

УДК 7.038.6

DOI: 10.24411/2686-7443-2020-14009

Веласкес Сабогаль Поль Марсело, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. marcelo19vsab@gmail.com

Velásquez Sabogal, Paúl Marcelo, PhD student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. marcelo19vsab@gmail.com

ОПЫТ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОСТРАНСТВА В СВЕТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЕКТОВ «ЭНТРЕ ДИАЛОГОС» И «НА РАССТОЯНИИ»¹

THE EXPERIENCE OF THE EXHIBITION SPACE IN THE LIGHT OF THE ARTISTIC PROJECTS "ENTRE DIÁLOGOS" AND "AT THE DISTANCE"

Аннотация. Статья посвящена анализу выставочного пространства в контексте двух независимых проектов, базирующихся на художественной практике. Предметом данного исследования выступают журнал «Энтре Диалогос» (2014–2019), основанный в городе Попаяне, и серия выставок колумбийского искусства «На расстоянии» (2018–2019), проводившаяся в Калининграде и Санкт-Петербурге. Статья делится на две части. Во-первых, уделяется внимание поиску особого выставочного языка в рамках построения собственного журнального материала, с отказом от формата каталога как фиксирования музейного или галерейного события. Во-вторых, выставки рассматриваются относительно вопросов пространства, взгляда *другого* и самоуправления, с освещением культурно-исторических источников наших направлений. Таким образом, автор рассказывает о своем опыте кураторской практики и стратегиях разработки теоретических и практических основ, опираясь на которые, можно размышлять о возможностях, границах и нюансах репрезентации в выставочном пространстве. Статья сосредоточена на авторской трактовке и зарубежном восприятии творчества молодого поколения художников последних двух десятилетий XXI в. Департамента Каука (Колумбия) в России. Также в процессе обсуждения рассматриваются такие концепции, как *суперхудожник*, *гибридное пространство*, *визуальная контрабанда*, *выставка-журнал* и *небольшая выставка*. Эти концепции являются осями, вокруг которых вращается понимание выставочного пространства как эстетического и политического языка. В статье автором предложена хроника возникновения и развития определенного трансграничного диалога на фоне самоуправляемых и коллективных практик текущего века.

Ключевые слова: выставочное пространство; выставка-журнал; небольшая выставка; трансграничные диалоги; Колумбия—Россия.

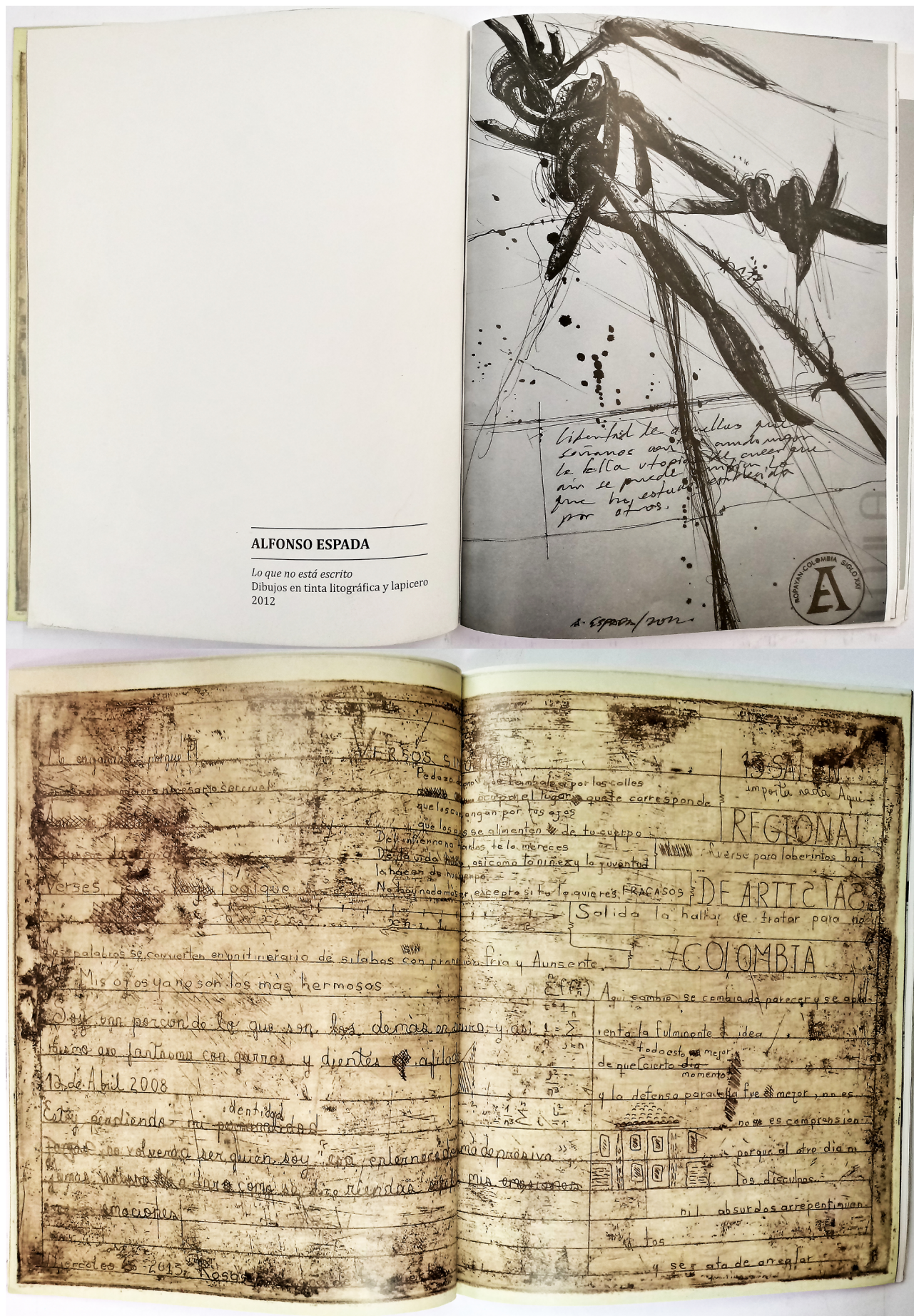
Abstract. In the article, the author analyzed the exhibition space in the context of two independent projects based on artistic practice. Both “Entre diálogos” journal (2014–2019), founded in Popayán, and the series of Colombian art exhibitions “At the distance” (2018–2019), held in Kaliningrad and Saint Petersburg, constitute the object of this research. The article has two sections. Firstly, we paid attention to the search for a special exhibition language within the framework of the journal’s material composition, by rejecting the features of the catalog as a record of a museum or gallery’s event. Secondly, we considered the exhibitions in relation to the questions of the space, the gaze of the *Other*, and the self-government, shedding light on the cultural and historical sources of our directions. This way, the author shows his experience in curatorial practices and strategies for the development of a theoretical and practical basis. These enable us to think of the possibilities, limits, and nuances of representation in the exhibition space. The emphasis of the article is on the author’s interpretation and the foreign perception of the creativity of a young generation of artists from the last two decades of the 21st century from Cauca Department (Colombia) in Russia. Moreover, in our discussion different concepts converge, such as “superartist”, “hybrid space”, “visual contraband”, “exhibition-journal”, and “little exhibition”. These concepts constitute the axis around which the comprehension of the exhibition space as an aesthetic and political language takes place. In this article, the author proposed a sort of chronicle of the origin and evolution of a particular transborder dialogue on the background of self-government and collective practices in the current century.

Keywords: exhibition space; exhibition-journal; little exhibition; transborder dialogues; Colombia–Russia.

