

П.Д. Рудь

*аспирант кафедры всеобщей истории искусства
исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова
polinarud46@gmail.com*

ПРИНЦИП ДИХОТОМИИ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

В статье рассмотрен процесс сближения эстетики и политики на основе анализа ключевых трудов, посвященных этой тематике. Автор включает в свое исследование в том числе работы латиноамериканских философов, критиков, искусствоведов и художников. Этот выбор обусловлен необходимостью проследить ход мысли внутри изучаемого контекста, а также определить точку пересечения искусства и политики непосредственно на латиноамериканской художественной сцене 1960-70-х гг. Наличие точки пересечения эстетики и политики в поле концептуализма Латинской Америки крайне важно, так как именно с этой точки зрения возникает бинарная оппозиция концептуального искусства и концептуализма. Автор подробно раскрывает детали этой оппозиции, указывая на особенности двух моделей концептуализма. Кроме того, в статье показаны различные взгляды как латиноамериканских, так и европейских и американских интеллектуалов, что позволяет сформировать целостный ландшафт размышлений на эту тему.

Ключевые слова: концептуальное искусство, концептуализм Латинской Америки, современное искусство Латинской Америки

The article examines the convergence process of aesthetics and politics; it is based on the analysis of key works on the topic. The author enriches the research by implementing texts of Latin-American philosophers, critics, art historians and artists. This choice is a result of necessity to observe the development of intellectual framework on the subject within the researched context and to define the convergence point of art and politics on the Latin-American artistic scene of 1960-70s. The proof of the aforementioned convergence in LA conceptualism contributes to the hypothesis of a binary opposition between conceptual art and conceptualism. The author reveals all the details of this opposition, presenting crucial peculiarities of both conceptual models. Moreover, the article analyses opinions of Latin-American intellectuals as well as European and North American ones in order to create a holistic picture of thoughts on the subject.

Keywords: conceptual art, Latin-American conceptualism, contemporary art of Latin America

Политическая, социально-экономическая и культурная сферы переживали крайне противоречивый и турбулентный период в 1960-70-е гг. В легендарном 1968 г. революционные настроения пронизывали все слои общества. В то время студенческие и рабочие волнения охватили десятки стран Европы и Америки. Помимо Франции, где бастуют против политической линии де Голля, протестные голоса слышатся в Западной Германии, Швеции, Италии, Испании и Великобритании. Недовольство политикой правительств выливается и на улицы Мексики, Аргентины, Бразилии, Колумбии, Уругвая. В Латинской Америке вторая половина 1960-х гг. выводит на социально-политическую сцену новых акторов: молодежь, средний класс, феминистки и профсоюзы активно высказывают свое несогласие, борются за свои права и за возможность диалога с властью. Подготовка к Олимпийским играм в Мексике 1968 года стоила больших финансовых затрат и, как оказалось чуть позже, огромного количества жизней. Неудовлетворенность политикой Густаво Диаса Ордеса – за время его президентства не раз подавлялись независимые профсоюзы и крестьянские фермерские хозяйства, нарушались права университетов на автономную политику и другие свободы – привела к масштабным студенческим забастовкам осенью 1968 г. Протестные выступления не только не способствовали положительным изменениям, но еще ярче показали

П.Д. Рудь *Принцип дихотомии в концептуальном искусстве
Латинской Америки*

авторитарность правительственного кулака. 2-е октября вошло в историю как «Резня Тлателолко» – вооруженные силы правительства открыли огонь по бастующим на площади Трех культур в районе Тлателолко. Пятью месяцами спустя, в марте 1969 г., аргентинские рабочие, разъяренные диктатурой Хуана Карлос Онгания, заняли весь центр аргентинского города Кордоба. Насилие со стороны военных сил Онгании, слезоточивый газ, наполнивший улицы, не остановили негодующую толпу: протестная волна за несколько следующих месяцев накрыла десятки аргентинских городов. Напряжение нарастало и в Колумбии: неспособность либерального правительства Льераса Рестрепо воплотить в жизнь программу «Национальные преобразования в стране» дало импульс активизации борьбы крестьян против произвола помещиков и террора правительственных войск. Сложная политическая обстановка сохранялась 5 лет – вплоть до 1972 г.: в эти годы общество раздирали непримиримые классовые бои, неоднократно вводилось осадное положение, трудящиеся требовали национализации иностранных компаний и повышения заработной платы, а крестьяне захватывали владения латифундистов. Протестная лихорадка не обошла стороной Уругвай и Бразилию. Вопреки репрессиям во время президентства Хорхе Пачеко против рабочего и демократического движения по Уругваю прокатилось порядка 700 забастовок. А в Бразилии диктатура Артур да Коста-и-Силва побудила выйти на улицы тысячи людей, среди которых были и студенты, и художники, и рабочие.

Легендарность этих лет не ограничивается массовыми выступлениями против правительственных политических линий и репрессий: протестные настроения студентов и рабочих поддерживались деятелями культуры во всех странах. Художественная сцена также переживала кризис, в данном случае эпистемологический: переосмыслились как взаимодействие между публикой и художественным объектом, так и понятие того, что есть искусство, что представляет собой художественный объект. Культура этих десятилетий находилась в постоянном поиске: новой аудитории, новых практик и новых пространств. Кроме того, именно 1968 г. вновь сближает этику и эстетику.

