П.Д. РУДЬ
МГУ имени М.В. Ломоносова. Исторический факультет. Кафедра всеобщей истории искусств
e-mail: polinarud46@gmail.com

P.D. RUD
Lomonosov Moscow State University Faculty of History (History of Arts)
e-mail: polinarud46@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА КОЛУМБИИ

CHARACTERISTICS OF CONCEPTUAL ART IN COLOMBIA

В конце 1960-х — начале 1970-х гг. колумбийские художники, в частности Бернардо Сальседо, Хорхе Посада и Антонио Каро, начинают активно экспериментировать с новыми техниками: создают инсталляции, обращаются к исследованиям языка, который впоследствии станет основополагающим элементом их практик. Однако ни один из художников не подкреплял свои работы теоретическими текстами, считая теорию вторичной самому искусству. Таким образом, колумбийский концептуализм в отличие не только от англо-американской, но и от аргентинской и бразильской моделей, характеризуется отсутствием теоретической базы. Другое отличие колумбийского концептуализма заключается в сохранении объекта: художники считали недостаточным использование исключительно языка в качестве художественного средства для произведения визуального искусства. Кроме того, концептуальное искусство Колумбии характеризуется анти-эстетичностью, художественным «непрофессионализмом», подчеркнутой бедностью и социальной вовлеченностью.

The Colombian art witnessed various experiments in late 1960s mostly linked to the artists like Bernardo Salcedo, Jorge Posada and Antonio Caro. At that time, the conceptualists started to focus their activity on linguistic and poetic experiments that would lay the basis

for their further practices. However, they did not follow the dematerialization trend evident in other conceptual art scenes. Furthermore, they questioned the role of art as a response to social needs and crises. Colombian conceptual art adopted several practices from mainstream Conceptual art such as use of text and unaesthetic approach to art but stood for importance of the visual experience and diminished the role of theory. Unlike European and United States Conceptual art, the political context of Colombia significantly influenced the discourse of conceptualist artistic practices.

Ключевые слова: концептуальное искусство, концептуальное искусство Латинской Америки, колумбийский концептуализм.
Keywords: conceptual art, conceptual art of Latin America, Colombian conceptual art.

Историки искусств и художественные критики, рассуждая об истоках концептуального искусства в Колумбии, нередко вспоминают выставку «Окружающие пространства» 1968 года. Мария Клара Кортес, исследователь колумбийского искусства, утверждает, что участники выставки, преимущественно отказавшись от объекта при создании своих произведений, стремились активизировать рациональное, нежели чувственное восприятие их работ зрителями [1, с. 23]. Кроме того, в стенах «Окружающих пространств» произведения впервые взаимодействовали с пространством, зритель превращался в участника беседы, которая, в свою очередь, конструировала новые смыслы.

1970 год стал свидетелем двух выставок, на которых были представлены первые концептуальные работы. На 2-й биеннале искусства «Кольтехер» в Медельине разгорелась полемика вокруг работы Бернардо Сальседо «Гектар сена», состоящей из 500 пронумерованных пластиковых мешков с сеном. Некоторые критики писали, что работа не имела ни эстетической, ни смысловой ценности, только мешала проходу посетителей, другие отмечали выход за рамки традиционных техник и новаторский подход к созданию произведения. «Гектар сена» считается одной из первых инсталляций в колумбийском искусстве. Несколько месяцев спустя Сальседо использует эти же полиэтиленовые мешки, только уже без сена, в другой своей работе «Исписанные страницы и наказания», показанной в национальной библиотеке в Боготе. Запах сена от пакетов, усеявших