В начале 2014 г. на факультете искусств Университета Каука (Колумбия) тремя студентами¹ был основан журнал «Энтре диалогос»². К моменту нашей учебы на кафедре образительного искусства ни одного издательского проекта на ней не осуществлялось. Четыре года спустя в Калининграде началась серия ежегодных показов творческих работ молодых художников Департамента Каука в виде *небольших выставок*

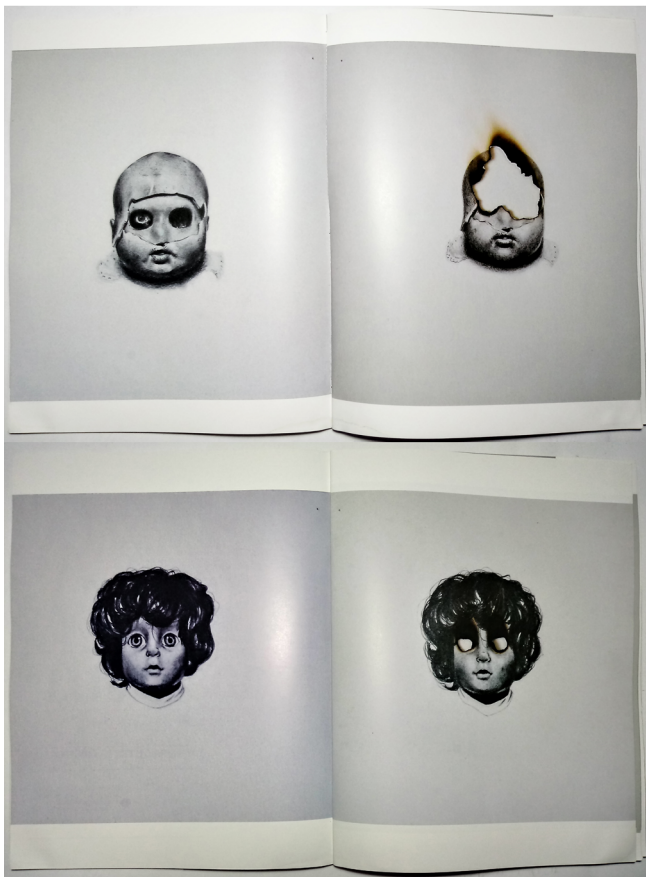
под названием «На расстоянии». Такая же выставка прошла в Санкт-Петербурге в 2019 г. Оба проекта открыли путь для основополагающего стремления к размышлению о творческих процессах, осуществляемых в контексте периферийного региона в пользу самопознания за пределами университетской среды и культурных колумбийских центров. Одним из результатов этого проекта стало появление в течение двух последних лет широко-

¹ Публикация подготовлена в рамках НИР СПбГУ «HUM_2020 – 1 Кураторские практики и стратегии: новые возможности репрезентации современного искусства: 2020 г.», ID проекта в системе PURE 53363805.



ALFONSO ESPADA
Lo que no está escrito
Dibujos en tinta litográfica y lapicero
2012

Илл. 1. А. Эспада. То, что не написано. Серия из 5 картин. Бумага, литографическая чернила. (вверху); К. Ойос. Без названия. Серия из 6 картин. Бумага, офорт. Журнал *Entre diálogos*. 2014. № 1. Фото А. Моссо



Илл. 2. Й. Рохас. Слепцы. Серия из 11 картин. Бумага, графит, огонь. Журнал *Entre diálogos*. 2014. № 1. Фото А. Моссо

го сообщества со множеством точек зрения, при активном участии российских художников и искусствоведов. В рамках данной статьи анализ вышеупомянутых проектов сосредоточится на изучении концепции выставочного пространства, его эстетической и политической направленности.

«Энтре диалогос»: выставка-журнал

I

Наше понимание журнала включает три главных раздела — теоретический, выставочный и литературный. В данный момент мы остановимся на втором. Восприятие журнала как выставочного пространства ставит перед нами определенную проблему, а именно — проблему перевода или транслирования пространственных и временных особенностей таких канонических художественных помещений, как музей и галерея, в специфику белой журнальной страницы. В этом смысле нам интереснее не создать некий каталог выставки в контексте салона факультета искусств или городского музея, а отразить понимание *перелистывания* страниц как прогулки по своеобразной выставке. Журнал становится независимым пространством, отказывающимся от *ига* художественных событий в архитектурных помещениях, поощряя тем самым расшифровку возможностей собственного языка.

Однако наше стремление к утверждению журнала как выставки сформировалось в самом процессе рассмотрения и отбора присланного визуального материала. Обратив внимание на характеристики и соотношения работ, большинство из которых выполнены в графических техниках, мы осознали возможность своего рода *пространственного поворота* белой журнальной страницы. Итак, мы опирались на два принципа. Во-первых, это отсутствие описательного текста, генерирующего устный

дискурс под изображением. Впрочем, мы допустили, с одной стороны, вступительные слова, благодаря которым *читатель-посетитель* знакомится с концепцией *выставки-журнала*, а с другой, описание каждой работы, включающее имя автора, название произведения и технику, в которой оно было выполнено. Во-вторых, каждое изображение занимает одну страницу, которая не содержит ни письменной записи, ни нумерации. Связь изображения и слова является главной осью структуры каталога, при которой слово выступает пояснительной частью визуального явления. Поэтому иногда получается так, что текст каталога, посредством непомерных шрифтов и дизайна, претендует на роль некоего художественного явления и, в конце концов, становится неудобным и пустым украшением, более заметным, чем сама иллюстрация. Учитывая такую борьбу между визуальными и словесными компонентами, мы стремимся к деконструкции подобных условий в пользу иной грамматики, отрицающей *логоцентризм* и признающей самостоятельную ценность образа. К тому же, тематика кураторства первого номера журнала основывалась на проблеме контакта изображения и слова.

Таким образом, в журнальном выставочном пространстве, названном «Poéticas para una imagen perceptible» («Поэтики для воспринимаемого образа») [12, № 1] были созданы две выставки, а именно коллективная «Entre la Imagen y la Escritura» («Между изображением и письмом») (Илл. 1) и персональная «Los Ciegos» (Слепцы) (Илл. 2). Первая объединила четырех художников из города Поаяна³, двое из которых были студентами, а двое других — давними выпускниками, уже работающими художниками-графиками в современной отечественной среде. Каждому художнику было отведено не более семи страниц. В то время как персональная выставка (11 страниц) представляла серию из одиннадцати рисунков художницы Йеннифера Кано, работавшей в тот момент на нашей кафедре доцентом гравюры. Во вступительном слове ратифицируется смысл раздела «Поэтики для воспринимаемого образа»: «Это не каталог выставки, проводимой в музее, галерее или салоне, скорее наоборот — это само пространство, которое мы посещаем и внутри которого мы реагируем на поэтическое присутствие, развивающееся и воспринимающееся страница за страницей» [12, № 1]. Как можно сделать вывод, такое понимание журнала близко книге художника и отсылает к главному для нас источнику в истории искусства, а именно к произведению «The Xerox Book» [11], являющемуся *выставкой-книгой*, изданной Сетом Сигелаубом в 1968 г. и содержащей произведения семи художников-концептуалистов⁴, и соответствует особенностям формата книги художника, своего рода *site specific art* (предметно-ориентированное искусство), но только в редакционном плане.

Этот поиск экспериментальных стратегий экспонирования выразился в процессе издания журнала, в том смысле, что лишь выставочный раздел вышел в печать, а полная версия была доступна только в цифровом формате. Итак, и отмежевание *выставки-журнала* от других разделов, и оформление его как трехмерного объекта подразумевает более прямой и целенаправленный подход к концепции журнала как двигателя языка, имеющего независимую и мощную грамматику для трактовки выставочного пространства. Таким образом, *выставка-журнал* стала кураторской практикой, возможности которой мы продолжили развивать в последующих номерах, повторяя и применяя новые стратегии (Илл. 3).

После бесплатного распространения экземпляров среди библиотек, участников, студентов и преподавателей большинство мнений о проекте указало на «неправильное и неэффективное использование пространства журнала», так как «на одной странице можно поставить больше, чем одну картину, и конечно, пояснительный текст». К тому же, печать исключительно одного раздела журнала была воспринята не как поиск особого выставочного языка в рамках построения журнального материала, а как пустая трата денег или бессмысленная затея. Другими словами, проект был рассмотрен как образец неудачного каталога, задействовавшего тридцать четыре страницы для иллюстрации творчества всего пяти художников! И не представивший пояснительного текста для каждой работы!