Для Латинской Америки идея сближения искусства и жизни не нова. Мексиканская революция (1910-1917) социализировала искусство: благодаря муральям Диего Риверы, Хосе Клементе Ороско, Альфаро Сикейроса оно появляется в урбанистическом пространстве. Чилийский художник Роберто Матта использует тот же художественный медиум, однако позже – в начале 1970-х гг., когда искусству вновь необходимо сохранять политическую активность. Вместе с «Бригадой Рамоны Парра»¹ Матта создает фреску «Первая цель чилийского народа» в поддержку левой повестки и правительства Сальвадора Альенде. Политический и социальный дискурс не исчезает из искусства с зарождением концептуализма – новые практики (например, акционизм, хэппенинг, перформанс, почтовое искусство) только изменяют стратегию взаимодействия искусства с контекстом. Учитывая тоталитарный характер среды, в которой существовало искусство, художникам необходимо было выработать такие тактики, которые бы позволили обойти ограничения, накладываемые режимами, а также найти свободное от тоталитаризма пространство для выражения собственных идей.

Проблему поиска «свободных от господства пространств» для выражения политической воли художников ставит Теодор Адорно в «Эстетической теории» [Adorno, 1970], опубликованной в 1970 г. Поиск ведет и немецкий философ, социолог Герберт Маркузе. В своей работе [Marcuse, 1964] он ищет возможные стратегии противодействия сложившимся отношениям господства, которые породили феномен «репрессивной культуры». Главная из них основывается на идее «великого отказа», тотального неприятия Системы и ее ценностей. Для Г. Маркузе искусство – одно из немногих свободных от силы и доминирования пространств. Отвергая устоявшиеся структуры, язык искусства способен обнажить подлинную сущность вещей, освободить их от гнета повседневного опыта. Один из наиболее ярких исследователей чилийского «неофициального искусства» Нелли Ричард также анализирует способность искусства преодолеть границы, выставленные тоталитарным режимом. Рассматривая работы Эухеньо Диттборна, Ричард отказывается от традиционного подхода, который

¹ Бригада Рамоны Парра – группа художников – муралистов коммунистической партии Чили, названная в честь чилийской коммунистки Рамоны Парра, которая была убита во время демонстрации в Сантьяго-де-Чили в 1946 г.

ограничивает функцию искусства иллюстративно-пропагандистской поддержкой политической борьбы (критика, направленная на так называемое «военное искусство» Народного Фронта). Диттборн, как практически каждый чилиец в начале 1970-х г., стоял перед выбором: эмигрировать или остаться. Его «Авиапочтовые картины/ рисунки» (“Airmail Paintings”)² – альтернативное решение этой дилеммы: сбежать, оставшись в стране. Безусловно, почтовое искусство на момент создания Э. Диттборном его работы существовало уже около двух десятилетий, тем не менее его работы этой серии являют собой необыкновенное воплощение понятия (переосмысление того, что есть путешествие) путешествия: они, с одной стороны, созданы специально для путешествия, а с другой, созданы самим путешествием (линии на некоторых его работах – это маршруты путешествий его «посылок»). Концепция путешествия так важна для Э. Диттборна, так как оно расширяет пространство деятельности художника, открывает новые возможности, помогает преодолевать ему ограничения, наложенные диктаторским режимом. Свободное передвижение – политическая необходимость. Его сообщения можно метафорично сравнить с «посланиями в бутылке», с Троянским конем или даже с трупами из фильма «Человек, которого никогда не было» (1955), в одежде которых были фиктивные документы и различного рода информация, чтобы пустить врага по ложному следу. Если раньше искусство должно было содержать сообщение или доносить какую-либо информацию с определенной целью, то теперь на него возлагается новая ответственность – символическое разрушение культурных рамок [Richard, 2000]. Таким образом, художественный акт создает не только стратегию, чтобы обойти цензуру, но и механизмы сопротивления.

Подобный процесс преодоления также характеризует деятельность чилийской группы художников и писателей «Передовая сцена». После государственного переворота 1973 г., возглавленного Аугусто Пиночетом, художественное производство практически полностью останавливается. Только спустя четыре года, когда, с одной стороны, суровый кулак диктатора начинает разжиматься, а с другой – художники приспосабливаются к социально-политическим условиям, постепенно формируются стратегии сопротивления. Поиски художников «Передовой сцены», созданной после переворота, отражают траекторию развития их мысли. В годы диктатуры площади и улицы не представляли гражданам возможности для манифестаций собственного мнения и организаций демонстраций, как это было при С. Альенде: таким образом, одна из самых значимых функций публичного пространства была парализована. Одна из участниц «Передовой сцены» Диамела Элтит в этих условиях производит замену: ее частное, личное пространство – тело – превращается в публичное. В работе Элтит «Зона боли» художница с порезанными и обожжёнными руками читает свой роман «Люмперика» в публичном доме. Мэри Грин, специалист по испаноязычному региону, считает, что несмотря на то, что у романа нет повествовательной линии в традиционном смысле, несложно заметить, что его содержание – это метафоричное описание Чили времен диктатуры [Green, Eltit, 2007]. Искалеченное тело Д. Элтит символизирует ужасы правления военной Хунты. Для художницы работа с телом представляет собой еще один способ коммуникации. Кроме того, Элтит противопоставляет частное пространство – собственное тело и публичное – бордель.

Один из ярких примеров феномена искусства «продвинутой сцены» – группа CADA (el Colectivo Acciones de Arte), для которой «действие» было центральной тактикой. Их акции фокусировались на критике не только художественных и политических институтов, но и социальной жизни. От хэппенинга члены группы позаимствовали практику использования городского пространства для своих акций. Однако в отличие от хэппенинга CADA пыталась наиболее эффективным образом использовать энергию улицы, чтобы стимулировать демократические изменения [Neustadt, 2006]. Таким образом, город стал для них открытым музеем, в котором общество превращалось в участников

² «Авиапочтовые рисунки» представляют собой большие листы бумаги или куски нетканного текстильного материала (Э. Диттборн использует его с 1989 г.) с изображениями, с напечатанными сообщениями различного характера, завернутые в конверты, которые потом посредством авиапочты отправлялись по всему миру.