пол зала библиотеки, заполнял все пространство, на стенах на уровне детских глаз висели тексты с повторяющимися фразами нравственного содержания: «Время — деньги», «я должен ночью спать», а также математические вычисления для подсчета голосов Густаво Рохаса Пинильья и Мисаэла Пастраны Борреро (1). Схватка Пинильи и Борреро за должность президента всколыхнула всю страну: результаты президентских выборов 1970 г. были поставлены под сомнение. Вступление в должность консерватора Борреро воспламенило тлеющее недовольство крестьян, рабочих, студентов и части военных [2, с. 298]. Сальседо содержанием своей работы вторит сомнениям о легитимности избирательного процесса в Колумбии. Ритмичные наклоны зрителей в стремлении узнать информацию, представленную на страницах, намекают, с одной стороны, на стремление узнать правду, с другой — на то, как посредством повторения и дисциплины режим конструирует истины и взращивает в обществе веру в них. Работы Сальседо имели большое значение для молодых художников, особенно для Антонио Каро и Хорхе Посада.

Каро в ноябре 1970 г. на XXI салоне национальных художников представил свою работу «Голова Льераса». Он создал бюст бывшего президента Колумбии Карлоса Льераса Рестрепо, единственное, что отличало его от классического исполнения — материал: соль вместо бронзы. Помещенный в стеклянный куб, бюст экс-президента был погружен на половину в воду. Постепенно тающая голова Льераса — визуальное отражение размышлений художника об эфемерности искусства. Однако ни Сальседо, ни Каро не предполагали, что создают концептуальное искусство, этикетку на их работы повесили позже.

Таким образом, зарождение концептуального искусства в Колумбии связано с именами трех художников: Бернардо Сальседо, Хорхе Посада и Антонио Каро, поэтому на примере произведений (2) именно этих художников автор считает целесообразным проводить анализ особенностей концептуального искусства Колумбии. Эта тема ранее не была освещена в отечественном искусствознании, поэтому заслуживает особого внимания. Социально-политический контекст создания концептуалистских работ в Колумбии созвучен и современным реалиям — в обществе все также сохраняется разрыв между богатыми и бедными, политическую ситуацию едва ли можно назвать стабильной, работа государственных органов пронизана коррупцией, а на улицах господствует преступность. Ввиду этого, значимость статьи объясняется не только

научной новизной, но и актуальностью проблем, которые поднимали художники полвека назад в рамках своих работ.

Работы латиноамериканских, в том числе колумбийских концептуалистов, с одной стороны, использовали практики международного течения концептуального искусства и формально находились в его рамках, но в то же время поднимали острые социальные проблемы и были обращены к местному населению. Столь сильная вовлеченность латиноамериканских художников в социально-политическую повестку не характерна для европейского и североамериканского концептуализма. Безусловно, не стоит забывать об институционной критике, которая пользовалось популярностью у Майкла Эшера, Ханса Хааке, Даниэля Бюрена, Марселя Бродтерса, Рене Грина и других ключевых фигур основной ветви концептуального искусства. Тем не менее, данная стратегия в большей мере была призвана критиковать художественные институции и связанные с ними проблемы (3). Основной же целью латиноамериканских художников было высветить острые социальные проблемы, подчеркнуть кризисное положения общества, живущего в условиях диктаторского режима. Так, концептуалисты латиноамериканского региона следовали двум императивам: быть в ногу с современными тенденциями в искусстве, благодаря чему, например, колумбийские концептуалисты получили колоссальную поддержку культурных институтов (например, Музей современного искусства Боготы, Биеннале искусства «Кольтехер» в Медельин, Американская биеннале графики в Кали), а также принимать во внимание местный контекст и политическую повестку, чтобы в будущем иметь возможность влиять на положение в стране и не только в области искусства.

Что касается тактик, то колумбийский концептуализм частично заимствовал их у традиционного концептуального искусства: использование текста, институциональная критика и отрицание эстетического подхода к искусству. Тем не менее, социально-политический контекст: усиление влияния левых партизанских отрядов, в первую очередь Революционных вооруженных сил Колумбии (ФАРК), уязвимость избирательной системы, а также многочисленные протестные выступления (4) — сформировал особую модель концептуализма Колумбии, отличного от англо-американской ветви. Анти-эстетичность, художественный «непрофессионализм», подчеркнутая бедность и простота, социальная вовлеченность, отсутствие теоретической базы и манифестов, распространенных в традиционном концептуализме — ключевые его характеристики.