Первый номер подразумевал, с одной стороны, финансовую поддержку Университета Каука, а с другой, — наш дальней-



Илл. 3. Выставочный раздел. Журнал *Entre diálogos*. 2014. № 1.
Фото А. Моссо

ший отход от нее в пользу самоуправления, самоопределения и самоорганизации. Отсутствие институционального финансирования позволило продолжать придерживаться нашей концепции журнала, особенно *выставки-журнала*, не входившей в интересы академической среды. До сих пор мы были верны этим принципам, утверждающим журнал как проект, основанный на взаимопомощи и самоотверженности каждого участника.

Вместе с тем несколько деятелей искусства положительно оценили наше стремление к созданию альтернативного выставочного пространства, основывающегося на опыте перелистывания журнала, то есть на ощущении его априорных атрибутов: своих собственных ритмов, уникальной материальности и естественного состояния как личного предмета, который с каждым прочтением архивируется и одновременно обновляется. Благодаря отсутствию нумерации или иерархической структуры в рамках своего существования как повседневного предмета, журнал стал платформой для непрерывающейся выставки, способной начинаться и заканчиваться на любой странице. Диалог между художником и реципиентом о проблеме взаимосвязи изображения и слова меняется в соответствии с порядком перелистывания страниц журнала каждым *посетителем-читателем*. В рамках такого свободного «посещения» создается не только постоянная выставка, но и выставка в «постоянном превращении». Речь идет не о научном или художественном журнале, а о средстве для экспериментов с неожиданными диалогами и с художественной и кураторской практиками, чьи границы размыты. Однажды один мой знакомый сказал: ««Энтре диалогос» — это бесформенная концепция, это что-то больше, чем журнал. Мы не знаем, посмотрим».

Следующий номер [12, № 2], изданный в 2015 г., является свидетельством доброжелательного отношения многих деятелей искусства из разных городов Колумбии к нашему *посланию*. Стратегия отмежевания выставочного раздела от остальных повторилась. В этот раз в коллективной выставке под названием «Espacios Plegados» («Складные пространства») приняли участие четыре художника и один писатель⁵. Тема номера была посвящена не столько мейнстримовским вопросам, таким как слово-изображение, тело, пейзаж, воспоминание и т. д., сколько «созданию разностороннего устройства, имеющего ценности архитектурного пространства, которое складывается и превращается в белую страницу» [12, № 2]. В отличие от предыдущего номера, призыв второго прямо намекает на пространство журнала, выступая лейтмотивом выставочного раздела: «Главная ось вращается не вокруг особой тематики, а вокруг потребности переплестись со страницами журнала». Заранее предоставлялись размер 24 × 17 см и по 10 страниц каждому художнику⁶.

Со своей стороны, на персональной выставке выступил художник Мануэл Рохас, который предложил изо-повествование девятнадцати кадров (Илл. 4), нарративная структура ко-



Илл. 4. М. Рохас. *Das rap y zas seni*. Серия из 19 картин.
Бумага, чернила, цветные карандаши.
Журнал *Entre Diálogos*. 2015. № 2. Архив автора



Илл. 5. Презентация журнала. Фрагмент экспозиции. Журнал *Entre diálogos*. 2014. № 1.
 Архив автора. Другие фото презентации доступны по адресу: <https://www.facebook.com/Entre-Dialogos-141009862626837>

торых напоминает эксперименты в графике рубежа XIX–XX вв. от *comic strip* до *романа без слов*. Так же, как и концептуалисты “The Xerox Book”, Мануэл Рохас создал конкретный проект (*site specific*), посвященный пространственным и временным особенностям журнала. Сатирический и политический смыслы этого произведения дополняют способность участника пробуждать оригинальное отношение к структуре журнала, когда он рассматривает ее границы и глубины, ее единообразия и разрывы, словно она — носитель визуального рассказа — картина, которая может быть объектом созерцания, либо объединением независимых друг от друга элементов, либо единой частью общего рассказа.

Итак, следует упомянуть, что сам журнал был превращен в предмет творчества. Презентация первого номера проводилась в выставочном зале Университета Каука в виде художественного события, где не только был выставлен один экземпляр журнала в витрине, но и на стене были размещены его страницы (Илл. 5). Этот обратный жест представляет переворот традиционного выставочного пространства, которое теперь становится временным каталогом выставки, проводимой уже в формате журнала. То есть это переход не из музея в журнал, а из журнала в музей. Таким образом, посетитель *каталога-зала* смотрит не только на «культовый объект» внутри стеклянной урны и на подиуме, но и на некое *расчленение* на стенах этого



Илл. 6. П. Юнда. Без названия. Серия из 3 картин. Бумага, графит (вверху); А. Бедойя. Preludio. Drifting away. Серия из 12 картин. Цифровая живопись (внизу). Журнал *Entre Diálogos*. 2017. № 3. Фото Э. Переса

ауратического явления. Сфокусированный свет, расположение выставочных устройств, время созерцания и порядок рассматривания поощряют развитие музейных семиотических кодов в пользу привлекательной и эффективной презентации *выставки-журнала* в рамках архитектурного помещения.

Помимо этого, были установлены проектор, осуществлявший визуализацию цифровой версии и содержащий остальные два раздела, и остановка (стол с компьютером и принтером), на которой посетители могли что-либо написать или напечатать и сразу разместить свой текст в духе коллективного перформанса. Речь идет о пробуждении *события*, в котором генерируются коллективные действия вокруг журнала и *выставки-журнала*, чье присутствие воплощается в качестве записи в архитектурном каталоге. Печатные экземпляры были предоставлены спустя несколько дней после презентации.

II

С третьего номера (Илл. 6) наша концепция журнала сосредотачивается вокруг еще одной проблемы. Проблема структуры журнала ставит перед нами задачу восприятия трех разделов как единого органического целого, требующего не отмежевания той или иной составляющей части, а их объединения. Из этого возникает понятие *атласа* как структурного ресурса. Во вступительном слове пишется «Нам хотелось сделать возможным *атлас* — констелляцию значений, монтаж источников и времен, которые способствуют признанию *читателем-посетителем* нелинейных подходов, проливающих свет на нашу связь с образом» [12, № 3]. В этом смысле третий номер был напечатан полностью, впервые все три раздела. Результат — суггестивный корпус изображений и текстов, дополняющих друг друга, позво-

ляющих вести гетерогенный диалог о проблемах истории, художественного исследования и критики искусства.

Однако только в четвертом номере⁷ [12, № 4] понятие *атласа* как средства знания играет первостепенную роль, с отказом от иерархической организации каждого раздела. Если в предыдущем номере разделы имели четкие границы и однолинейную структуру, то в последнем номере происходит атомизация такого порядка. На самом деле, обсуждение во вступительном слове четвертого номера проливает свет на вопросы, поднятые первым номером журнала: «Журнал может рассказать нам, что нет никакой весомой разницы между академической и художественной работой и что гораздо предпочтительнее было бы растворить вымышленные расстояния между визуальным и словесным. Открываясь перед нами в виде некой структурированной и складной поверхности, на которой оба языка существуют параллельно и гармонично, «Энтре Диалогос» представляет собой нечто большее, принявшее форму журнала и несущее на своих плечах тяжелое бремя собственной двойственности» [12, № 4].

Эта двойственность представляет собой единство изображений и текстов, напоминающее структуру архива, способствующую свободному, непредсказуемому и анахроническому диалогу в рамках множества тем, графических языков, художественных и научных направлений. Взаимодействия этого архива основываются, прежде всего, на поэтической, чувствительной и проблематичной передаче интуитивной карты, в которой отсутствуют координаты. Выставочное пространство переполняется и включает в себя все. Чтение становится дрейфом (фр. *dérive*). Журнал несет бесформенное послание, с которым читатель может генерировать крайне личные отношения. *Атлас-архив* возвышает читателя-индивида, который, в отличие от читателя-массы, играет не пассивную, а решающую роль в судьбе самого журнала.