П.Д. Рудь *Принцип дихотомии в концептуальном искусстве
Латинской Америки*

группы и художественного процесса, а само искусство интегрировалось в повседневную жизнь чилийских граждан.

Тоталитарный контекст подготовил плодородную почву для почтового искусства, основная практика которого была бы связана с сопротивлением ограничениям, наложенным режимами на политическую и культурную деятельность. Почта предоставляла для художников латиноамериканского региона единственный способ взаимодействовать с внешним миром, с иностранными коллегами, возможность распространить свои экспериментальные работы, которые не могли быть выставлены у них на родине. Бразильский теоретик и критик Кристина Фрейре в своей работе «Поэтика процесса. Не-музейное концептуальное искусство» метафорично сравнивает почтовое искусство с дверью в художественный мир других стран – это уникальная возможность безграничной коммуникации [Freire, 1999]. Кроме того, почтовое искусство представлялось эффективным и безопасным каналом для распространения субверсивных сообщений, обмена этико-эстетической информацией, так как правительственные режимы не имели возможности осуществлять ежедневный контроль потока корреспонденции. Ключевые фигуры почтового искусства Латинской Америки – уругваец Клементе Падин, аргентинец Антонио Виго, бразилец Пауло Бруски, выстраивая взаимодействие между художниками и тем самым сплетая почтовую сеть, с одной стороны, создавали новое свободное от тоталитарных ограничений пространство, где встречались политика и искусство, с другой, – выказывали как раз то неприятие Системы, о котором говорил Герберт Маркузе.

Исследуя взаимосвязь между политикой и эстетикой, необходимо проанализировать роль художника в политической жизни, а также коммуникативный потенциал художественной работы в целом. Критик Сьюзи Гэблик размышляет о необходимости отражения в искусстве наиболее животрепещущих вопросов [Gablik, 1977; Gablik, 1984]. Предложенный ею термин «эстетика участия» предполагает высокую степень вовлеченности художника в процесс социальных изменений [Gablik, 1992]. Ведущую роль художественному в создании нового социально-политического дискурса отводят и современные левые мыслители Майкл Хардт и Антонио Негри. Согласно их теории, художественные и политические практики взаимопроникают друг в друга, образуя некий перформанс протестных движений, в рамках которого выстраивается диалог субъектов, и происходит обогащение каждого из них [Hardt, 2004]. Итальянский философ, представитель марксистского движения Паоло Вирно культурную сферу представляет, как поле политических акций, так как она заключает «коммуникацию в себе» [Virao, 2003]. Ввиду этого в работе фокус преимущественно делается на коммуникативных практиках в контексте социально-политического и художественного активизма. Согласно чилийскому куратору и художнику Франсиско Бруньоли, искусство Чили в 1970-х г. как раз нацелено на поиск новых знаков и способов коммуникации [Días López, 2010]. Нелли Ричард также говорит об открытой структуре работ художников Лотти Розенфельд, Хуана Кастельо, Альфредо Джаара, Мастерской визуальных искусств и группы CADA: они формируют свои произведения на основе живого материала – собственных биографий и социально-политических событий, что гарантирует постоянную незавершенность их работ, которая потенциально могла бы исчезнуть при условии зрительской интервенции. Например, во время акции «Чтобы не умереть от голода в искусстве» 1979 г. члены группы CADA выдавали жителям одной из городских коммун Сантьяго полулитровые пакеты молока, на которых подчеркнуто был указан их объем (пустые пакеты CADA использовала в последующих своих работах). Это была отсылка к счастливым временам правления фронта «Народного единства» Сальвадора Альенде: «1/2 л. молока» правительственная программа, благодаря которой каждый чилийский ребенок был обеспечен ежедневной нормой молока. В этот же день в газете «Сегодня» был опубликован текст CADA:

«представьте, что эта страница абсолютно белая

представьте, что страница белая как молоко

представьте каждый уголок в Чили, лишенный ежедневной нормы молока, как эту белую страницу, которую нужно заполнить» [Neustadt, 2006].

Чилийский историк искусств Роберт Неустадт исследует коммуникативный потенциал художников этой группы. Так, в его книге «CADA³ – Каждый день: Создание социального искусства» [Neustadt, 2001] рассматривается общественная полемика вокруг ее участников: правые считали их молодыми сумасшедшими, которых нужно призвать к порядку; традиционалисты же ставили под вопрос художественный аспект мероприятий коллектива; а левые обвиняли их в элитизме за частое применение новых для того времени аудиовизуальных технологий. Как отмечала Диамела Элтит, работы группы CADA – открытое диссидентство, критика и несогласие и с диктаторским режимом, и с другими художественными практиками [Morales, 2000].

С размышлениями чилийских исследователей и художников солидарны их бразильские коллеги – на семинаре Proposta 66 (1966 г.), организованном художником Вальдемаром Кордейро и критиком Марио Шембергом, формулируются концептуальные основы бразильского авангарда. Лейтмотивом обсуждений было взаимодействие зрителя с работой и необходимость участия публики в критике традиционных художественных категорий, в создании экспериментальных, концептуальных предложений. Годом позднее бразильский художник и теоретик Элио Ойтицика формулирует основные постулаты «Новой бразильской объективности», среди которых: 1) движение от формального эстетизма к семантическому подходу, сфокусированному на этических, политических и социальных проблемах и 2) организация коллективных манифестаций, открытых для участия широкой публики.

