

ТЕРРИ СМИТ

ОДНА

И ПЯТЬ

ИДЕЙ:

О КОНЦЕП-

ТУАЛЬНОМ

ИСКУССТВЕ

И КОНЦЕПТУА-

ЛИЗМЕ

Введение
Роберта Бейли

Ad Marginem

masters

Терри Смит

**Одна и пять идей. О
концептуальном искусстве
и концептуализме**

«Ад Маргинем Пресс»

1972-2012

УДК 7.038.54
ББК 85.103

Смит Т.

Одна и пять идей. О концептуальном искусстве и концептуализме /
Т. Смит — «Ад Маргинем Пресс», 1972-2012

ISBN 978-5-91103-679-9

Терри Смит (род. 1944) — австралийский теоретик, критик и куратор современного искусства, бывший участник коллектива Art & Language, стоявшего у истоков западного концептуализма. Пять его эссе, собранные в этой книге и предваренные обстоятельным введением редактора, написаны в период с 1972 по 2012 год и посвящены природе концептуального искусства и концептуализма, рассматриваемой в теоретическом, философском, идеологическом, географическом и художественном аспектах. Смит представляет пять подходов и пять граней этого искусства в исторической динамике, глядя на него то изнутри (как участник группы концептуалистов), то извне (с позиций критики, философии, других вариантов концептуализма и т. д.) и обсуждая его роль посредника между поздним модернизмом и новейшим искусством. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 7.038.54
ББК 85.103

ISBN 978-5-91103-679-9

© Смит Т., 1972-2012
© Ад Маргинем Пресс, 1972-2012

Содержание

От автора	6
Введение	8
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Терри Смит
Одна и пять идей
О концептуальном
искусстве и концептуализме

Посвящается Джозефу

Terry Smith
One and Five Ideas. On Conceptual Art and Conceptualism

* * *

© 2017 Duke University Press
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2023

От автора

Пусть невозможно отблагодарить всех тех, кто на протяжении пяти лет помогал этим эссе сложиться в полноценную картину, автор всё же хотел бы выразить особую благодарность Иэну Бёрну, Мелу Рамсдену, Терри Аткинсону, Майклу Болдуину, Джозефу Кошуту и другим участникам Art & Language, с которыми он работал в Нью-Йорке, а также Джону Коплансу, Максу Козлоффу и Лоренсу Эллоуэю из Artforum; Джону Мейнарду, Яну Ведду и Грегори Бёрку в Новой Зеландии; Мэри Келли, Александру Элберро и Блейку Стимсону; Луису Камнитцеру, Джейн Фарвер и Рейчел Вайс за материалы о выставке Глобальный концептуализм: точки отсчета. 1950-е – 1980-е; и Барбаре Фишер, Борису Гройсу и Антону Видокле за начало пятой главы. Также мне бы хотелось поблагодарить редактора за поданную идею и работу над книгой и, более всего, над введением, а также за название.

Вместе с редактором мы хотели бы поблагодарить тех, без кого книга бы не состоялась. Джозеф Кошут, Мел Рамсден, Майкл Болдуин, Аврил Бёрн, Мэри Келли и Рей Барри предоставили разрешение на воспроизведение своих работ. Мэри Келли дала согласие на публикацию стенограммы Беседы о концептуальном искусстве, субъективности и «Послеродовом протоколе», который вела с Терри Смитом 10 марта 1995 года в Чикаго. Надав Хокман оказал неоценимую помощь с получением разрешений на публикацию изображений, а Бен Огородник помог с исследованием. В издательстве Duke University Press Кен Уиссокер с большой теплотой одобрил проект, сторонние читатели представили значимую аналитическую оценку написанного, а Джейд Брукс мастерски руководил процессом выпуска книги.

Представленные здесь тексты воспроизводят ранее опубликованные статьи с небольшими изменениями, большинство из которых касаются стандартизации цитат. Список оригинальных публикаций:

Smith T. Art and Art and Language // Artforum 12. No. 6. February 1974. P. 49–52.

Smith T. The Tasks of Translation: Art & Language in Australia and New Zealand 1975–1976 // Now See Hear! Art, Language and Translation / eds. I. Wedde, G. Burke. Wellington, New Zealand: Victoria University Press, 1990. P. 250–261.

Smith T., Kelly M. A Conversation about Conceptual Art, Subjectivity and the Post-Partum Document // Conceptual Art: A Critical Anthology / eds. A. Alberro, B. Stimson. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. P. 450–458.

Smith T. Peripheries in Motion: Conceptualism and Conceptual Art in Australia and New Zealand // Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s / eds. L. Camnitzer, J. Farver, R. Weiss. New York: Queens Museum of Art, 1999. P. 87–95.

Smith T. One and Three Ideas: Conceptualism Before During, and After Conceptual Art // e-flux journal 29. November 2011; воспроизведено в: Moscow Symposium: Conceptualism Revisited / ed. B. Groys. Berlin: Sternberg, 2012. P. 42–72.