В начале 1970-х гг. концептуалисты при создании своих работ все чаще начинают обращаться к исследованиям языка, который впоследствии станет основополагающим элементом их практик. Художники в текстовой форме видят способ обличить правительство, образовательные институты, средства массовой информации и корпорации в злоупотреблении языком: граница между образовательным информированием и убеждением нередко размыта. Таким образом, концептуалистам удается направить оружие соперника против самого соперника. Каждый художник разрабатывает собственные подходы к использованию языка: Антонио Каро, например, часто демонстрирует фактологическую информацию в той форме, в какой это делали низовые организации, стремясь повлиять своими протестами на мнение населения; кроме того, Каро так же, как и Бернардо Сальседо, манипулирует языком посредством пародий. Так, Сальседо в своей инсталляции «Гектар сена», используя метафоричность языка, критикует эксплуатацию земли.

Кроме того, колумбийские концептуалисты, в отличие не только от английских и американских, но также и от некоторых латиноамериканских коллег, никогда не отрицали визуальной и материальной значимости произведения. Они были глубоко убеждены в силе визуального воздействия написанного текста на зрителя и во влиянии материала на значение работы, на ее восприятие.

Лидер аргентинской группы художников «Группа тринадцати» Хорхе Глузберг заказал Сальседо проект для Центра искусства и коммуникаций [3, с. 100, 107–108]. В 1971 г. Сальседо создает сорокастраничную книгу размером 16 х 10 под названием «Что это?». В углу каждой страницы по диагонали написано: утвердительная работа. Надписи на каждой странице отрицательно отвечают на вопрос «Что это?». Некоторые утверждения опровергают традиционные формы искусства («Это не рисунок», «Это не пейзаж»), другие — современные и радикальные («Это не жест»; «Это не объект», «Это не момент»); различные институты, например, музеи или правительственные органы также подвергаются отрицанию (5). Работу можно анализировать с различных точек зрения: как отсылку к тенденции отрицания исторической традиции в авангарде или же как семиотическое исследование восприятия реальности и взаимодействия искусства и жизни, что было характерно для Рене Магритта или Джозефа Кошута (его работа «Один и три стула», где он представляет объект, а также его визуальную и вербальную интерпретации) [4, с. 387].

Кроме того, книгу Сальседо можно трактовать как пародию на новый авангард. Сальседо, создавая свою работу, пользовался редукционистским приемом, характерным как для минимализма, так и для основного направления концептуального искусства. Автор демонстрирует с насмешкой, как редукционизм позволяет бесчувственно перечислить то, чем не является искусство; как он открывает пространство для безграничного отрицания. Однако за вуалью насмешки проглядывает беспокойство: если продолжать все отрицать, что же в результате тогда останется? Колумбийский куратор Мария Йовино в своем каталоге, посвященном ретроспективе работ Сальседо, определила цель бесконечного отрицания возможных ответов — сохранить возможность задаваться вопросами [5, с. 34].

Незаполненное пространство, господствующее на странице, предлагает читателю самому придумать возможные варианты ответов. Книга возлагает бремя определения того или иного понятия или явления на самого зрителя. Интересно, что, несмотря на полное отсутствие изображений в книге, автору удалось сохранить визуальную ценность искусства.

Размышляя над способом воплощения своей идеи, Сальседо неслучайно выбрал книгу. Подобная форма часто использовалась в традиционном концептуальном искусстве. Однако у Сальседо учебник авангарда приобретает еще и политическую коннотацию, так как «Маленькая красная книжица» Мао Цзэдуна пользовалась невероятной популярностью, нередко ее можно было встретить в личных вещах марксистских партизан. Таким образом, данная работа Сальседо еще раз доказывает озабоченность колумбийских концептуалистов социально-политической ситуацией, в то время как большинство концептуалистских работ из США и стран Европы саморефлексивны (6), то есть фокусируются на исследовании искусства как такового, отношении зрителя к нему, а также на критике художественных институций.