Отправная точка исследований бразильского художника Сильдо Мейрелеса также находится в пространстве социально-политического как физически – он включает свои работы в Систему обращения товаров, так и с точки зрения анализируемой темы. Двухчастный проект Мейрелеса «Внедрения в замкнутые идеологические системы» резонирует с контекстом политических взаимоотношений США и Бразилии. Первая и вторая части проблематизируют американский капитализм наравне с консьюмеризмом в Бразилии, манипулируя средой их «обитания», другими словами, идеологическими системами. В одной работе художник запускает в обращение банкноты, которые являются одним из элементов знаковой системы капитализма. Текст штампа на купюре вопрошал «Кто убил Херцога?». Югославский журналист Владимира Херцог, член коммунистической бразильской партии, был убит полицией военного режима, однако дело было обставлено как самоубийство. А в работе «Coca-Cola» наиболее ярко подчеркнута необходимость коммуникации со зрителем: Мейрелес наносит на пустые бутылки «Кока-Колы» текстовые послания субверсивного характера, а также сообщения, побуждающие людей критически мыслить и поместить собственное мнение на стеклянную поверхность бутылки. Поверхность проявляла надпись, только когда бутылки, саркастическая метафора международных корпораций, были наполнены.

Мейрелес воздействует на зрителя, на его суждения об окружающей действительности, включая их в контекст и разрушая тем самым грань между жизнью и собственным искусством. В этом смысле его искусство существует одновременно в двух режимах, выделяемых французским мыслителем Жаком Рансьером – этическом и миметическом. В своем труде «Разделяя чувственное» [Rancier, 2001] Рансьер вводит понятие режима (идентификации) искусства, который подразумевает «особое отношение между практиками, формами зримости и модусами постигаемости», другими словами между тем, что делается, тем, что показывается зрителю, и тем, что понимается. Политика и искусство рассматриваются как различные способы предоставить право голоса тем, кто его не имел; превратить скрытое в видимое, или, наоборот, устранить из сферы видимого и тем самым лишить права голоса. Три режима, в котором существует искусство по Рансьеру – этический, миметический и эстетический. В данном случае нас в большей степени интересуют первые два: в этическом режиме искусство соотносится с чем-то внешним, произведение искусства не обладает автономией, его рассматривают исключительно в соответствии с тем, какое влияние оно оказывает на индивидуум и на коллектив. Таким образом, искусство

³ CADA от исп. cada- каждый, а также аббревиатура от названия коллектива Colectivo Acciones de Arte

преодолевают барьеры, которые отделяют его от жизни, и сливаются с ней. Работы Мейрелеса вписаны в материю социально-политической реальности и не могут существовать отдельно от нее. С другой стороны, проект «Внедрения в замкнутые идеологические системы» может функционировать и в миметическом режиме, который предполагает, что искусство, если не имитирует реальность, то переносит форму на содержание. В рамках этого режима художественная работа представляет интенцию собственного создателя. Сообщение, содержащееся в ней, впоследствии будет передано публике – и в этом смысле выражение интенции художника может быть рассмотрено и как педагогический акт. Мейрелес через надписи на банкнотах и бутылках транслирует собственное видение реальности, сообщает его зрителю и призывает задуматься. Два режима Рансьера – этический и миметический – можно сопоставить с типологией Нелли Ричард, чилийского критика, уже ранее нами упомянутого. Ричард проводит различия между военным/ангажированным и авангардным искусством [Richard, 2005]. Военное/ангажированное искусство стремится проиллюстрировать свою вовлеченность в политическую реальность, в которой уже происходят социальные трансформации. Подобное искусство было популярно в 1960-е гг., в качестве примера можно привести ранее упомянутую бригаду Рамоны Парра – их деятельность была напрямую связана с коммунистической партией, в свое художественное производство художники-члены бригады включали в том числе и лозунги избирательной кампании Сальвадора Альенде. Эта категория искусства, предложенная Ричард, совпадает с тем, что существует в миметическом режиме, выделенном Рансьером. Авангардное искусство Ричард, можем предположить, функционирует в этическом режиме, так как, согласно ее определению, оно должно предвидеть еще не случившиеся изменения за счёт эстетической трансгрессии. Выходя за пределы традиционного пространства и практик, искусство сближается с действительностью. И эксперименты с художественными методами, и стирание границ между художественным и социальным действуют против академического канона, выражая эмансипационное стремление искусства. Для того, чтобы проанализировать наши умозаключения, обратимся к деятельности чилийской группы «Передовая сцена». Художники группы, с одной стороны, создавали новые практики ради эстетического эксперимента, но с другой, – применяли их для воздействия на общество. Например, игра с языковыми структурами позволяла сохранить сообщение зрителю неизменным и в то же время обойти цензуру. Включение в инструментарий художника новых пространств – тела и города – также существенно расширило границы и предоставило место для субверсивного маневра, направленного против режима Пиночета. Таким образом, в поисках нового художник осуществляет не только эстетическое открытие, но и находит тактики для взаимодействия со зрителем в условиях тоталитаризма.