Мы также благодарим ряд организаций и людей, которые дали разрешение на воспроизведение изображений и текстов: Художественную галерею Южной Австралии в Аделаиде; Фонд Дженерали, Вена; Архивы Музея искусств Квинса, Бруклин, Нью-Йорк; Художественный музей Зиммерли в Рутгерском университете; Общество Прав Художников (ARS), Нью-Йорк; Общество Возрождения в Чикагском университете; Художественную галерею Окленд-Сити, Окленд; Национальный новозеландский музей Те-Папа, Тонгарева; галерею Art Resource, Нью-Йорк; Художественную галерею Онтарио, Торонто; Коллекцию Художественного совета, Центр Южного берега, Лондон; Майка Парра; Питера Кеннеди; Билли Эпла; Художественную галерею Нового Южного Уэльса, Сидней; Галерею Анны Шварц, Сидней; Джима

Аллена; Художественную галерею Говетт-Брюстер, Нью-Плимут, Новая Зеландия; Филипа Дадсона; Музей современного искусства Австралии; Лианн Беннетт; Вуди Острова; Организацию по защите прав художников и художественных коллективов VAGA, Нью-Йорк; Фонд Роберта Раушенберга; Канадскую базу данных по искусству (СССА); Канадское сообщество писателей, композиторов и издателей по правам на воспроизведение трудов (SODRAC), Монреаль; Государственную Третьяковскую галерею, Москва; галерею «Александр Грей и партнеры», Нью-Йорк; Нью-Йоркский музей современного искусства и галерею Тейт, Лондон.

Введение

Теория концептуализма

Роберт Бейли

Эта книга объединяет пять наиболее важных текстов Терри Смита о концептуальном искусстве как самостоятельном движении и о концептуализме как более широкой художественной тенденции. На мой взгляд, эти тексты, написанные на протяжении четырех десятилетий (первый из них увидел свет в 1974 году, последний – в 2012-м), вместе составляют убедительное и важное теоретическое обоснование концептуализма. Отделенные от конкретных обстоятельств их возникновения, они обнаруживают в себе набор сильных, обобщенных утверждений по поводу того, что представляет собой концептуализм и почему он крайне важен для истории искусства с середины XX века. В нижеследующем введении я попытаюсь резюмировать элементы теории Смита, чтобы охарактеризовать ее саму по себе и очертить ее место в обширной на сегодняшний день историографии концептуального искусства и концептуализма. Передо мною стоит тройная цель: во-первых, объяснить теорию Смита, очертив ее основные темы; во-вторых, показать, как эти темы соотносятся с темами других исследователей; и, наконец, рассмотреть и оценить последствия того, что в процессе формирования эта теория сама приобрела многие из тех качеств, которые она приписывает объясняемому ею предмету – концептуализму.

На мой взгляд, результатом размышлений Смита над концептуальным искусством и концептуализмом стал рассеянный по множеству источников, но тем не менее целостный корпус текстов, который бросает вызов традиционной дихотомии художественной практики и научной теории. Я попытаюсь обосновать этот тезис тремя сопряженными друг с другом доводами, вникнув в тексты Смита и обнаружив их связь как с другими исследованиями, так и с условиями, в которых они были написаны. Во-первых, предлагаемая Смитом теория концептуализма кажется мне последовательной потому, что она всегда держит в фокусе важность идей и, главное, идей не только для концептуального или концептуалистского искусства, но и для искусства вообще. Она подчеркивает способность концептуализма к эффективному переосмыслению тех способов, какими искусство концептуализируется в каком бы то ни было времени или месте. Во-вторых, временная и географическая разнесенность текстов Смита, неоднородность ситуаций, в которых они были написаны, их тем и первоначальных форматов, а также изменение авторского самоопределения Смита с течением времени не столько мешают, сколько помогают их восприятию в виде единого целого. Учет многочисленных различий между этими текстами проливает свет на самую формируемую ими теорию концептуализма – теорию, которая воздерживается от унификации расхождений внутри своего предмета, так как отражает расхождения ее автора с самим собой. В каждом из пяти текстов Смита и, что, возможно, даже важнее, в промежутках между ними происходит каждый раз новая реконцептуализация концептуального искусства или концептуализма. Отсюда – мой третий довод: в текстах Смита осуществляется то самое переосмысление искусства, которое они обозначают как основную цель концептуализма, а значит, они отвечают своим собственным критериям и сами являются концептуалистскими текстами о концепции искусства и о том, как эта концепция осмысливается средствами самого искусства и текстов о нем.