Хотя апроприация некоторых практик основного течения концептуализма очевидна, нельзя сказать, что колумбийские художники копировали международный неоавангард (7). Они создали собственный неоавангард, который возник в результате синкретизма современного внутриполитического контекста и международных тенденций в искусстве.

Работа Хорхе Посады «Документы нового авангарда» также демонстрирует, как в рамках колумбийского нового авангарда пере-

секлись политика и искусство. К сожалению, этой работы больше не существует, как и ее фотографий, тем не менее, сохранились описания. Работа представляла собой книгу, сделанную из алюминия, ее содержание ограничивалось исключительно ее материалом — металлом. Колумбийский критик Мигель Гонсалес назвал «Документы нового авангарда» самой экстремальной работой «другого» авангарда, в котором сильна идея сопротивления [6, с. 4].

Дух сопротивления колумбийского концептуального искусства гораздо более глубокий: сопротивление не ограничивается критикой поверхностного отношения к искусству, это сопротивление сложившемуся убеждению публики, в том, что авангардистские работы — бессмысленная пустышка, «новшество ради новшества». Посада отказывается облекать авангардисткие идеи в слова, он создает книгу, своеобразный анти-манифест, с ненапечатанным содержанием: страницы твердые и пустые, на их поверхности не начертаны никакие догмы. Груз смысловой ответственности алюминиевая книга Посады получает именно за счет собственной формы.

Посада и Сальседо посредством своих книг высмеивают старую модель авангарда и ратуют за открытость, выстраивание диалога и создание пространства, где коренное население имело бы возможность самостоятельно формулировать, высказывать и воплощать революционные идеи. В сопротивлении старой диктаторской модели авангарда художники-концептуалисты отказываются от какой-либо теоретизации, манифестов и толкований своего творчества, рискуя остаться непонятыми и кануть в историю.

Наиболее яркий персонаж, представитель революционной идеологии Колумбии Камило Торрес (8) считал, что интеллектуальная элита должна не возвышать себя над средним классом, но быть его частью и активно взаимодействовать с ним [7, с. 224]. Многие художники-концептуалисты изучали искусство в Колумбийском государственном университете Боготы, где Торрес преподавал некоторое время перед тем, как присоединиться к национальной освободительной армии. Торрес и его единомышленники, выступая за синтез теории и практики, разработали модель «изучай и действуй». По их мнению, эта модель, еще известная как действенное исследование (от англ. action research) — правильная стратегия борьбы для гуманитарной науки против империализма и колумбийской лигархии. Работы колумбийских концептуали-

стов были созвучны этой модели. И Посада, и Каро своим творчеством не только стремились оказывать сопротивление и бросать вызов текущему положению вещей, но также пытались вовлечь представителей среднего класса в борьбу против угнетения и тирании. Художники считали, что изобретение средства, которое бы кардинально изменило ситуацию, им не под силу. Однако верили, что смогут дать толчок и поспособствовать началу революции.

В интервью в 1973 г. Каро сказал: «Будучи мелкобуржуазными художниками, мы склонны к революции и близки к рабочему классу» [8, с. 6]. А Посада признавал, что его работы адресованы интеллектуалам и мелкой буржуазии, которых он рассматривает в качестве союзников в совершении революции, с которыми можно эффективно сотрудничать на протяжении долгого времени. В книге Посады страницы, пустые листы металла — не документация планов, инструкций к действию, но отражение зрителя. Таким образом, получается, что разработка плана и тактики — целиком и полностью задача читателя.

Более высокая степень политической ангажированности работ Антонио Каро роднит его творчество с латиноамериканской моделью концептуализма (сложившейся в Бразилии, Аргентине, Чили и Уругвае). Через произведения Каро прослеживается его видение задач искусства: оно должно быть ориентировано на обычных людей и служить народу.