Рансьер [Rancier, 1995; Rancier, 2001], отчасти продолжая идеи еще одного французского философа А. Сен-Симона о политической роли художников в процессе преобразования человеческого общества [Saint-Simon, 1803], сближает политическое и эстетическое пространства. Для Ж. Рансьера «разделение чувственного» (под разделением чувственного Ж. Рансьер имеет в виду «систему чувственных очевидностей, которая одновременно демонстрирует существование чего-то всем общего и членений, определяющих в нем соответствующие места и части»); фактически он рассматривает восприятие реальности различными социальными слоями; находясь в общем пространстве-времени, каждая социальная группа имеет свой собственный опыт реальности, свои «чувственные очевидности») возможно только благодаря политической и эстетической деятельности: будучи равноправными практиками, они совместно создают новый опыт. «Искусство становится тогда полноценным, когда создаются образы и формы, которые изменяют ощущение реальности. А политика – когда право голоса получают те, кто не согласен со сложившимся режимом». Латинская Америка не раз становилась свидетелем подобных событий, начиная от «Криков за независимость» до протестов общественного движения «Матери площади Майя».

Политика и искусство тесно переплетаются и в некоторых акциях партизанской группировки Тупамарос. Импульсом для возникновения Тупамарос в 1962 г. в Уругвае стал комплекс социальных и политических причин: засилье североамериканского империализма на континенте, вступление просоветских Коммунистической и Социалистической партий на путь реформизма, ухудшение экономической ситуации в стране (инфляция набирала обороты; олигархия не хотела тратить деньги на социальные нужды). Партизанская группировка Тупамарос, осознав недееспособность избирательной системы, сосредоточила все свои усилия на борьбе против диктатуры и пропаганде идей вооруженной революционной борьбы. Всеми своими действиями они стремились еще раз обратить внимание на высокий уровень коррумпированности правительства, банков и промышленности. Изначально главной целью военных операций Тупамарос была экспроприация оружия и денег: члены группировки устраивали вооруженные столкновения, в результате которых многие из них погибали, были задержаны полицией или через какое-то время бесследно исчезали. Некоторые из операций Тупамарос могут быть классифицированы как перформансы. Так, например, в 1963 г. группировка осуществила креативную операцию по захвату города: члены Тупамарос пытались захватить город под предлогом распространения продуктов питания бедному народу. Один из наиболее ярких актов группировки – операция по входу в г. Пандо была оценена Луисом Камнитцером как хорошо спланированное и отрепетированное театральное представление, которое было близко к тому, что делали в то время концептуалисты. Один из лидеров группировки Маурисио Сильберман придумал план прибытия мятежников в г. Пандо: часть боевиков Тупамарос направлялась на место в фальшивом похоронном кортеже, который якобы перевозил останки некоего «Хуана Бурхеньо». Остальные повстанцы добирались на общественном транспорте, поездах или автобусах, замаскировав свое оружие под удочки или спрятав его в пакетах [Camnitzer, 2007]. В той или иной форме деятельность Тупамарос можно отнести к авангардистской, однако, безусловно, они делали это неосознанно, преследовав совершенно иные цели.

Политические акции, напоминающие перформанс, не чужды и Мексике. Уже порядка 50 лет члены движения «400 деревень» («Los 400 pueblos») выходят на улицу полностью обнаженными для того, чтобы отстаивать права крестьян. «Кто обрабатывает землю, тот имеет право ею обладать» – такой был лозунг мексиканских батраков в 1970-х гг. Борьба продолжается и сейчас: крестьяне до сих пор не получают пособия, не имеют фиксированной заработной платы и социальной страховки. Их визуальная стратегия – демонстрация обнаженного тела, которое испещрено шрамами от колониализма. Акции «400 деревень» будто воскрешают понятие французского писателя Антонена Арто «тело без органов»: тела участников выражают себя в движениях, которые не предопределены организацией органов, высвобождаются от телесных ограничений и превращаются в политическое пространство.

Бразильский куратор и художественный критик Клаудия Калирман, рассматривая в своей книге «Бразильское искусство во время диктатуры» [Caligman, 2012] процессы, происходившие в бразильском искусстве в репрессивный период между 1968 и 1975 гг., также подчеркивает желание художников-концептуалистов синтезировать новые практики с политической повесткой. Эфемерные концептуалистские работы позволяли обойти цензуру и избежать преследований. На примере наиболее значимых художников того времени – Сильдо Мейрелеса, Артура Баррио и некоторых других в книге раскрываются особенности их подходов к бразильской политике, взаимодействие с международной художественной сценой, влияние на бразильское искусство и культуру, а также эффективность политической критики. Для одной из своих работ Баррио использовал 44 фунта мяса и костей убитых животных, которые были завернуты в белую материю и разбросаны по парку и улицам. Это был протест художника против невероятного количества погибших от страшных пыток бразильцев во время одного из самых жестоких авторитарных режимов в истории Латинской Америки, диктатуры Эмилию Гаррастазу Медиси. А Мейрелес в рамках одного из своих перформансов установил столб высотой в восемь футов, к которому привязал десять живых облитых бензином куриц, и потом сжег их. За идейную основу художник

взял национальный праздник, посвященный дню независимости Бразилии и связанный с именем национального героя Тирадентиса. Образ Тирадентиса часто использовался в правительственном дискурсе, чтобы склонить на свою сторону население. Мейрелес помещает Тирадентиса (курицы символизировали его тело) в контекст политических репрессий и тем самым кардинально меняет устоявшийся образ Тирадентиса.

Латиноамериканские художественные практики тесно переплетены с политикой, а концептуальное искусство региона наследует эту особенность. Идеологическая тенденция в формировании латиноамериканского концептуализма была впервые определена в начале 1970-х гг. испанским критиком и теоретиком Симон Марчаном. В исследовании С. Марчана [Marchán, 1988] в связке рассматривалось искусство Аргентины и Испании; акцент преимущественно делался именно на эти две страны, нежели на регион в целом. Примерно в то же время выходит одна из наиболее влиятельных книг, посвященных концептуальному искусству «Шесть лет: дематериализация художественного объекта с 1966 до 1972» куратора и критика Люси Липшард [Lippard, 1997]. В работе она выделяет политическую «ветвь» концептуального искусства, тем самым расширяя географию практик концептуализма за пределы Европы и Северной Америки.