«На расстоянии»: небольшая выставка

I

Последний номер журнала является двуязычным выпуском (на русском и испанском), в котором принимали участие и российские, и колумбийские деятели искусства. Атомизация порядка разделов способствовала публикации каталога, а именно каталога выставки «На расстоянии. Думать о пейзаже»⁸, проведенной вместе с искусствоведом Мариной Рубиновской в Санкт-Петербурге с 11 октября до 9 ноября 2019 г. Вместе с тем диалог между странами имел и более ранний прецедент, произошедший в 2018 г. в Калининграде. Речь идет о выставке «На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта», проведенной автором данной статьи в помещении БФУ им. И. Канта с 4 по 7 июня 2018 г. [1]. Пространство университета, предоставленное выставке, состояло из одной аудитории, расположенной в Институте природопользования, территориального развития и градостроительства, в котором имеется кафедра дизайна. Развитие художественного образа в университетской аудитории подразумевает ряд проблем, связанных не только со спецификой помещения, предназначенного для лекций и разительно отличающегося, например, от галереи или музея, но и со зрительским восприятием произведений посетителем, пребывающим в необычном выставочном пространстве.

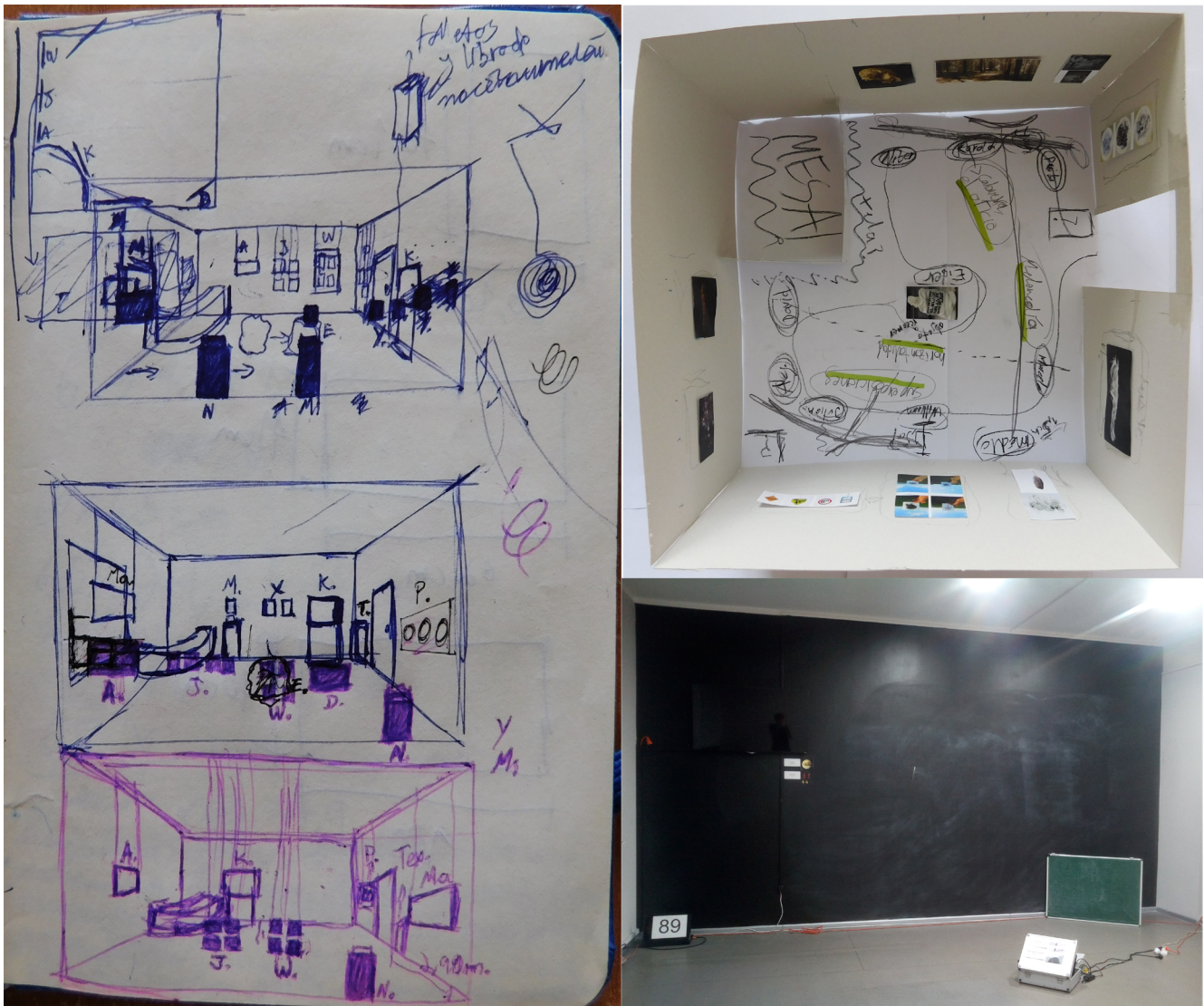
Таким образом, следует отметить, что ось этой выставки основывалась на взаимосвязи между российским зрителем и колумбийским художником посредством уникальности каждой работы, с отказом от преобладания определенной тематики. Следующий фрагмент каталога проливает свет на наше мышление: «Экспонировать себя перед другими — это еще и обмен мнениями о множественности, незнание того, что нам принесет созерцание, тем более, когда это происходит за пределами контекста одной конкретной страны или на глазах у только что прибывшего путешественника» [1, с. 3]. Имея в виду предыдущие слова, которые апеллируют к процессу познания *другого*, принявшего форму иммигранта, необходимо обратить внимание на Калининградскую область с ее границами как на территорию особых политических и культурных отношений между Россией и Западом.

Такие условия расширяют и усиливают социально-политическое назначение такого международного проекта, как наша выставка, которая в свою очередь оперирует на основе *визуальной контрабанды*⁹. Речь идет о *событии*, порождающем критический подход к проблеме взгляда *другого*, к проблеме трансграничного обмена в рамках исключительного контекста. Итак, наша выставка имеет значение за пределами чисто эстетического поиска, ограниченного выставочным пространством. В том смысле, что она становится не гегемонистским мероприятием, а вспышкой трансатлантического и горизонтального диалога, основанного на пиратстве видеоискусства и демонстрации его в институциональном пространстве, таком как самый главный университет Калининграда, являющийся маяком для иммигрантов. Со своей стороны, само выставочное пространство становится не политическим памфлетом, а вопросом или впечатлением об окружении, где происходит выставка.

Возвращаясь к трактовке пространства, надо упомянуть, что сама материальность видео сыграла в нашу пользу. По сравнению с другими творческими языками, видеоарт отличается некой мобильностью или пластичностью, не только позволяющими его свободно передавать через интернет, но и способными представлять множество стратегий постановки. В диалоге с автором мы могли расширять или уменьшать масштаб, проигрывать видео по телевизору, планшету или мобильному телефону или проецировать их на стену, потолок, пол или другие

разнообразные объекты. В то же время каждый шаг подразумевает большой риск пере-толкования, манипуляции или разрушения поэтического и политического значений творчества. Таким образом, создание эскизов и макетов является главным способом размышления о пространстве, позволяющим, с одной стороны, строить планы с множеством точек зрения, предлагать траектории движения посетителей, визуализировать поведение света и тьмы, а с другой, — воображать расположение и взаимоотношение разных светящихся тел в одной и той же темной среде, где монтаж ряда видео может приводить к запутанной массе ярких поверхностей или к когерентной массе, формирующей собственный визуальный опыт созерцающего.

Размышление о выставочном пространстве осуществляется посредством трех этапов, а именно создания эскизов, подготовки макета и установки на месте. Каждый этап позволяет решить отдельные проблемы, касающиеся освещения, веса, объема каждой работы в пространстве и возможной траектории направления потока и т. д. Хотя эскизы и макеты дают некое представление о конечном результате, прямая постановка произведений приводит нас к кураторским проблемам — заранее непредсказуемым в масштабных моделях. Так часто бывает у художника при создании эскиза, когда после расширения в большие масштабы форма, состав и даже тема разрушаются. И художник должен стартовать заново. Точно так же и монтаж становится творческим процессом, который в случае наших не-



Илл. 7. Планы и макет для выставки «На расстоянии. Думать о пейзаже» (слева и справа сверху); Фото монтажа экспозиции «На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта» (справа внизу). 2018–2019. Архив автора



Илл. 8. Фрагмент экспозиции «На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта». Фотография. БФУ им. И. Канта. 2018. Архив автора

Илл. 9. Фрагмент экспозиции «На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта». Фотография. 2018. БФУ им. И. Канта. Архив автора

больших выставок не может длиться менее четырех дней. Окончательный пространственный состав обычно не совпадает с решениями, принятыми с помощью эскизов и макетов. Такой состав — это результат продолжительной трактовки выставочного пространства, которая может изменяться в течение выставки. Монтаж — это способ мышления, который непрерывно намекает на другие варианты, другие возможные движения и соотношения в духе *атласа-архива* журнала «Энтре диалогос». С первой выставки мы сохранили только несколько фотографий монтажа, со второй — несколько зарисовок и макетов (Илл. 7).