Концепция и переосмысление

Каждый из пяти собранных в этой книге текстов (это четыре эссе и одна расшифровка беседы), которые Смит посвятил концептуальному искусству и концептуализму, возник в условиях, повлиявших на его содержание и форму. Кроме того, каждый из этих текстов по-своему отразил непосредственное участие автора в деятельности концептуального художественного коллектива Art & Language, с которым он сотрудничал в 1972–1976 годах. Именно в эти годы сложились взгляды Смита на концептуальное искусство, которые со временем, развиваясь в тесном контакте с самим предметом его внимания, переросли в оригинальную теорию концептуализма. Группа Art & Language сформировалась в середине 1960-х годов в английском Художественном колледже Ковентри¹. В 1969 году к ее основателям, вдохновленным идеей использования языка как основного средства создания визуального искусства, присоединились их нью-йоркские единомышленники, а чуть позже и живший в Нью-Йорке Смит – в то время студент-искусствовед и начинающий художественный критик². Группа Art & Language существует до сих пор, имея за плечами бурную историю, кульминацией которой стал в 1976 году выход из нее большинства участников, в том числе всех ньюйоркцев и Смита, к тому моменту вернувшегося в родную Австралию. В период сотрудничества с Art & Language Смит тесно взаимодействовал с художниками и критиками, входившими в число первопроходцев концептуального искусства, и это предоставило ему бесценную возможность непосредственного погружения в новое художественное направление в качестве участника-наблюдателя³. Он принимал участие в дискуссиях об искусстве, которые постепенно приобрели характер скрупулезной художественно-исследовательской работы, выражавшейся главным образом в текстах на страницах художественных журналов и в инсталляциях-«индексах», создававшихся с привлечением возможностей вычислительных методов, лингвистики, теории информации, а также философии языка и науки. Чем дальше, тем больше искусство Art & Language приобретало вид сложных рекурсивных структур, напоминающих библиотечный каталог или гипертекст.

Смит сблизился с Art & Language как художественный критик, писавший для австралийских газет, а также для австралийской и интернациональной художественной прессы. В 1970 году в созданном при его участии журнале *Other Voices* он опубликовал одну из первых своих объемных работ – обзор новейших достижений австралийской живописи под названием *Цветноформальная живопись в Сиднее в 1967–1970 годах*⁴. В 1972 году Смит получил престижную стипендию Харкнесса, которая позволила ему пройти обучение в Нью-Йоркском и Колумбийском университетах. Приехав в Нью-Йорк, он завязал активное общение с двумя участниками Art & Language – Иэном Бёрном, тоже выходцем из Австралии, и другом Бёрна со времен учебы в художественной школе Мелом Рамсденом. С произведениями Бёрна и Рамсдена Смит

¹ Классическим трудом по истории группы Art & Language остается Harrison C. *Essays on Art & Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001 и сопроводительный том Harrison C. *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

² О Нью-Йоркской части коллектива см.: *Corris M. Inside a New York Art Gang: Selected Documents of Art & Language*, New York, 1996; *Conceptual Art: A Critical Anthology* / eds. A. Alberro, B. Stimson. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. P. 471–485; Gilbert C. *Art & Language*. New York, Discusses Its Social Relations // *The Lumpen Headache: Conceptual Art: Theory, Practice, and Myth* / ed. M. Corris. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 326–341; Gilbert C. *Art & Language and the Institutional Form in Anglo-American Collectivism* // *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945* / eds. B. Stimson, G. Sholette. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. P. 77–93.

³ О проектах Art & Language, в которых существенную роль сыграл Смит, см.: Art & Language. *Blurting in A&L*. New York and Halifax: Art & Language Press and the Press of the Nova Scotia College of Art, 1973; Burn I., Ramsden M., Smith T. *Draft for an Anti-Textbook* // Art-Language 3. No. 1. September 1974; Art & Language Australia / ed. T. Smith. Ban-bury, UK: Art & Language Press, 1976.

⁴ *Smith T. Color-Form Painting: Sydney 1967–1970* // *Other Voices* 1. No. 1. June-July 1970. P. 6–17.

был хорошо знаком благодаря выставке *Текущая ситуация: объектное или постобъектное искусство?*, организованной им в 1971 году совместно с Тони Макгилликом в сиднейском Обществе современного искусства Австралии⁵. Эта выставка, опиравшаяся на понятие «пост-объектного искусства», предложенное критиком Дональдом Бруком, стала одной из первых манифестаций концептуального искусства в Австралии.

С момента переезда в Нью-Йорк и сближения с Art & Language интерес Смита к концептуальному искусству только усиливался. Обзор его взглядов на концептуальное искусство и, позднее, концептуализм на протяжении нескольких десятилетий я начну с краткого анализа обстоятельств, в которых был написан каждый из нижеследующих текстов: это позволит яснее увидеть точки пересечения между ними. Затем я попытаюсь дать общую критическую характеристику созданной Смитом теории концептуализма в ее исторической динамике.