Уругвайский концептуалист и теоретик Луис Камнитцер совместно с историком искусств Мари Кармен Рамирез предлагают в 2007 и 2004 гг. ряд отличительных характеристик латиноамериканского концептуализма, среди которых идеологический аспект. М. К. Рамирез рассматривает Латинскую Америку как локус политизированного концептуального искусства. Еще в своей статье 1993 г. [Ramírez, 1993] она дает новую интерпретацию трактовке, предложенной С. Марчаном: диаметрально-противоположно располагает с одной стороны европейское и североамериканское концептуальное искусство, а с другой – латиноамериканское. Л. Камнитцер, подчеркивая фундаментальные отличия двух моделей, считает, что латиноамериканский концептуализм не столько и не только переосмыслял объект, но природу искусства, его возможность вмешиваться в тоталитарную политику стран Латинской Америки [Camnitzer, 2007]. В условиях различных ограничений, обусловленных социально-политическим контекстом, политическая активность во многом стала возможной именно благодаря художественным практикам.

Аргентинский историк искусств Андреа Хиунта, в своей книге «Авангард, интернационализм и политика: Аргентинское искусство в 1960-е гг.» [Giunta, 2001] пишет, что в 1960-е гг. взаимоотношения между искусством и политикой стояли на перекрестке двух путей развития: полное отделение от культурных институций (группа Эспартако) или же критика этих самых институций изнутри. Однако уже к 1968 г. два пути слились в один: группа арт-активистов «Тукуман в огне» посредством серии выставок и акций в провинции Тукуман опровергает информационную кампанию официальных СМИ, открыто демонстрирует ложность представленных правительством преимуществ неолиберальной политики Х. К. Онгания для провинции. Как отмечают и Л. Камнитцер, и А. Хиунта, этот художественный акт переопределил понятие «авангард», теперь он постулируется как насильственное, коллективное действие.

Однако сближение эстетического и политического не было внезапным. За этим стояла длительная трансформация художника в политически ангажированного интеллектуала. Этот процесс берет свое начало во времена Мексиканской революции, когда активно велись дебаты на тему искусства и социальных изменений, и продолжается на протяжении всего XX в. Однако именно с установлением военных диктатур в большинстве стран региона происходит активизация этого процесса.

Наличие точки пересечения эстетики и политики в поле латиноамериканского концептуализма крайне важно, так как именно с этой точки зрения возникает бинарная оппозиция концептуального искусства и концептуализма. В 1999 г. организаторы выставки «Глобальный концептуализм: истоки происхождения» Джейн Фарвер, Луис Камнитцер и Рейчел Вайс высказали мысль о том, что термин «концептуальное искусство» представляет собой оппозицию минимализму, в то время как «концептуализм» обладает более широким значением, не ограничивается исключительно

отрицанием формы и материальности искусства, но включает в себя обширный круг художественных практик, в рамках которых искусство встречается с социальным, политическим и экономическим аспектами повседневной жизни [Camnitzer и др., 1999].

Поэтому определение, которое однажды дал член международного арт-движения Флюксус Кен Фридман концептуальному искусству: «... это не только художественное движение или направление, сколько взгляд на мир, точка конвергенции» [Friedman, 1995] – соответствует и концептуализму «южного конуса», представители которого посредством художественных, в большей степени коллективных, чем индивидуальных, практик заявляют о своей жизненной позиции и активно взаимодействуют с обществом.

Нередко термин «концептуальное искусство» используется некоторыми авторами для анализа искусства «центра», то есть Северной Америки и Европы, и обычно связан с «чистым» концептуальным искусством (лингвистическим), в то время как концептуализм рассматривают как явление периферии. Однако другие считают ошибочным разграничивать понятия по географическому принципу. Во избежание неточностей в понимании в данном исследовании два термина, концептуализм и концептуальное искусство, будут использоваться синонимично.

В своей работе «От объектного к концептуальному искусству» С. Марчан рассматривает новые художественные тенденции 1972-1974 гг.: «Концептуальное искусство отводит главенствующую роль теории, нежели объекту. Таким образом, каждая работа не что иное как отражение эстетической рефлексии своего автора или авторов». По его мнению, в этом и заключается переход от эстетики художественной работы как объекта к эстетике процессуальной и концептуальной. Художественная работа, с точки зрения С. Марчана, представляет собой одновременно и историко-социальный феномен, и коммуникативную систему в социокультурном контексте, в которой лексика – материальный каталог, взаимосвязь между элементами – синтаксис; она сама обладает семантической функцией: является носителем значений, информативных и социальных ценностей, а также оказывает воздействие, другими словами, провоцирует изменения в определённом социальном контексте.

Придерживаясь этого взгляда, автор разделяет искусство концепта на: 1) «чистое» концептуальное искусство (лингвистическое направление) 2) эмпирико-медиальное искусство (восприятие как форма понимания реальности и семиотических измерений художественной работы. При вторичности формального аспекта, работы не ограничивается тавтологическими и философскими спекуляциями.) 3) идеологический концептуализм. Для данного исследования наиболее любопытным представляется третий вид концептуализма. Симон Марчан делает акцент на процессуальный, коммуникативный и документальный характер идеологического концептуализма.