В качестве анекдота можно вспомнить случай на первой выставке, касающийся предоставления оборудования. Все необходимые инструменты были предоставлены БФУ им. И. Канта — проекторы, экраны и электрические устройства. Но оказалось, что возникла забавная ситуация из-за лингвистического недопонимания, так как я считал, что на русском языке слово «экран» означает «планшет». Поэтому я получил три экрана вместо необходимых трех планшетов, которые, к счастью, были одолжены друзьями. Осуществление таких проектов посредством иностранного языка сопряжено с подобными ситуациями, о которых следует помнить.

Язык видео занимает основополагающее место, способствуя становлению *общего текста*, в котором работы каждого художника играют роль независимых *предложений* и одновременно составных частей визуального единства: «В «На расстоянии...» язык видео создает общую основу, однако предложения (видео-произведения) генерируют свои собственные правила игры» [1, с. 3]. Цитируя снова каталог: «Там изображение воспринимается как форма знания, как материя, смысл которой сводится не к концептуальному порядку, а к выразительному. Материя имеет значение сама по себе» [1, с. 2]. Как статус материи, так и понимание видео-произведений как предложений общего визуального рассказа воплощаются в построении выставки как единой видеоинсталляции (Илл. 8–9). Таким образом, опыт посетителя не ограничивается лишь опытом, появляющимся исключительно перед яркими поверхностями видео, он расширяется до ряда пространственных отношений — констелляций образов, ритмов, звуков или тишины, масштабов, сил в духе *гезамткунстверка*. Это восприятие выставочного пространства оказывается близким и русскому духу — отметим концепцию *тотальной инсталляции* Ильи Кабакова, чья ретроспективная выставка в Эрмитаже совпала по времени с нашей выставкой в Калининграде.

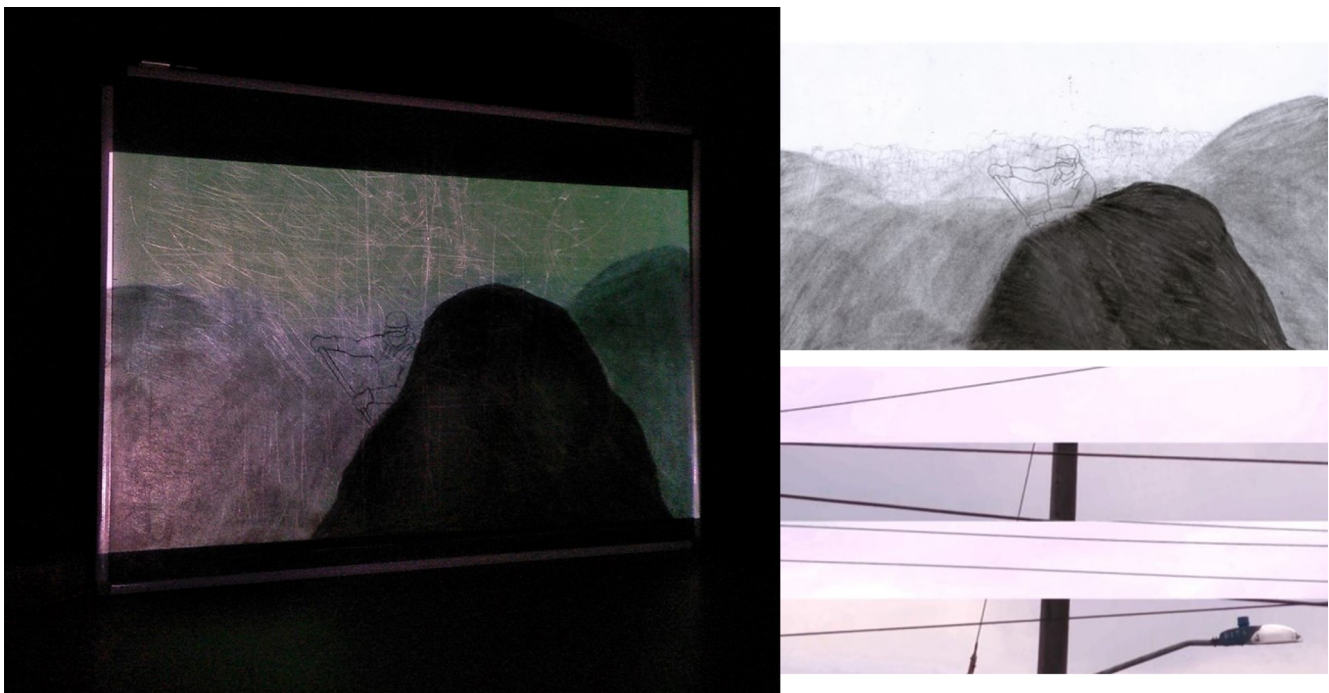
Анализируя два года спустя мою настоящую роль в этой выставке, я неизбежно прихожу к идентификации себя как некоего *суперхудожника* [4; 9]. В том смысле, что так называемая *единая видеoinсталляция* представляла собой творческое упражнение в сложении вопросов пространства, времени и видеографического образа, присущих моим собственным интересам как художника. Другими словами, речь идет о личном произведении, в котором, следуя за Х. Зееманой, мы использовали работы других художников, «как будто так много мазков краски в огромной картине» [9, с. 29]. Текст, сформированный строками различного происхождения в манере коллажа. Эта выставка расположена на такой границе между коллективным и личным, что индивид выступает как носитель не только личного, но и коллективного чувства. Она является видеoinсталляцией, включающей мощный коллективный импульс, утверждающийся благодаря творческой индивидуальной силе определенной фигуры, и напоминает превращение художника в куратора. Пожалуй, стоит отметить, что из-за осуществления кураторских решений, я посчитал нужным исключить мою собственную видеографическую работу, которая, однако, была опубликована в каталоге [1, с. 5].

Говоря подробно о соотношении работ, необходимо вспомнить интервью для калининградской художественной газеты «Арт&Факты», в ней упоминалось, что «большинство видео-работ сгруппированы попарно по принципу контраста». Технически это также означает, что либо два автора разделяют

в которой проникновение в суть жизни происходит с двух позиций — коренного и европейского наследий» [5, с. 2]. Контрасты среди всех пар детально обсуждаются в интервью.

Со своей стороны, требуется выделить специфику монтажа видео Дж. Пито и О. Лэбазы, в котором использовалась зеленая доска, помещенная над полом и удерживаемая сзади двумя кирпичами (Илл. 10). Тесное соотношение между языком видео и графики в творчестве обоих художников дает возможность органичного сочетания с такой поверхностью, которая в свою очередь отсылает к графическому труду — палимпсесту уже постоянных следов, сформированных повседневным актом рисования и удаления, усиления или осветления точки и линии на плоскости. Точно так же важно упомянуть о роли кирпича как намека на городской пейзаж, являющийся знаковым сюжетом у Дж. Пито и О. Лэбазы. Как доска, так и кирпичи были взяты в той же аудитории.

