монументальность, ориентировка пьедестала, создание манифестов, обсуждается преобладание английского языка среди высказываний, а сами граффити анализируются с учетом момента их написания и с позиции настоящего времени. Отношение к будущему, упоминание событий настоящего времени, культурных кодов и традиций – все это маркеры идентичности в данной версии исторического перехода. Возможно, это устойчивое состояние перехода, в котором находятся Балканы, послужило толчком для того, чтобы радикальные жесты искусства подрывали любую идею монументального континуума. Такие художники, как я и Азра Акшамийя, в рамках проекта «Экспедиция “Потерянное шоссе”» (*Lost Highway Expedition*) задавались вопросом о том, несут ли статуи Брюса Ли, Роки Бальбоа, Джонни Деппа, Тарзана, Саманты Фокс и других представителей культурной глобализации регенеративную функцию как новые памятники для балканизированных южных славян? Статуя мастера боевых искусств в Мостаре, в качестве прототипа которого был выбран знаменитый борец за всеобщую справедливость, была создана именно с этой целью – разрушить излишне политизированный контекст и инициировать новую форму публичного диалога. Таким образом, художники Гатало и Распудич, оправдывая идею создания статуи Брюса Ли, предположили существование поля, в котором другие современные деятели публичного искусства на Западных Балканах могут находить средства выразительности, функционирующие не как разделительные границы, но как средства согласования различий и сглаживания этнических конфликтов.

Авторские права в концептуализме и утверждение авторства в эпоху социализма – темы, проходящие красной нитью через исследования этнографического концептуализма. Собрание цитат на граффити-памятнике можно прочесть как хор группы голосов в процессе общения, как огромный рост комментариев к оригинальному тексту или же просто как случайное граффити.

Художественное исследование в соавторстве с работами по этнографическому концептуализму может превратить зрителей в исполнителей. Это важно, поскольку я могу учесть социальный контекст в арт-проекте и, тем самым, дать воз-

возможность художественного вмешательства авторам, входящим в различные сообщества. Приглашая зрителей в соавторы, граффити-памятник переворачивает представление о монументальном присутствии автора.

Граффити-памятник помог адаптировать стратегии анонимного и коллективного авторства, которые использовали концептуальные художники Восточной Европы. Инсталляция, скульптура и видео могут спровоцировать то или иное участие зрителя. Метод этнографического концептуализма, который я применяю на практике, имеет ту же цель, что и концепция участвующих зрителей: действовать вне границ, разделяющих искусство и аудиторию.

Данный проект – мой ответ тем граффити, которыми оказались покрыты памятники послевоенной бывшей Югославии. Исходя из тех условий, которые предлагает город, я разделяю памятник как физический объект и акты публичных высказываний, представленные в виде граффити. Граффити, которые являются предметом этой статьи, представляют собой коллекцию, собранную в рамках выставки на 52-м Венецианском биеннале и в галерее «Шкутс» в Любляне в 2007 году². «Граффити-памятник» – так называлась большая подборка граффити, которые проецировались на стену галереи, – представляет собой произведение искусства, состоящее из высказываний. Все материалы, включенные в эту инсталляцию, являются текстовыми откликами аудитории на тот смысловой посыл, который несут в себе памятники, пьедесталы отсутствующих памятников и уже сделанные на них надписи. Материалы были собраны в ходе коллективного эксперимента, который был перенесен на отдельный сайт в интернете с сайта «Европа потерянная и найденная» (*Europe Lost and Found*)³. Суть эксперимента заключалась в том, что я просила людей вносить изменения в текст об участвующих зрителях и памятниках города, используя функцию «track changes» в программе MS Word. Собрание коротких текстов было задокументировано и размещено на стене длиной в восемь и высотой в три метра (см. рис. 1 в оригинальной версии статьи, с. 102). Стрелки и цветные пометки на нем объединяют отклики в пространственно близкие кластеры и темы комментариев (см. рис. 2 в оригинальной версии статьи, с. 103). То, что было прислано в отдельных электронных посланиях, было также напечатано и внесено в общее изображение таким образом, чтобы не сводить порядок к бюрократической эстетике, но подчеркнуть стремление к классификации мира, возникающего в процессе общения. Данное произведение – эксперимент в области концептуального письма. Оно является продолжением художественного проекта, в котором в качестве платформы для коммуникации и городской этнографии используется только текст. Собранные в ходе эксперимента комментарии были использованы для ретроспективного анализа отношения к прошлому и будущему Балкан.