Первая серьезная работа Смита о концептуальном искусстве – *Искусство и Art & Language* – была опубликована в 1974 году в февральском номере журнала *Artforum*⁶. Практика Art & Language рассматривается в этом эссе с точки зрения передового для того времени представления об искусстве. Мы впервые встречаем на его страницах мотивы, которые станут сквозными в дальнейших текстах Смита о концептуальном искусстве, и прежде всего внимание к значению слова «концепция» в художественном контексте. Смит стремится показать, что осмыслить практику Art & Language исходя из ряда общепринятых в то время взглядов на искусство невозможно. Это эссе, как и все публикации группы того периода, еще до выхода в свет прочитали и обсудили некоторые ее участники, и оно многим обязано царившей в коллективе интеллектуальной атмосфере, в частности интересу к философии науки. Мимоходом ссылаясь на Томаса Сэмюэла Куна и его авторитетные теории парадигм и парадигматических сдвигов, Смит пишет: «Для меня очевидно, что занятие искусством требует учета целого набора теорий искусства (приблизительной аналогией которого может быть разработанное Т. С. Куном понятие парадигм) – теорий, состоящих из понятий о том, что представляет собой мир»⁷. Кун определял парадигму как совокупность взаимосвязанных теоретических постулатов и профессиональных практик, разделяемых учеными в качестве общих конвенций, призванных способствовать приобретению знаний⁸. Хотя Смит подчеркивает разницу между «парадигмой» Куна и своим «набором теорий», обе эти категории роднит идея, согласно которой тот или иной комплекс теоретических постулатов оказывает решающее влияние на наши практические действия, и эта идея, связанная с понятием концепции, проходит красной нитью по теории Смита на всех этапах ее развития.

Следующая столь же крупная публикация Смита на тему концептуального искусства вышла через десять с лишним лет: в 1990 году он опубликовал эссе *Задачи перевода: Art & Language в Австралии и Новой Зеландии в 1975–1976 годах* в каталоге выставки *А теперь смотри и слушай! Искусство, Язык и Перевод*, состоявшейся в Городской художественной галерее Веллингтона (Новая Зеландия). Речь в этом эссе идет о понятии перевода, которое имело ключевое значение для нескольких выставок Art & Language, организованных Смитом в Мельбурне и Аделаиде (Австралия), а также в Окленде (Новая Зеландия) в 1975 и 1976 годах⁹. Эти выставки фокусировались на темах провинциализма и геополитики в художествен-

⁵ Каталог к этой выставке: Smith T., McGillick T. *The Situation Now: Object or Post-Object Art?* Sydney: Contemporary Art Society of Australia, 1971.

⁶ Смит Т. Искусство и Art and Language. Наст. изд. С. 58–83.

⁷ Там же. С. 61.

⁸ Издание Куна, которое читали в группе: Kuhn T. S. *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

⁹ Ранние идеи Смита о провинциализме см.: Smith T. *The Provincialism Problem* // *Artforum*. September 1974. P. 54–59, а также еще более ранний текст Smith T. *Provincialism in Art* // *Quadrant*. April 1971. P. 67–71. Также стоит прочитать эссе, написанное еще раньше коллегой Смита по группе Иэном Бёрном: Burn I. *Art Is What We Do, Culture Is What We Do to Other Artists* // *Dialogue: Writings in Art History*. Sydney: Allen and Unwin, 1991. P. 131–139. О историографии провинциализма см.:

ных мирах и включали широкую подборку произведений коллектива, созданных в Англии и Нью-Йорке. Будучи единственным, кто лично представлял на этих выставках Art & Language, Смит организовал типичные для практики группы публичные дискуссии с участием приглашенных гостей. Отправной точкой этих дискуссий служили экспонаты, перемещенные из мест, считающихся «центральными», на «периферию» с целью изменить провинциальные представления о мире и об искусстве¹⁰. В эссе *Задачи перевода* Смит выдвигает идею, согласно которой концептуальные художники, в том числе он сам, стремятся к «возможности радикального переосмысления искусства как такового», и принятая им на себя роль переводчика, посредника между Art & Language и публикой, может быть одним из способов такой реконцептуализации¹¹. Таким образом, идея переосмысления, имплицитно уже заложенная в полемике Смита с рядом концепций искусства в статье *Искусство и Art & Language*, теперь становится эксплицитным и более чем активным орудием продвижения его собственной концепции. Эти два понятия – переосмысление и концепция – будут опорными элементами его последующих работ.

Расшифровка состоявшейся в 1995 году беседы Смита, который вновь выступил в качестве бывшего члена Art & Language, с художницей Мэри Келли вышла в свет в 1999 году под заголовком *Беседа о концептуальном искусстве, субъективности и «Послеродовом протоколе»*¹². Будучи очередным значимым высказыванием Смита о концептуальном искусстве, эта беседа более полно, чем прежде, объясняет, каким образом интенсивная аналитическая «работа над концепцией искусства», предпринятая коллективом Art & Language в начале 1970-х годов, – та работа, о которой Смит писал в *Искусстве и Art & Language*, – обусловила трансформацию концепции искусства, разделявшейся самим этим коллективом, и каким образом в дальнейшем, когда Смит входил в состав Art & Language, эта трансформация послужила толчком к созданию социально-политических произведений, включая выставки, о которых идет речь в *Задачах перевода*¹³. Всё более ясное осознание Смитом политизации концептуального искусства, предопределенной заложенным в нем переосмыслением искусства как такового (эта тема получает большое развитие в ходе беседы с Келли, выдвигающей свои собственные идеи о политике концептуального искусства, тесно связанные с феминизмом), станет ключевым элементом последующих работ Смита о концептуализме. Кроме того, новый акцент на политике ясно свидетельствует о том, что подход Смита к концептуальному искусству подвергается реконцептуализации в свете изменения его общего представления об этом движении.