М. К. Рамирез через бинарные противопоставления проводит анализ латиноамериканской и североамериканской моделей концептуализма: контекстуализация, референциальность и активизм концептуалистов «южного конуса» против авторефлексии, тавтологичности и пассивности североамериканцев [Ramírez, 1993]. Кроме того, М.К. Рамирез отмечает, что искусство латиноамериканских концептуалистов, как и любое периферическое движение, являет собой модель взаимного влияния и обогащения: оно, принимая и частично перенимая североамериканский и европейский опыт, во многом его сторонится. Благодаря этому возникает специфическая модель концептуального искусства, предвосхищающая формы идеологического концептуализма, которые разовьются в конце 1970-х и начале 1980-х гг. феминистским движением, а также политически ангажированными художниками в Северной Америке и Европе.

Л. Камнитцер в стремлении наиболее четко и емко охарактеризовать латиноамериканский концептуализм пишет еще один текст, где рассматривает его через генеалогическую линзу [Camnitzer, 1997]. Он акцентирует внимание на художниках и событиях искусства, которые демонстрируют социально-политическую направленность как основную особенность латиноамериканского искусства. Так, например, он ссылается на тексты Симона Родригеза,

П.Д. Рудь *Принцип дихотомии в концептуальном искусстве
Латинской Америки*

написанные в XIX в., в которых искусство и политика неотделимы; на мексиканский мурализм, который отдает приоритет политической коммуникации, нежели автономизации искусства; на идеи бразильской антропофагии, в рамках которой все превращается в заимствование. Для Камнитцера это три основные столпа формирования идеологического концептуализма на континенте. Таким образом, получается, что социально-политический фокус латиноамериканского концептуального искусства обусловлен глубокими историко-культурными корнями, и не связан исключительно с политическим контекстом, с репрессивными военными режимами, как считает Симон Марчан.

Луис Камнитцер также пишет о дематериализации объекта, которая понималась не как полный отказ от объекта, его абсолютное исчезновение из произведения, но переосмысление, что дало возможность латиноамериканским концептуалистам касаться социальных и политических тем. Подобная трактовка способствовала интеграции работы в контекст, их единению, сближению искусства и жизни.

В своей книге «Концептуальное искусство» Петер Осборн [Osborne, 2002] вырабатывает новый взгляд на исследование концептуального искусства. Он концентрируется не столько на самих работах, сколько на идеях. Шесть категорий, выделенных автором, основаны на анализе эстетического определения работы самим художником, что подчеркивает преобладание идеи над ее визуальным воплощением: 1) инструкция, перформанс, документация 2) процесс, система, серия 3) слово и знак 4) заимствование, интервенция, повседневность 5) политика и идеология 6) институциональная критика. Преимущественно он рассматривает работы представителей североамериканцев, европейцев и японцев, однако в его работе также упомянуты и латиноамериканские концептуалисты (бразильцы – Элио Отицика, Лиджия Кларк, Сильдо Мейрелес; чилиец Альфредо Джаар, аргентинский коллектив Группа художников-авангардистов). Произведения этих художников П. Осборн связывает исключительно с культурно-политическими интервенциями и включает латиноамериканский концептуализм в группу «Политика и идеология».

Процесс политизации латиноамериканского концептуализма, ориентированного скорее на публику нежели на художественные институции, исследователь концептуального искусства Пола Вуда также связывает с установлением диктаторских режимов. Художественный авангард в Латинской Америке выступал в качестве форума, площадки для трансляции социально-политических идей ввиду ограничений, наложенных на проведение политических дебатов в обществе [Wood, 2002].

Араси Амараль, проводя анализ аспектов бразильской анти-объектности (Новая бразильская объективность) разделяет точку зрения П. Вуда в том, что исторические события обусловили политико-идеологический характер работ латиноамериканских концептуалистов [Amagal, 1980]. По словам автора, то, что отделяет новую объективность – явная политическая коннотация и выраженное беспокойство авторов контекстом, в котором они существовали. Однако А. Амараль рассматривает примеры художников, которые все-таки пытались встраиваться в современные тенденции художественной жизни того времени, сохраняя при это социально-политическую направленность творчества.