Противостояние граффити-памятника послевоенному балканскому типу героической скульптуры рассматривается мной в контексте саморефлексии и кон-

² Предыдущая редакция этой статьи была представлена на конференции «Witnessing War» в Центре исследований в области искусств, социальных и гуманитарных наук Кембриджского университета (CRASSH) 8 марта 2012 года (см. ссылку <http://sms.cam.ac.uk/media/1231580>).

³ Информация перенесена с сайта <http://www.europelostandfound.net> на сайт <http://www.provisionalfutures.net>.

цептуального искусства. Чтобы показать значимость концептуальной дематериализации монументального объекта в тексте, я привлекаю историю авторского права и концептуального искусства в Югославии. В основу деконструкции феноменов героических памятников положена антропология национального воображения, о которой писали Бенедикт Андерсон (Anderson 1983) и Майкл Херцфельд (Herzfeld 1982, 1997). Географическая ориентация памятников и пьедесталов, ее изменение или снос памятника составляют контекст, в пределах которого располагается мой интерес к привлечению «рисующих» зрителей к участию в создании произведения искусства. Поскольку я скорее художник, чем антрополог, моя полевая работа заключается в исследовании политики и языка памяти сразу после югославских войн 1990-1995 годов.

Я использовала методологические приемы теории восприятия при работе с аудиторией. Способ, который я использую для соединения искусства и научного подхода, отличается от искусства этнографического концептуализма, который представлен в разделе статьи, посвященном участвующим зрителям. В качестве методологических инструментов были использованы техники воплощения идей, позаимствованные из области перформативного искусства, которые предлагают фокусироваться скорее на идее, чем на форме. Так же, как и в «реляционной эстетике», в моем исследовании предполагается, что зрители являются локусом идей.

За двенадцать лет, проведенных в поле, я наблюдала контраст между оптимизмом послевоенного общества в Белграде и более поздними напряженными попытками помыслить будущее как таковое. Дискуссия, выраженная в приведенных цитатах по поводу определения настоящего, будущего и значимости прошлого, указывает на борьбу, в которой способ противостояния через неоднозначность авторства был заимствован у предыдущих поколений художников-концептуалистов Восточной Европы. Художники, работавшие в 1960–1980-е годы, подвергали сомнению и критике социалистическое государство. Через произведения искусства, созданные сразу после югославских войн, прослеживается посттравматическое отрицание соучастия в истории и видении будущего. Однако участие зрителей в создании «Граффити-памятника» показывает картину будущего, которая иногда ностальгична, однако более значимой ее характеристикой является наличие этики ответственности, преданность творческой критике и желание освоить новые пределы с помощью доступных средств и языка. В этом есть тень оптимизма, и это именно тот дракон, которым становится боец в битве с призраками, обитающими в посттравматической тематике империи, ее войн и завоеваний. Дракон националистических аутентичных концепций прошлого жутковатым образом воплощается в монументальной скульптуре. В свою очередь, драконы Югославии периода Тито отражаются в современных памятниках, подобных памятнику Брюсу Ли. Единственный шаг, который может быть сделан в ответ – это создание еще одного монумента. И если этот монумент не будет воспринят аудиторией (а он обречен на это из-за атаки национализма) остается вопрос, как прервать этот процесс «гонки вооружений» и вернуться в точку, где дракона нет?

Перевод с английского Аси Воронковой

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Blau, Eve and Ivan Rupnik. 2007. *Project Zagreb: Transition as Condition, Strategy, Practice*. Barcelona: Actar.
- Herzfeld, Michael. 1982. *Ours Once More: Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*. Austin: University of Texas Press.
- Herzfeld, Michael. 1997. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.