Каро, используя в своей работе «ЗДЕСЬНЕТМЕСТАИСКУССТВУ» визуальные и материальные атрибуты протестов, отсылает зрителя к народным выступлениям. Работа представляет собой фразу, написанную черными заглавными буквами. Каждая буква нарисована на отдельном листе стандартного плакатного размера. В 1972 г. на Национальном салоне Каро повесил вплотную 16 листов. Из-за слитного написания, тяжеловесного и квадратного шрифта фразу крайне сложно прочитать с первого взгляда. Визуальное воздействие выходит на первый план, по сравнению со смысловым: сначала зритель воспринимает «визуальный крик» и только потом уже открывает для себя смысл. Материалы и небрежность в создании придают работе сырой, дешевый и самодельный вид.

Работа настойчиво заставляет обратить внимание на слово ЗДЕСЬ. ЗДЕСЬ двусмысленно: подразумевается сейчас и относится к контексту работы, который может представлять собой и салон, и музей, и страну. В контексте салона, первое понимание зрителем работы

— критика самого салона (9). «ЗДЕСЬНЕТМЕСТАИСКУССТВУ» ставит под сомнение объективность салона — отражает ли он настоящее положение дел в искусстве.

Помимо этого, плакаты Каро осуждали недавние репрессии в отношении участников манифестаций, выступавших за проведение государством реформ. Ключ к такому пониманию работы — в тексте, написанном маленькими буквами внизу каждого плаката: это имена пострадавших, даты и места их насильственной смерти. Чтобы максимально прояснить смысл работы, он включает названия правительственных операций, в результате которых были убиты эти люди, — «Операция Контроль», «Резня 26 февраля». Художник объясняет, что 1970-е годы — время студенческих протестов, преследований коренного населения, обострения проблем рабочего класса.

В рамках работы зритель приглашается провести параллели между гражданскими выступлениями, жестоко подавленными правительством, и протестами художников против политики Салона.

«ЗДЕСЬНЕТМЕСТАИСКУССТВУ» требует радикальных изменений. Но каких именно? Слоган подразумевает отсутствие места для искусства в обществе, в котором карается инакомыслие. Искусство в традиционном смысле — каким оно представляется в государственном музее — становится уже нерелевантным.

Форма и содержание, которые были выбраны Каро, противопоставили работу традиционному музейному пространству. Каро многое заимствовал из эстетики социально-политического протеста, применил его визуальный инструментарий. Каждый постер с буквой и информацией о смерти человека наводит на ассоциацию с фотографиями погибших, которые держали в руках их родственники во время манифестаций против насилия. Отдельные постеры, распложенные близко друг к другу, напоминают плакаты, которые, в свою очередь, символизируют свободу выражения идей и идеалов группы, отражают коллективные желания и нужды, воодушевляют на кооперацию и сотрудничество.

Определенную смысловую нагрузку несет и то, как сделана работа, — вручную, далеко не из самых дорогих материалов: это означает, что произведение было создано быстро, экстренно в ответ на определенную ситуацию, событие. Кроме того, благодаря Каро, феномен протеста появился в стенах музея в совсем не свойственном ему контексте. Так, художник намеревался призвать элиты учитывать происходящее в стране.

Еще одна работа «Документация и информация на основе работы Манюэля Кинтина Ламе», созданная в 1972 г., посвящена колумбийскому индейцу, борцу за права коренного населения. Если «ЗДЕСЬНЕТМЕСТАИСКУССТВУ» — выступление против определенных событий, то это произведение скорее о том, как найти конструктивный способ двигаться вперед, оглядываясь назад, перенимая опыт прошлых социальных сражений.