Схожим сдвигом, но на сей раз не столько в политической, сколько в географической области, ознаменовался переход Смита от анализа концептуального искусства к анализу концептуализма, который начался в 1999 году с его участия в курировании выставки *Глобальный концептуализм: точки отсчета. 1950–1980-е годы*. Эта выставка преобразила подход к концептуальному искусству и концептуализму, показав, что примерно в середине XX века в искусстве всего мира начало заявлять о себе прямое, резкое и политически окрашенное «выражение отношения», со временем и названное концептуализмом¹⁴. Является ли частью этого концептуализма концептуальное искусство – самостоятельное направление, получившее развитие преимущественно в Западной Европе и США, – вопрос спорный, но очевидно, что концептуализм к концептуальному искусству сведен быть не может. В центре внимания выставки *Глобальный*

Barker H., Green C. The Provincialism Problem: Terry Smith and Center-Periphery Art History // Journal of Art Historiography 3. December 2010. P. 1–17.

¹⁰ Ряд стенограмм бесед, записанных в Мельбурне и Аделаиде, доступны в Art & Language Australia / ed. T. Smith. Op. cit.

¹¹ Смит Т. Задачи перевода: Art & Language в Австралии и Новой Зеландии в 1975–1976 годах. Наст. изд. С 84–113.

¹² Келли М., Смит Т. Беседа о концептуальном искусстве, субъективности и Послеродовом протоколе. Наст. изд. С. 114–131.

¹³ Там же С. 115

¹⁴ Camnitzer L., Farver J., Weiss R. Foreword // Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s. New York: Queens Museum of Art, 1999. P. viii.

концептуализм оказались, вопреки ее названию, локальные проблемы. Одиннадцать кураторов отвечали за одиннадцать частей экспозиции, соответствующих разным регионам мира. Смит представил подборку работ художников из Австралии и Новой Зеландии, а в своем эссе для каталога, озаглавленном *Периферии в движении: концептуализм и концептуальное искусство в Австралии и Новой Зеландии*, выдвинул довод значимости географической мобильности для появления, развития и достижений концептуализма в Австралии и Новой Зеландии. Решающим в этом отношении стал, по его мнению, переезд ряда художников и критиков, включая нескольких членов группы Art & Language (в том числе и его самого), из южных городов, которые они сами считали периферийными и провинциальными, в столицы Северного полушария с целью «концептуального исследования природы искусства»¹⁵. Смит вновь подчеркивает способность концептуализма переосмысливать понятие искусства и в свете этой идеи описывает географические приключения концептуализма в Австралии, Новой Зеландии и за их пределами, рассказывая о том, как путешествия открыли художникам новые представления об искусстве.

Стремление Смита обобщить свои мысли о концептуальном искусстве в виде стройной теории концептуализма как нельзя ярче выразилось в его последнем на сегодняшний день и наиболее полном высказывании на этот счет, на сей раз с позиции историка искусства, остро интересующегося тем, что делает современное искусство современным¹⁶. Речь идет об эссе *Одна и три идеи. Концептуализм до, во время и после концептуального искусства*, впервые опубликованном в 2011 году по случаю московского симпозиума, организованного Борисом Гройсом с целью обсудить возникновение концептуализма в Советском Союзе, рассмотрев его в контексте международных событий¹⁷. Смит в своем тексте говорит о том, что разновидности концептуализма – искусство, к которому он сам был причастен как член Art & Language, или то, о котором позже в Москве писал Гройс, – следуют разным «концепциям концептуализма», которые, переосмысливая свои местные традиции, сходятся в поиске общего языка, взаимопонимания, которое и является целью концептуального мышления¹⁸. Это стремление к взаимопониманию позволило концептуализму сыграть ключевую роль в формировании глобального современного искусства. Таким образом, на своем финальном (на сегодня) витке теория Смита представляет собой комплексную оценку концептуализма, сфокусированную на геополитике осмысления и переосмысления искусства и на историческом значении концептуализма в эволюции новейшего искусства.

От концепции искусства к концептуализму

Длительные промежутки времени, разделившие эти пять событий и пять разных ролей, которые брал на себя Смит, – роли критика, теоретика, художника, куратора и историка искусства, – вылились в теорию концептуализма, характеризующуюся одновременно широтой охвата проявлений этого движения и четким фокусом на том, как художники концептуализируют и переосмысливают создание и существование искусства. Я уже отметил теоретическую целостность пяти нижеследующих текстов Смита. Однако не менее важно рассмотреть их различия между собой и различия обстоятельств их написания, поскольку эти различия открывают важный ракурс и на саму формулируемую Смитом теорию, и на то, как он ее формулирует. Они характеризуют то и другое, выявляя в обоих явлениях значимые оттенки и позволяя

¹⁵ Смит Т. Периферии в движении: концептуализм и концептуальное искусство в Австралии и Новой Зеландии. Наст. изд. С. 133.