Итак, вопрос особых значений материи или «изображения... как формы знания» предстает перед нами как настоящий исследовательский подход, основанный на самой художественной практике, которая становится двигателем своеобразных знаний и осмысления нашего контекста на фоне выразительных, поэтических способностей и фантазии каждого индивида. В англоязычной литературе этот подход известен как *artistic research* или *practice-based research in arts* [7]. Результатами этого практического исследования являются не только журнал, выставки и ряд каталогов [12, № 4; 1; 3], но и научная статья по



Илл. 10. Монтаж работ «600 строчек» Дж. Пито и «Подметающая женщина» О. Лэбазы. Видеоискусство. «На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта». Фотография. 2018. Архив автора

одно и то же устройство (Х. Уэртас и В. Нарваз, К. Руис и М. Эскобар, Дж. Пито и О. Лэбаза), то есть видео-ролики воспроизводятся друг за другом, либо один ролик показывается одновременно с другим на разных расположенных рядом друг с другом планшетах (А. Моссо и Э. Перес). Только видео Э. Гуарро было установлено без пары, как самостоятельное. Примерами такого «контраста» являются творение “Хочипилли” Х. Уэртаса, которое «размышляет над космологическим мировоззрением коренных жителей» посредством визуального языка, напоминающего шаманские практики, и “Cosmos” В. Нарваза, которое «основано на научном, позитивистском видении мира» с точки зрения механических артефактов. Эта встреча двух мироощущений приводит нас к одному из ликов «латиноамериканской культуры,

латиноамериканскому видеоарту, опубликованная в рецензируемом журнале в Мексике (в рамках первой выставки) [13], а также данная статья, которая в виде хроники анализирует практики, стратегии и результаты наших проектов в целом.

II

Как мы можем понять из того, что обсуждалось на предыдущих страницах, для автора статьи интереснее выступать не столько с позиции редактора или куратора, сколько с позиции художника. С такой точки зрения художник является плюральной и многосторонней фигурой, действующей за пределами мастерской в качестве редактора, куратора, научного исследо-



Илл. 11. Фрагмент экспозиции «На расстоянии. Думать о пейзаже». Фотография. 2019. «Открытые мастерские», библиотека «Лиговская». Архив автора

вателя, преподавателя и т. д. В моем случае такая концепция художника возникает из опыта в контексте Департамента Каука (Колумбия), требующего от художников выполнения разных задач, с помощью которых возможно противостоять отсутствию аутентичной художественной среды, включающей постоянный поток событий в галереях и музеях, а также обсуждений в рамках конференций, научных и художественных публикаций.

Таким образом, на мой взгляд, растущее число независимых художественных проектов в Департаменте Каука, проводимых студентами или выпускниками бакалавриата изобразительного искусства, проливает свет на два момента. Во-первых, на потребность *размышления о себе*, о местных художественных процессах на периферийной и специфической территории, которая в свою очередь существует в рамках третьего мира, и в контексте академической кафедры, вращающейся вокруг образования одномерных художников. Во-вторых, на разрыв в связи с ролью упомянутой кафедры как наставника коммерческих художников, жаждущих признания в экономических и политических центрах Колумбии, где в большинстве случаев произведения воспринимаются как экзотический и редкий продукт. Результат такого педагогического подхода — это углубление культурной гегемонии символических центров над «периферией», над *другим*.

Итак, художник-куратор, происходящий из такой среды, в пределах выставки за рубежом неизбежно сталкивается с вопросом восприятия иностранного зрителя, которое могло бы быть опосредовано экзотикой как категорией постижения культурно-художественных проявлений *другого*. От нас требуется поставить под сомнение некоторые стратегии экспозиции, расширяющие неокOLONIALISTСКИЕ схемы, которые легити-

мизируют политику культурного экстрактивизма в духе некоей кунсткамеры XXI в. На самом деле такие стратегии обычно применяются в контексте институциональных обменов, где повторяются архетипы чужой культуры, становясь эффективным и комфортным продуктом по логике культурных индустрий. Единство и самобытность определенного народа извращаются, его сущность перегоняется в пользу туристического импульса, то, что когда-то было мифом, становится товаром, позой.

При работе над второй версией выставки «На расстоянии. Думать о пейзаже» нам хотелось способствовать горизонтальному соотношению, при котором, если процитировать каталог: «Диалог с иностранным зрителем отсылает к мировоззрению других географий, которые также существуют в рамках политически и эстетически сложного пейзажа, такого как российский. Итак, в российском контексте настоящая выставка является своего рода “кадром” из другого фильма, внезапно вторгающимся в ход развития фильма текущего. С этого географического разрыва (Колумбия—Россия), с этого непримиримого расстояния нам интересно думать о пейзаже» [3, с. 166]. Это очевидное и *непримиримое расстояние* между обоими народами возникает именно там, где есть нюансы и границы, сближения и расхождения — то есть некое место, внутри которого происходит диалог между индивидами, чувствительными к *другому* с точки зрения интимного языка творческой силы.

«На расстоянии» воплощает собой отказ от стандартизирующей и массовой репрезентации колумбийской действительности. Во второй версии мы обратили внимание на личный подход каждого художника к проблеме городского и сельского пейзажа, имеющего противоречивое значение, колеблющееся между «красотой и трагедией» [3, с. 166]. Как утверждается в

каталоге, представление пейзажа нашими художниками ссылается на амальгаму трактовок, то есть пейзаж понимается «как утопия и антиутопия, как идеализированная проекция или как социальная критика» [3, с. 166], что пробуждает образ пейзажа в виде «политической и эстетической проблемы», которая в свою очередь оперирует в зарубежной среде как подсказка, «относящаяся к вопросу расстояния и близости, воспоминаний и ожиданий зрителя, обитающего во фрагменте посторонних поэтик» [3, с. 166]. В этом случае аккуратная трактовка выставочного пространства по музейным семиотическим кодам усиливает присутствие, объем, вес и яркость каждой работы; грубо говоря, появляется некая *aura*, представляющая для нас возможности трансграничных восприятий пейзажа (Илл. 11–12).

Вместе с тем нам поступили советы как, например, от российского друга, который рекомендовал включить в экспозицию «отечественный и традиционный предмет», так и от колумбийской студентки, обучающейся в России, которая предложила на вернисаже исполнить колумбийские народные песни, чтобы «мероприятие не было чем-то скучным». Оба предложения, хотя и внесенные с благими намерениями, намекают на другой тип подачи, не соответствующей нашей направленности. Результат такой подачи — это экспозиционистское шоу, то есть стратегия репрезентации, которая наделяет существование чужеземных народов туристическим и квазиэтнографическим статусом. Вместе с тем переосмысление традиционного отечественного предмета художником¹⁰ или исполнение колумбийских народных песен в рамках художественного перформанса¹¹ представляют собой другие соотношения, с позиции которых можно подвергнуть сомнению и подрывать эстетические и политические ценности. Разумеется, подобное взаимоотношение с иностранным зрителем приобретает дивергентный и наводящий на размышления смысл. В таком ключе, имея в виду обсуждение трансграничного обмена в рамках выставки «На расстоянии» в Калининграде, следует думать о выставочном пространстве не только как об эстетическом или эстетизирующем, но и как о политическом и политизирующем. Именно такие стратегии позволяют затмить наследие колониалистского менталитета и инспирировать горизонтальные диалоги среди индивидов из далеких друг от друга географических точек и даже из разных времен¹².

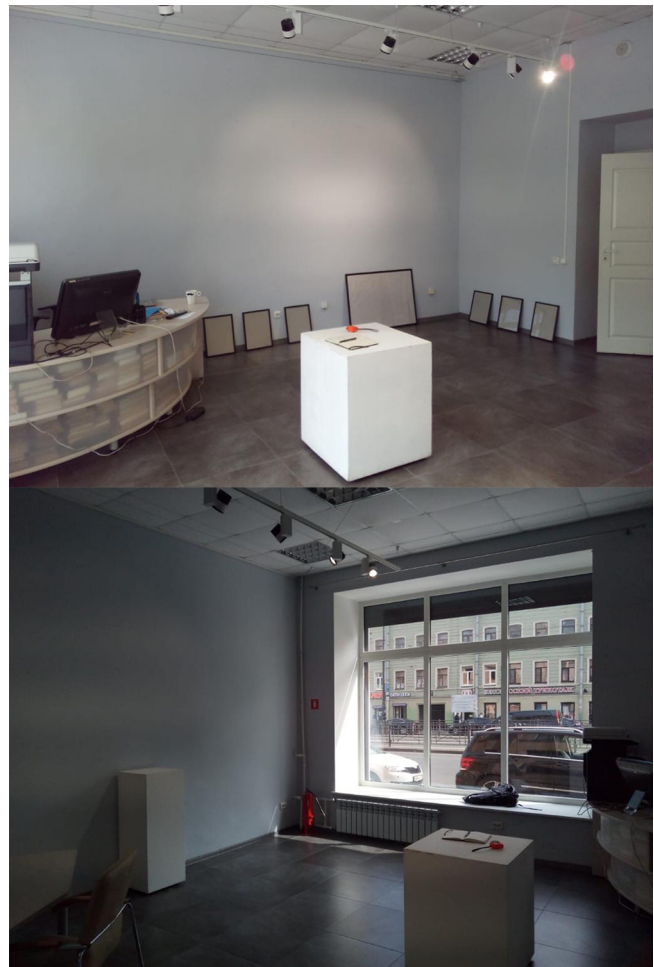
Позвольте вспомнить насмешку одного моего колумбийского знакомого над так называемым (им) *провалом* выставки в Калининграде из-за небольшого количества посетителей. Такой *провал* является на самом деле одним из ликов наших проектов, которые отвечают, прежде всего, на маломасштабные, малобюджетные и недолговечные мероприятия, чья публика в основном состоит из наших друзей и близких. Имея в виду такое негативное впечатление знакомого, которое неизбежно относится и к выставке в Санкт-Петербурге, можно обратить внимание на две важные черты нашей концепции выставочного пространства, приводящих к очевидному *провалу* с точки зрения культурного менеджмента.