Каро на одной из стен выставочного зала поместил 10 одинаковых плакатов, на каждом из которых был изображен фрагмент необычной и аккуратно выведенной подпись Кинтина Ламе, с мистическим и замысловатым окончанием, пририсованным к последней букве «е». Как впоследствии объяснял куратор и критик Хосе Рока, «его подпись крайне символична: синкретизм каллиграфии 19 века и местной пиктограммы» [9, с. 33]. На окнах зала постеры были развешены таким образом, чтобы их пустой оборот можно было увидеть с другой стороны окна. Самый последний плакат, ближайший к выходу, раскрывал зрителям некоторые детали биографии Ламе, а на обороте была представлена информация о проекте Каро, которая не была видна изнутри. Таким образом, получилось, что смысл проекта раскрывался до конца только на улице. Работа вышла за рамки выставочного пространства: Каро раздавал листовки, уменьшенные копии финального постера проходящим мимо людям. Каждая листовка была отмечена подписью самого Каро с одной стороны и информировала о личности Ламе с другой.

Подпись Ламе — символ неповиновения, брошенного вызова. Его подпись была одним из самых важных легальных инструментов в борьбе за права и признание людей, которыми всегда пренебрегало правительство. Ламе выбрал закон своим главным оружием для защиты прав коренного населения. На всех письмах, петициях, документах и даже чеках каждый раз он выводил подпись, настолько детально похожую на предыдущую, что создавалось впечатление, будто поставлена печать.

Повторение подписи символизирует возможность обладать властью и распоряжаться ей, другими словами, символизирует количество юридических схваток Ламе с правительством. Или же Каро хотел показать количество коренных жителей, которых представлял Ламе, которые до сих пор все еще нуждаются в защите и потенциально сильны, если едины и организованы. Каро, используя в своей работе подпись Ламе, не только воскрешает события, вычеркнутые власть имущими из

истории, но и делает акцент на силе руки индивида в борьбе против репрессивного режима. А необычное окончание подписи напоминает, что он действует не только от своего лица (индивидуализм как европейская ценность), но является членом общества, представляет тесно связанных общими корнями людей.

Контекст инсталляции — также существенная часть работы. Представляя символ — подпись коренного жителя в элитарном пространстве (частном университете), Каро призывал элиты признать актуальность значимости фигуры Ламе.

Когда Каро работал над этим проектом, фигура Кинтина Ламе была не столь широко известна публике, хотя и пользовалась почетом у местного населения и левых интеллектуалов (10). Годом ранее активистская группа социологов, антропологов, экономистов и историков La Rosca опубликовала мемуары Кинтина Ламе в рамках программы «изучай и действуй» (упомянутой ранее), тем самим добавив в тактический инструментарий технику критического восстановления. Идея критического восстановления заключалась в том, что политическая осознанность и деятельность рабочего класса строится на осведомленности об успешном опыте сражений угнетенных классов против олигархии. В своей работе, посвященной Кинтину Ламе, Каро использовал искусство как возможный инструмент критического восстановления.

В 1973 г. Каро, как и Сальседо в своей работе «Что это?», обращается к личности Мао Цзэдуна. Его фраза «Империализм — бумажный тигр» легла в основу работы Каро. Художник разрезает картонного тигра натуральной величины на двенадцать частей и подвешивает каждую из них на разной высоте к потолку напротив плаката красного цвета, который гласит: «Империализм — бумажный тигр». По мнению художника, это произведение не носит политический характер, оно скорее нацелено на выстраивание диалога с левыми офицерами. Каро выступает в качестве коммуникатора или, как он сама себя характеризовал, «отрегулированная и настроенная на правильную частоту антенна» [1, с. 77].

Подводя итог вышесказанному, можно сказать, что колумбийский концептуализм находится между англо-американской и латиноамериканской моделями. В отличие от латиноамериканского концептуализма, художники Колумбии в большей степени переняли методы и инструменты, используемые англо-американскими коллегами, также они в большей степени были вовлечены в исследование языка. Одна-

ко отсутствие теоретической базы, признание материальной значимости объекта не позволяют поставить работы колумбийских концептуалистов в один ряд с традиционным направлением концептуального искусства. Кроме того, колумбийский концептуализм характеризуется высокой степенью политической ангажированности, что, несомненно, роднит его с латиноамериканской моделью, где социально-политический контекст был основополагающим элементом.