¹⁶ Среди работ Смита о современном искусстве и современности, написанных к настоящему моменту, см.: Smith T. What Is Contemporary Art? Chicago: University of Chicago Press, 2009; Smith T. Contemporary Art: World Currents. Upper Saddle River, NJ: Pearson / Prentice Hall, 2011; Смит Т. Осмысляя современное кураторство / пер. А. Матвеевой. М.: Ад Маргинем, 2015.

¹⁷ Смит Т. Одна и три идеи. Концептуализм до, во время и после концептуального искусства. Наст. изд. С. 160–191.

¹⁸ Там же. С. 164.

оценить их масштаб. Ведь Смит всякий раз пишет или говорит о концептуальном искусстве или концептуализме в конкретное время, в конкретном месте, играя конкретную роль, привлекая конкретных соавторов или собеседников, обсуждая конкретные темы и используя конкретный жанр письма или тип дискурса. Эти различия требуют по меньшей мере такого же внимания, как и основные аргументы его теории, касающиеся геополитики переосмысления концепций искусства и их исторической значимости для последующего искусства. А еще эти различия позволяют соотнести теорию Смита с определенными контекстами концептуального искусства и концептуализма, с их историями, а также с более широким контекстом истории искусства, в котором все они существуют в целом.

История исследования концептуального искусства начинается с конца 1960-х годов, до того, как к ней подключился Смит. Само движение достигло расцвета в период, отмеченный волной политического активизма и появлением радикальных тенденций в интеллектуальной истории: структурализма и постструктурализма, новых подходов к марксистской теории и психоанализу, серьезных сдвигов в философии языка и философии науки, а также формирования таких совершенно новых дисциплин, как теории информации, коммуникации и систем, а также кибернетика и информатика¹⁹. В каком-то смысле концептуальное искусство явилось художественным эквивалентом этих нововведений, по замыслу столь же радикальным, а на практике – столь же революционным. Заимствуя многое из других областей мысли и деятельности, оно сразу сделало ставку на междисциплинарный подход. Широкое признание концептуального искусства, сложившегося в Нью-Йорке и ряде других городов США и Западной Европы, подтолкнуло связанных с ним художников, критиков и кураторов к теоретическим размышлениям о нем. Они стремились объяснить новое искусство, поражавшее неприятием любых традиционных представлений о художественной деятельности. По крайней мере три из этих ранних теоретических опытов, предложенные Люси Липпард, Солом Левиттом и Джозефом Кошутом, показали себя жизнеспособными и влиятельными, хотя и основывались на резко различавшихся аналитических подходах и по-разному отвечали на вопрос, почему новое искусство следует называть «концептуальным». Липпард исходила из «дематериализации искусства», о которой она вместе с Джоном Чандлером впервые заговорила в одноименном эссе на страницах февральского номера журнала *Art International* за 1968 год²⁰. Называя новое искусство «ультраконцептуальным», авторы указывали на возможность того, что по мере возрастающего интереса художников к понятиям и концепциям «объект станет абсолютно неактуальным»²¹. Левитт в текстах 1967–1969 годов также отмечал падение актуальности объекта. «Идея [или] концепция – это важнейший аспект» концептуального произведения искусства, писал он, сводя создание материального объекта к сугубо «формальному действию»²². Но хотя Левитт утверждал, что «идеи сами по себе могут быть произведениями искусства» и что «не все идеи должны иметь физическое воплощение», его собственные идеи и концепции по-прежнему

¹⁹ О связи между концептуальным искусством и радикальной политикой 1960-х годов см.: *Stimson B. The Promise of Conceptual Art // Conceptual Art: A Critical Anthology / eds. A. Alberro, B. Stimson. Op. cit. P. xxxviii-lit*; *Bryan-Wilson J. Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era. Berkeley: University of California Press, 2011*. О связи концептуального искусства с другими интеллектуальными течениями 1960-х и 1970-х годов см.: с постструктурализмом и психоанализом – *Meltzer E. Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn. Chicago: University of Chicago Press, 2013*; с теорией информации, кибернетикой и вычислительными процессами – *Shanken E. A. Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art // Leonardo 35. No. 4. August 2002. P. 433–438*; с теорией систем – *Skrebowski L. All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Aesthetics // Grey Room 30. August 2008. P. 54–83*.