Во-первых, следует упомянуть тенденцию к созданию пространств, отличающихся от мейнстримовских условий галереи или музея. Как видео-произведения были установлены в университетской аудитории, так и произведения вокруг образа пейзажа занимали *гибридное пространство*, то есть пространство, предназначение которого не было задумано исключительно для выставления художественных образцов. Хотя в случае второй версии помещение имело прекрасную систему освещения и хорошие возможности установки предметов искусства. Речь идет о небольшом выставочном пространстве, являющемся одновременно одним из залов библиотеки «Лиговская», не прекратившим свою основную деятельность на период проведения мероприятия. В зале параллельно проходили различные художественные мероприятия, сосуществуя с выставкой и порождая особую динамику, которая развенчивает понятие художественной выставки как неподвижного, герметичного пространства. Итак, выставочное пространство, являясь местом неожиданных происшествий, случайных событий, заставляет нас думать о не планируемых аспектах нашей деятельности.

В связи со спецификой таких *гибридных пространств*, «На расстоянии» представляет собой выставку легкого монтажа и демонтажа, умеющую развиваться в помещениях, которые

в свою очередь способствуют ее независимости от собственных требований галерей и музеев, их протоколов, кураторов, тематических направлений и коммерческих интересов. Мы действуем в другой синхронизации. Транспортировка произведений в Россию представляет собой *визуальную контрабанду*, то есть небольшие рисунки и скульптуры, легко транспортирующиеся в дорожном чемодане, а также видео и фотографии, которые могут быть загружены и распечатаны без институциональных интервенций, в том числе колумбийского посольства в Москве. Такие стратегии являются наследием *modus operandi* международной передачи графических образов в рамках анархистской газетной культуры начала XX в. [2]. Таким образом, мы стремимся к осуществлению независимых художественных проектов, которые по своей сути имеют политическую ответственность и социальные обязательства по отношению к нашему времени. Более того, такие практики позволяют совершенно свободно и бесплатно распространять творчество колумбийских молодых художников и знакомить с ним иностранную публику. В конце концов, осуществляется международная передача источников, образов, тем, значений, имен, опытов и т. д., которые воплощают собой великолепный момент в потоке истории искусства.

Во-вторых, основная часть наших проектов — это взаимопомощь. Как в случае с БФУ им. И. Канта, так и с библиотекой «Лиговская» мы не должны были платить ни за помещение, ни за оборудование, включающее проекторы, телевизоры, рамы, подиумы, лампы и т. д. Это было взаимное и свободное соглашение без официального контракта, предполагающего ответственное участие обеих сторон без посредничества коммерческого типа. Говоря о подобных действиях в рамках проведения художественных выставок, можно вспомнить о группе художников



Илл. 12. Монтаж экспозиции «На расстоянии. Думать о пейзаже». Фотографии. 2019. «Открытые мастерские», библиотека «Лиговская». Фото К. Л. Рубиновской

“Artisticrats”, сформированной на основе идеалов анархо-индивидуализма, и объединенной вокруг журнала “L’Action d’art: journal organe de l’individualisme héroïque” (1913). Эта группа защищала потребность независимых выставочных пространств, «избегая публичных салонов или художественных галерей, а также ища некоммерческие площадки», с целью утверждения «диктата самовыражения» и отказа от торговых спекуляций государства или частных лиц [6, с. 112]. В связи с этим мы разделяем такое направление ради выживания самоуправляемых инициатив.

Оба момента являются немыслимыми ошибками в культурном менеджменте, но для нас они — усилители наших процессов, легитимизирующие свободный и витальный характер наших действий.

III

Концепция *небольшой выставки* выражает в себе выше обсуждаемые моменты в отношении эстетического и политического значения выставочного пространства. Эта концепция впервые использовалась нами в рамках вступительных слов на вернисаже «На расстоянии» в Санкт-Петербурге. Позволю себе представить фрагмент такого дискурса, в котором ратифицируются некоторые из уже проанализированных особенностей внимания журнала и выставки.

Эта *небольшая выставка* развивается в пространстве, которое, несмотря на схожесть с познавательными и семиотическими функциями музеев и галерей, как таковое не строится на некоем прописанном смысле. Скорее наоборот, мы обращаемся к гибкому и смешанному пространству, которое качественным образом отличается от ритуального смысла институциональных пространств, предназначенных исключительно для художественных выставок. Со своей стороны это место, которое на самом деле — небольшой зал библиотеки, как мне кажется, позволяет найти другой способ взаимодействия с произведением, некую более прямолинейную связь, более личную, которая не обусловлена холодной и претенциозной аурой.

Концепция *небольшой выставки* неизбежно отсылает меня к радикальным публикациям рубежа XIX–

XX вв., которые назывались *маленькими газетами*¹³, основанными на самоуправлении, самоопределении и самоорганизации. Газеты, которые, несмотря на свою краткую историю существования, показывают нам важность проектов такого рода в рамках устройства либертарианского и плюралистического общества. Точно так же, как и эта выставка, они являлись результатом свободного и спонтанного общения, плодом взаимопомощи и бескорыстия; тот импульс стимулирует в данный момент объединение друзей и знакомцев вокруг общей темы: «Пейзаж как картина Мира».

В текущем веке витальный импульс *небольшой выставки* и «Энтре диалогос» расцветает как один из способов противостоять настоящей социально-политической конъюнктуре в пределах дикого неолиберализма. Постоянное возникновение независимых проектов в мире выступает в качестве критики гегемонистских дискурсов культурно-политических центров, которые поощряют тенденции распространения массового пассивного потребления культурных развлечений. Независимые проекты позволяют ставить вопросы, исследовать трансцендентные ситуации и пробуждать взаимоотношения между индивидами, несмотря *на расстояние*. Речь идет о требовании формирования критической точки зрения современного человека, умеющего представлять себе другие пути, более гармоничные, чтобы думать и жить в обществе, сосуществовать с нашим прошлым и воображать наше будущее.

В конце концов, нам хотелось бы остановиться снова на первой выставке, которая была сделана накануне выборов президента в Колумбии, где в очередной раз незаконным образом победила крайне правая партия, продлив и усилив режим безнаказанных репрессий. Наша выставка была признана нами как «жест противодействия». На последней странице каталога было написано: «На расстоянии... на руинах нашей страны нас ожидает ужасный смрад. Но мы здесь, мы противостояем через творческое действие, мы противостояем пожару нашей истории. Наши действия — это обращение к человеку чувствительному, к *другому*, к разнице и жизни» [1, с. 21]. Пожалуй, предыдущая фраза в большей степени передает смысл существования не только журнала «Энтре диалогос» и выставок «На расстоянии», но и многих других независимых художественных и научных проектов нашего времени.

Примечания:

¹ Марсело Веласкес, Эдуин Перес и Омар Лебаза. Позже к редакционной группе присоединились Алекса Моссо, профессор Анна Морозова, Кася Лу и Ульяна Иванова.