Примечания:

1. Густаво Рохас Пинилья и Мисаэль Пастрана Борреро — кандидаты в президенты на выборах 1970 г.

2. Бернардо Сальседо «1971. Что это? Учебник нового авангарда»; Хорхе Посада «Документы нового авангарда»; Антонио Каро «ЗДЕСЬНЕТМЕСТАИСКУССТВУ» и «Документация и информация на основе работы Манюэля Кинтина Ламе».

3. Фокус данной статьи направлен на особенности колумбийского концептуализма, поэтому в рамках данного текста не представляется возможным детально рассмотреть европейскую и североамериканскую модели концептуального искусства. Подробнее о них можно прочесть: *Alberro A*. Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977, in A.Alberro and Blake Stimson (ed.), Conceptual Art: A Critical Anthology. — Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1999.

4. Так как в статье акцент преимущественно сделан на исследование искусства Колумбии, представляется возможным лишь обрисовать социально-политические условия возникновения колумбийского концептуализма. Подробнее о пути развития Колумбии: Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber. — Bogotá: Punto de Lectura, 2011.

5. Произведение отсылает к работе 1972 г., созданной польским художником Ярославом Козловски на выставке «Метафизика». Фотография обычной комнаты с пронумерованными объектами проецировалась на стену. Зритель слышал запись на четырех языках, в которой голос задавал вопросы: «Что это? Комната. Это комната?»

6. Под саморефлексией подразумевается высказывание искусства о самом искусстве. Исходя из анализа работ, можно сказать, что подобная саморефлексия не характерна колумбийскому концептуализму.

7. В данном случае термин неоавангард трактуется автором в соответствии с формалистическим определением авангарда Клемента Гринберга, которое подразумевает исследование/использование новых нетрадиционных прак-

тик, автономию и саморефлексию искусства, что свойственно концептуальному искусству Европы и США, в то время как латиноамериканскому авангарду не свойственна саморефлексия ввиду озабоченности социально-политическим контекстом. Таким образом, возникает синтетичная модель латиноамериканского неоавангарда: с одной стороны, практики заимствуются у международного неоавангарда, с другой — преодолевается автономия искусства и его саморефлексия.

8. Камило Торрес Рестрепо (1929–1966) — колумбийский римско-католический священник, один из основателей теологии освобождения, полтора месяца до своей смерти был членом колумбийской армии национального освобождения (ELN)

9. Речь идет о XXIII салоне, который бойкотировало большинство колумбийских художников ввиду прекращения присуждения наград.

10. Каро отмечал, как повлияла низкая осведомленность о фигуре Квинтина Ламе на то, как работа была принята публикой, сравнивая с презентацией на Национальном Салоне в 1970 г. работы, ключевой фигурой которой выступал на тот момент бывший президент Колумбии Карлос Йерас Рестрепо: «Квинтин Ламе странным образом привлек гораздо меньше внимания, будучи гораздо более значимой личностью. Индихенизм не был в моде или был популярен только среди узкого круга людей».

Список литературы:

1. *Cortés M.C*. Acercamientos a la obra de Antonio Caro. — Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001. — 221 p.

2. *Baquero L.E*. Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber. — Bogotá: Punto de Lectura, 2011. — 366 p.

3. *Glusberg J*. Del pop-art a la nueva imagen. — Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985. — 193 p.

4. *Iovino M., Salcedo B*. El universo en caja. — Bogota: Biblioteca Luis Angel Arango, Banco de la Republica, 2001. — 215 p.

5. *Gonzalez M*. Salon de Artistas Jovenes // El Paıs. — Cali, 27 July 1972.

6. *Broderick J.W*. Camilo Torres Restrepo. — Chile: Centro de estudios Miguel Enriques, 2007. — 307 p.

7. «Cómo ven los jóvenes el arte colombiano?» // El Tiempo, Bogota. — 1973. — March.

8. *Roca J.* Necrological Flora: Images from a Political Geography of Plants // ReVista: Harvard Review of Latin America. — 2003. — Vol. 2. — №. 3. — P. 33–45.