²⁰ *Lippard L. R., Chandler J. The Dematerialization of Art (1968) // Conceptual Art: A Critical Anthology / eds. A. Alberro, B. Stimson. Op. cit. P. 46*. Позже в своей книге *Six Years: The Dematerialization of the Art Object. New York: Praeger, 1973*, занимающей особое место среди первых книг о концептуализме, Липпард развивает идеи, которые впервые были сформулированы в эссе, написанном совместно с Чандлером, при этом рассматривая дематериализацию в ретроспективном ключе.

²¹ *Lippard L. R., Chandler J. The Dematerialization of Art. Op. cit. P. 46*.

²² *LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art (1967) // Conceptual Art: A Critical Anthology / eds. A. Alberro, B. Stimson. Op. cit. P. 12*.

тяготели к предметности, то есть вне зависимости от обретения «физического воплощения» были идеями или концепциями, созданными в расчете на реализацию в виде материальных объектов, даже если львиная доля усилий художника уходила на выработку идей и концептуализацию²³.

Кошут, расходясь как с идеалистическим представлением Липпард о замещении концепциями объектов, так и с акцентом Левитта на телеологическую роль концепций в создании объектов, тесно связывал концептуальное искусство и философию, которую считал «исследованием основ понятия „искусство“ и того, что оно стало означать»²⁴. В данном варианте концептуальное искусство ориентировалось непосредственно на концепцию – «искусство» – и ее художественное исследование²⁵. Материальные, формальные и эстетические вопросы для Кошута не исчезали, а, скорее, переходили в разряд концептуальных выкладок. По его словам, ценность художника определяется по степени его вовлеченности в вопрос о природе искусства, или, иначе говоря, по тому, что он *привносит* в концепцию искусства, что нового он к ней добавляет. Кошут различал свое собственное «самое „чистое“ определение концептуального искусства» и «„концептуальное искусство“ <...> как *тенденцию*»²⁶. Позднее эту идею подхватили и развили теоретики, взявшиеся выявить и назвать внутренние варианты концептуального искусства, а затем и авторы, начавшие различать географически и хронологически специфичное концептуальное искусство и более широкий во всех отношениях концептуализм. Те, кто следует этому различению, обычно причисляют группу Art & Language к образцовым представителям «чистейшего» концептуального искусства, порой вызывая раздражение противников столь строгой классификации²⁷.

Эссе Смита *Искусство и Art & Language* появилось, когда первая волна концептуальной теории уже схлынула, и потому пользовалось преимуществом до некоторой степени ретроспективной точки зрения. Значимость движения – а вместе с ним и группы Art & Language – незадолго до этого была подтверждена демонстрацией ее произведений на выставках *Когда отношения становятся формой* (1969), *Информация* (1970) и *Documenta 5* (1972), которые обеспечили концептуальному искусству прочное институциональное признание музеев и биеннале. Эту тенденцию закрепили первые книги о движении – антологии под редакцией Урсулы Майер (1972), Люси Липпард (1973) и Грегори Бэттока (1973), подтвердившие интерес к концептуальному искусству во всем западном мире²⁸. Хотя эти выставки и книги представляли движение по-разному и выделяли в нем разные черты, они сходились в признании значимости концептуального искусства как явления. В своем эссе Смит откликается на этот наметившийся

²³ Le Witt S. Sentences on Conceptual Art (1969) // Conceptual Art / eds. A. Alberro, B. Stimson. Op. cit. P. 107.

²⁴ Цит. по: Кошут Д. Искусство после философии [1969] / пер. с англ. А. А. Курбановского // Искусствознание. № 1. 2001. С. 543–563.

²⁵ Тавтологичность ранних текстов Кошута о концептуальном искусстве неоднократно подвергалась критике. В частности, см.: Buchloh B. H. D. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October 55. Winter 1990. P. 105–143. Также см.: Kosuth J. Siegelau S. Joseph Kosuth and Seth Siegelau Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art // October 57. Summer 1991. P. 152–157, а также Buchloh B. H. D. Buchloh Replies to Kosuth and Seth Siegelau // October 57. Summer 1991. P. 158–161.

²⁶ Цит. по: Кошут Д. Искусство после философии. Указ. соч. Курсив присутствует в оригинале.

²⁷ Питер Осборн и Александр Альберро следуют за Кошут, проводя внутренние различия в концептуальном искусстве. Разграничения между «инклюзивными или слабыми концептуализмами» и «эксклюзивными или сильными концептуализмами» см.: Osborne P. Conceptual Art and/as Philosophy // Rewriting Conceptual Art / eds. M. Newman, J. Bird. London: Reaktion, 1999. P. 49. Более общие рассуждения Осборна о концептуальном искусстве см.: Osborne P. Conceptual Art. London: Phaidon, 2002. Более структурированная и точная информация об этих разграничениях в Alberro A. Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977 // Conceptual Art: A Critical Anthology / eds. A. Alberro, B. Stimson. Op. cit. P. xvi–xxxvii.