² На русский язык можно перевести как «Среди диалогов», «Между диалогами» или «Внутри диалога».

³ Каролина Ойос, Альфонсо Эспада, Эдвин Перес, Наталья Пипикано.

⁴ Карл Андре, Роберт Барри, Дуглас Хьюблер, Джозеф Кошут, Сол Левитт, Роберт Моррис и Лоуренс Вайнер.

⁵ Уильям Виллота, Диего Эрнандес, Эдвин Перес, Дамиан Сальгуэро и Альфонсо Ренза.

⁶ Номер журнала доступен по адресу: <https://revistadigitalentredialogos.wordpress.com/convocatorias/2015-2/>.

⁷ В нем приняли участие художники Сергей Репнин, Мигель Моралес, Омар Лебаза, Катерина Черевко и Майкл Бенавидес.

⁸ В нем приняли участие художники Уильям Нарваз, Карольд Руис, Джулиан Пито, Паула Юнда, Эйдер Янгана, Дэвид Лопес, Ямиле Ордоньес, Нибер Гуачета, Мигель Моралес, Марсело Веласкес, Алехандро Бедоя.

⁹ У нас концепция *визуальной контрабанды* является присвоением, а точнее, наследием стратегий международной передачи графики в рамках мировой анархистской газетной культуры рубежа XIX–XX вв. См. [2].

¹⁰ Позвольте мне вспомнить работу Э. Янганы, выставленную на «На расстоянии». В ней художник использует символ, тесно связанный с латиноамериканским мировоззрением, а именно зерно кукурузы. Получившееся произведение — это мешок, наполненный кукурузой, с надписью: «Вся слава мира помещается в зерне кукурузы» (Хосе Марти). Таким образом, художник исследует символическую функцию этого материала, «стараясь вызвать символическое отношение между понятиями нации и промышленного сельского хозяйства в латиноамериканском контексте. Семантическая связь также относится к текущим проблемам коренных общин, касающимся продовольственной автономии и общинного сельскохозяйственного производства» [3, с. 171].

¹¹ Художественный перформанс «Шепоты» У. Нарваза представляет собой серию из трех колумбийских народных песен рубежа XIX–XX вв., исполненную автором среди кукурузных плантаций. Эта работа проблематизирует поэтические и политические воспоминания этой территории, являющиеся как вдохновением для поэзии региона Каука, так и местом глубоких социально-политических проблем. См. <https://www.youtube.com/watch?v=M9AijsN-wMg>.

¹² Стоит вспомнить как одно из наших влияний антиколониальный тон искусствоведа К. Эйнштейна в книге “Negro Sculpture” (1915), где он критикует западный подход на этнографических выставках, посвященных африканским народам [8].

¹³ Для дальнейшего размышления о маленьких газетах и их художественной и политической роли в контексте авангарда см. [10].

Список литературы:

1. *Веласкес Сабогаль П. М.* (ред.). На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта: каталог. Калининград: Entre Diálogos, 2018. 21 с. URL: https://issuu.com/revistadearteentre-dialogos/docs/cat_logo_completo_digital_-_copi (дата обращения: 17.06.2020).
2. *Веласкес Сабогаль П. М.* Иконографическая иммиграция в анархистской газетной культуре Аргентины и США: контрабанда и ассимиляция // *Веласкес Сабогаль П. М.* Графические образы анархистской периодики американского континента (первые десятилетия XX века): дис. ... магистра искусств. СПбГУ, 2020. С. 30–50.
3. *Веласкес Сабогаль П. М., Рубиновская К.* Выставка колумбийского искусства «На расстоянии. Думать о пейзаже» // *Новое искусствоведение*. 2019. № 3. С. 166–178.
4. *Ершов Г.* Куратор как суперхудожник // *Кураторские практики и стратегии профессиональной подготовки в современном искусствоведении. Тезисы докладов*. СПб: Новое искусствоведение, 2019. С. 10.
5. *Черевко К.* (ред.). Гость города / Интервью: На расстоянии. Образец колумбийского видеоарта // *Арт&Факты*. 2018. № 1. С. 2.
6. *Antliff M.* Cubism, Futurism, Anarchism: the “Aestheticism” of the Action d’art Group 1906–1920 // *Oxford Art Journal*. 1998. Vol. 21. № 2. P. 99–120.
7. *Borgdorff H.* The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012. 277 p.
8. *Einstein K.* Negro Sculpture. Leipzig: Verlag der weißen Bücher, 1915. 160 p.
9. *Gardner A., Green Ch.* Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art. USA: Wiley-Blackwell, 2016. 304 p.
10. *Poggioli R.* The Theory of the Avant-garde. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. 250 p.
11. *Siegelaub S.* The Xerox Book. New York: Siegelau/Wendler, 1968. 190 p.
12. *Velásquez Sabogal P. M.* (ed.). Revista de arte “Entre diálogos”. № 1–4. Popayán; San Peterburgo: Entre Diálogos, 2014–2019. URL: <https://revistadigitalentredialogos.wordpress.com/download/> (дата обращения: 20.06.2020).
13. *Velásquez Sabogal P. M.* Aproximaciones al videoarte en Latinoamérica: Años 60’s y 80’s, y en Colombia años 90’s e inicios de siglo // *El ornitorrinco tachado*. 2019. № 9. P. 27–37.

References:

- Antliff M. Cubism, Futurism, Anarchism: the “Aestheticism” of the Action d’art Group 1906–1920. *Oxford Art Journal*, 1998, vol. 21, no. 2, pp. 99–120.
- Borgdorff H. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden, Leiden University Press Publ., 2012. 277 p.
- Cherevko K. (ed.). City guest/Interview: At the Distance. Exhibition of Colombian Video Art. *Art&Facty (Art&Facts)*, 2018, no. 1, p. 2. (in Russian)
- Einstein K. Negro Sculpture. Leipzig, Verlag der weißen Bücher Publ., 1915. 160 p. (in German)
- Ershov G. The Curator as SuperArtist. *Kuratorskie praktiki i strategii professional’noi podgotovki v sovremennom iskusstvovedenii (Curatorial Practices and Training Strategies in Contemporary Art Studies)*, Saint Petersburg, Novoe iskusstvovedenie Publ., 2019, p. 10. (in Russian)
- Gardner A.; Green Ch. *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*. USA, Wiley-Blackwell Publ., 2016. 304 p.
- Poggioli R. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press Publ., 1968. 250 p.
- Siegelaub S. *The Xerox Book*. New York, Siegelau/Wendler Publ., 1968. 190 p.
- Velásquez Sabogal, P. M. (ed.). *Na rasstoianii. Obrazets kolumbiiskogo videoarta. Katalog (At the Distance. Exhibition of Colombian Videoart. Catalogue)*. Kaliningrad, Entre Diálogos Publ., 2018. 21 p. Available at: https://issuu.com/revistadearteentre-dialogos/docs/cat_logo_completo_digital_-_copi (accessed: 17.06.2020). (in Russian and Spanish)
- Velásquez Sabogal P. M. (ed.). *Revista de arte “Entre diálogos”*. No. 1-4. Popayán, Saint Petersburg, Entre Diálogos, 2014–2019. Available at: <https://revistadigitalentredialogos.wordpress.com/download/> (accessed: 17.06.2020). (in Spanish)
- Velásquez Sabogal P. M. Aproximaciones al videoarte en Latinoamérica: Años 60’s y 80’s, y en Colombia años 90’s e inicios de siglo. *El ornitorrinco tachado*, 2019, no. 9, pp. 27–37. (in Spanish)
- Velásquez Sabogal P. M. Iconographic Immigration in the Anarchist Magazine Culture in Argentina and USA: Contraband and Assimilation. *Graficheskie obrazy anarkhistskoi periodiki amerikanskogo kontinenta: pervye desiatiletia 20 veka (Graphic Images of the Anarchist Periodicals in the American Continent in the Early 20th Century)*: Master of Art Studies Thesis, Saint Petersburg, 2020, pp. 30–50. (in Russian)
- Velásquez Sabogal P. M.; Rubinovskaia K. Colombian Art Exhibition “At the Distance: Think of Landscape”. *Novoe iskusstvovedenie (New Art Studies)*, 2019, no. 3, pp. 166–178. (in Russian)