В работе историка искусств и куратора Даниэля Марсоны «Концептуальное искусство» возникновение концептуального искусства в 1970-е гг. обусловлено социально-политическим климатом послевоенного времени, которое принесло с собой глубокие изменения в культуре и обществе [Marzona, 2005]. Поэтому Марсона считает, что не только латиноамериканским концептуальным предложениям были свойственны политические мотивации. Люси Липпард также не выделяет политическую ориентацию как уникальную отличительную особенность латиноамериканского концептуализма. Таким образом, сложилось два полярных взгляда на феномен концептуального искусства ЛА: националистический (Л. Камнитцер, С. Марчан, П. Осборн, П. Вуд) и международный (Л. Липпард, Д. Марсона). Однако за последние десятилетия взгляд на изучение концептуализма трансформировался: дихотомия центр-периферия постепенно заменяется на более глобальный подход.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Человек, которого никогда не было / The Man Who Never Was (1955, реж. Роналд Ним, Великобритания/США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Saint-Simon, C. Letters from an Inhabitant of Geneva to His Contemporaries (1803).* – Oxford: Oxford University Press, 1976.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Adorno T.W. Aesthetic Theory.* – Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
2. *Amaral A. Bienal: primeiras impressões. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer.* – São Paulo: Nobel, 1980.
3. *Calirman C. Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles // Duke University Press Books.* 2012. P. 232
4. *Camnitzer L. Una genealogía del arte conceptual latino-americano // Continente Sul Sur.* 1997. № 6. P. 179-230.
5. *Camnitzer L. Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano.* – Montevideo: Centro Cultural de España, 2007.
6. *Camnitzer L., Farver J., Weiss R. Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s.* – New York: Queens Museum of Arts, 1999.
7. *Freire C. Políticas do Processo: Arte Conceitual no Museu.* – Sao Paulo: MAC-USP, 1999.
8. *Díaz López I. Francisco Brugnoli: La universidad es el mejor espacio para reflexionar.* – Santiago: Portal Facultad de Artes Universidad de Chile, 2010.
9. *Friedman K. Eternal Network: A Mail Art Anthology.* – Calgary: University of Calgary Press, 1995.
10. *Gablik S. Connective Aesthetics: Art after Individualism // The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum.* 1992. Vol. 6, № 2. P. 2-7.
11. *Gablik S. Has Modernism Failed?* – New York: Thames and Hudson, 1984.
12. *Gablik S. Progress in Art.* – New York: Rizzoli, 1977.
13. *Gablik S. The Reenchantment of art.* – New York, 1991.
14. *Giunta A. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60.* – Buenos Aires: Paidós, 2001.
15. *Green M., Eltit D., Reading the Mother.* – Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer Ltd, 2007.
16. *Hardt M., Nogn A. Multitud Guerra y democracia ea la era del Impeno Barcelona.* – Madrid: Debate, 2004.
17. *Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.* – Oakland: University of California Press, 1997.
18. *Marcuse H. One-dimensional man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society.* – London: Routledge & Kegan Paul, 1964.
19. *Marzona D. Arte Conceptual.* – Köln: Taschen, 2005.
20. *Marchán Fiz S., Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960.* – Madrid: Ediciones Akal, 1988.
21. *Morales T. Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política.* – Santiago: Salesianos Planetal/Ariel, 2000.
22. *Neustadt R. CADA DÍA: la creación de un arte social.* – Santiago: Cuarto Propio, 2006.
23. *Osborne P., Conceptual Art.* – London and New York: Phaidon Press, 2002.
24. *Ramírez M. C. Conceptual Art and Politics in Latin America in Latin American Artists of the Twentieth Century.* – New York: Rasmussen jointly with MoMA, 1993.
25. *Ranciere J. L'inconsciente esthetique.* – Paris: Galilée, 2001.
26. *Ranciere J. La Mesentente.* – Paris: Galilée, 1995.
27. *Richard N. La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y políticas de la crisis).* – Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
28. *Richard, N. Arte y política: lo político en el arte // P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldívar, Arte y Política. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis, 2005. P.16-17.*
29. *Virao P. Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas.* – Buenos Aires: Colihue, 2003.
30. *Wood P. Arte Conceitual.* – São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOURCES

1. *Saint-Simon, C. Letters from an Inhabitant of Geneva to His Contemporaries (1803).* Oxford, Oxford University Press, 1976.

REFERENCES

1. Adorno T.W. *Aesthetic Theory*. Frankfurt, Suhrkamp, 1970.
2. Amaral A. *Bienal: primeiras impressões. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Nobel, 1980.
3. Calirman C. *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. In *Duke University Press Books*. 2012. P. 232
4. Camnitzer L. *Una genealogía del arte conceptual latino-americano*. In *Continente Sul Sur*. 1997. № 6. Pp. 179-230.
5. Camnitzer L. *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo, Centro Cultural de España, 2007.
6. Camnitzer L., Farver J., Weiss R. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s*. New York, Queens Museum of Arts, 1999.
7. Freire C. *Políticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. Sao Paulo, MAC-USP, 1999.
8. Díaz López I. *Francisco Brugnoli: La universidad es el mejor espacio para reflexionar*. Santiago, Portal Facultad de Artes Universidad de Chile, 2010.
9. Friedman K. *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary, University of Calgary Press, 1995.
10. Gablik S. *Connective Aesthetics: Art after Individualism*. In *The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum*. 1992. Vol. 6, № 2. Pp. 2-7.
11. Gablik S. *Has Modernism Failed?* New York, Thames and Hudson, 1984.
12. Gablik S. *Progress in Art*. New York, Rizzoli, 1977.
13. Gablik S. *The Reenchantment of art*. New York, 1991.
14. Giunta A. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
15. Green M., Eltit D., *Reading the Mother*. Woodbridge, Suffolk, Boydell & Brewer Ltd, 2007.
16. Hardt M., Nogn A. *Multitud Guerra y democracia ea la era del Impeno Barcelona*. Madrid: Debate, 2004.
17. Lippard L. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Oakland: University of California Press, 1997.
18. Marcuse H. *One-dimensional man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. London, Routledge & Kegan Paul, 1964.
19. Marzona D. *Arte Conceptual*. Köln, Taschen, 2005.
20. Marchán Fiz S. *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960*. Madrid, Ediciones Akal, 1988.
21. Morales T. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago, Salesianos Planetal/Ariel, 2000.
22. Neustadt R. *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago, Cuarto Propio, 2006.
23. Osborne P. *Conceptual Art*. London and New York, Phaidon Press, 2002.
24. Ramírez M.C. *Conceptual Art and Politics in Latin America in Latin American Artists of the Twentieth Century*. New York, Rasmussen jointly with MoMA, 1993.
25. Ranciere J. *L'inconsciente esthetique*. Paris, Galilée, 2001.
26. Ranciere J. *La Mesentente*. Paris, Galilée, 1995.
27. Richard N. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y políticas de la crisis)*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
28. Richard N. *Arte y política: lo político en el arte*. In P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldívar, *Arte y Política. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis*, 2005. Pp.16-17.
29. Virao P. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires, Colihue, 2003.
30. Wood P. *Arte Conceitual*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.