²⁸ Об этих выставках см.: Green A. M. When Attitudes Become Form and the Contest over Conceptual Art's History // M. Corris. Conceptual Art. Op. cit. P. 123–143; Allan K. Understanding Information // M. Corris. Conceptual Art. Op. cit. P. 144–68; Doreux F. Harald Szeemann: Individual Methodology. Zürich: JRP|Ringier, 2007. P. 91–148; Rattemeyer C. et al. Exhibiting the New Art: «Op Losse Schroeven» and «When Attitudes Become Form» 1969. London: Afterall, 2010. Антологии см.: Conceptual Art / ed. U. Meyer. New York: Dutton, 1972; Lippard L. R. Six Years. Op. cit.; Idea Art: A Critical Anthology / ed. G. Battcock. New York: Dutton, 1973.

консенсус, выступая в поддержку творчества Art & Language, но против того, как оно воспринималось на «площадках», подобных этим авторитетным выставкам и книгам. Полагая, как и другие члены коллектива, что ни одно из выдвинутых мнений о концептуальном искусстве не отмечает преимущества его практики (за исключением идей Кошута, который к тому времени и сам стал членом Art & Language), Смит заявил, что «A&L отличается от своих источников в концептуальном искусстве не только уровнем концептуализации, но и типом»²⁹. Если бы эти слова были сказаны до 1972 года, их можно было бы счесть типичной попыткой ранних теоретических опытов, вроде предпринятых Липпард, Левиттом и Кошутом, определить, чем является и чем не является концептуальное искусство, но, произнесенные уже после первой волны критического и кураторского интереса к движению, они указали на сдвиг в осмыслении концептуального искусства в сторону его признания историческим феноменом, о котором теперь можно вести полноценную дискуссию. Таким образом, эссе Смита явилось ранним признаком будущих изменений в подходе к концептуальному искусству в рамках искусствоведческой науки. Кроме того, этот текст стал одной из первых теоретических работ, рассматривающих концептуальное искусство как феномен, обсуждение которого возможно не только с исторической дистанции, но и с позиции, идущей вразрез с альтернативными ретроспективными позициями, иными словами, он предложил намеренно нетрадиционный взгляд на движение.

Во многом разделяя взгляд Кошута на концептуальное искусство и в особенности его интерес к самой концепции искусства и к важности для практики искусства его различных концепций, Смит в *Искусстве и Art & Language* критикует «фундаментальные представления о том, что значит создавать искусство, быть художником и понимать искусство», бытовавшие в начале 1970-х годов³⁰. «Казалось необходимым определить, – пишет он, – что это были за концепции, как они соотносились друг с другом, как функционировали в других контекстах и каким образом так глубоко повлияли на процесс создания искусства»³¹. Согласно первому определению, которое дается концепциям в этом эссе, они представляют собой нечто, регулирующее мышление и деятельность: искусство проявляется исходя из них и воспринимается через них³². Основная часть эссе Смита посвящена разъяснениям существовавших в мире искусства концепций, а также того, почему их ограниченность практически исключала «точку зрения» Art & Language³³. Идея о том, что искусство связано с концепциями, к тому времени уже не была новостью: еще в 1969 году Кошут заявил, что «всё искусство концептуально по своей природе», однако определение, данное концепциям Смитом, подразумевало нечто куда большее, чем просто концепцию искусства³⁴. Смит понимает под концепцией не только «искусство», но и целый пласт сопряженных с ним действий: создание художественных произведений, социализацию художника, интерпретацию произведений искусства, сравнение теорий и так далее – всё, что следует из восприятия того, чем является искусство. Искусство не просто добавляет (или не добавляет) что-то к существующим способам своей концептуализации, ставя под вопрос саму концепцию искусства, как это происходило с точки зрения Кошута; но действует в абсолютном согласии с концепцией того, чем является, и это становится одним из условий возможности его существования. «Главная причина неудач искусства, – пишет Смит в рассуждении о существующих концепциях искусства, – заключается в том, что за последнее

²⁹ Смит Т. Искусство и Art & Language. Наст. изд. С. 81.

³⁰ Смит Т. Искусство и Art & Language. Наст. изд. С. 60.

³¹ Там же.

³² В связи с этим см.: Art & Language. Comparative Models (1972) // Art & Language. Eindhoven, Netherlands: Van Abbemuseum, 1980. P. 51–62.

³³ За четыре года до этого Терри Аткинсон, который тоже был участником Art & Language, пытался отделить «точку зрения» группы от позиции других концептуальных художников, см.: Atkinson T. From an Art & Language Point of View // Art-Language 1. No. 2. February 1970. P. 25–60.

³⁴ Кошут Д. Искусство после философии. Указ. соч.

десятилетие все эти категории, изначально объединившиеся для того, чтобы сформировать открытые концепции искусства для тех, кто их использует, превращаются во всё более закрытые, жесткие, сверхдетерминированные из-за продолжительного использования и чрезвычайно изощренного самоопределения. Они более не обладают производительной силой „концепций, оспариваемых по существу“, образовав слишком четкие критерии своего „правильного использования“»³⁵

³⁵ Смит Т. Искусство и Art & Language. Наст. изд. С. 63.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.