

УДК: 7.038.55, 7.038.531, 7.038.2, 7.038.42

ББК: 85.14

А43

DOI: 10.18688/aa200-3-49

С. О. Макеева

Риторика границ видов искусства 1960-х годов и становление инсталляции как постмедиального вида искусства

Тот вид искусства, который мы называем инсталляцией в строгом смысле слова, возник в 1970-е гг.¹ на почве, подготовленной минимализмом и пространственными работами 1960-х гг. — энвайронментами, хеппенингами, ассамбляжами. Именно в 1970-е гг. слово *installation*, которое ещё в предыдущем десятилетии означало «экспозиция» [12, р. 6; 13, р. 11; 14, р. 9], приобрело дополнительный смысл — обозначение возникшего в то время вида искусства [5, с. 12].

В литературе нет единого, устоявшегося определения инсталляции, что обусловлено её спецификой — широчайшим спектром используемых материалов и стратегий воздействия на зрителя. В попытке обрисовать столь аморфное искусство исследователи часто не дают ему точного определения, а выделяют основные черты, которые наиболее характерны для инсталляции. Эти черты во многом уже были накоплены в произведениях 1960-х гг. — периода, который маркирует важнейший рубеж в истории и теории модернистского искусства: с одной стороны, ключевые работы этого времени пронизаны критикой высокого модернизма, а с другой — непосредственно предвосхищают становление инсталляции. Нам бы хотелось вначале кратко проанализировать идейную платформу апологетов «высокого модернизма», затем — их оппонентов из нового поколения художников 1960-х гг. и соотнести это с рождением инсталляции — искусства, которое Розалинд Краусс характеризовала как «мультимедиальное», «интермедиальное» или «постмедиальное» [9].

В 1960-е гг. с особой остротой разгорелась дискуссия о *медиуме*, или же о виде искусства. В 1960 г. была опубликована «Модернистская живопись» Клементя Гринберга — один из центральных его текстов, где он, развивая идеи своих работ «К новейшему Лаокоону» (1940) [2] и «Авангард и китч» (1936) [16], выступил сторонником эстетической автономии и чётких границ между видами искусства. Напомним, что в «Модернистской живописи» Гринберг вывел знаменитую формулу: «Суть модернизма заключается в том, что он использует характерные средства дисциплины для критики этой

¹ Клэр Бишоп отводит становлению инсталляции примерно десятилетие с 1965 по 1975 г. [12, р. 13].

самой дисциплины — но не для того, чтобы подорвать её, а чтобы сильнее утвердить её в своей сфере компетенции»² [17, р. 755]. Для Гринберга задача каждого вида искусства заключается в том, чтобы выявить своими собственными способами содержание, присущее исключительно этому конкретному виду искусства. Таким образом, каждый вид искусства «сужает сферу своей компетенции, но в то же время упрочивает свою власть над ней» [17, р. 755]. Эта характерная сфера компетенции совпадает с *медиумом* каждого отдельного вида искусства, и виды искусства должны искоренить из своего содержания всё, что присуще *медиуму* других видов искусства, чтобы обрести «чистоту» — «залог их уровня качества и независимости».

Другим знаковым для 1960-х гг. текстом является «Искусство и объектность» (1967) [15] Майкла Фрида, единомышленника Клемента Гринберга. Это эссе основной своей целью ставило критику минимализма, но парадоксальным образом стало одной из важнейших работ для осмысления инсталляции и задавало рамки обсуждения подобных форм искусства. В «Искусстве и объектности» Фрид вводит понятие «театральности», которое оказалось крайне важным для понимания инсталляции и которое подвергается разбору почти во всех основных посвящённых ей трудах [21; 12; 20]. «Театральность» Фрида можно рассматривать в нескольких аспектах. Во-первых, она указывает на не-автономность минимализма (и впоследствии инсталляции) в противовес автономному модернистскому произведению искусства, на принципиальное существование минималистского объекта *для зрителя* — точно так же, как *для зрителя* существует театр. Можно привести здесь одно из самых известных положений текста Ильи Кабакова «О “тотальной” инсталляции»: «Главное действующее лицо в тотальной инсталляции, главный центр, к которому всё обращено, на который всё рассчитано, — это зритель» [6, с. 92]. Во-вторых, театром Фрид называет «всё, что располагается *между* [отдельными] видами искусства» [15, р. 142], то есть интермедialное искусство. Интермедialная суть театра, к которой отсылает Фрид, была прекрасно раскрыта Гертрудой Стайн в тексте «Пьесы» [21, р. 146–155], где она показывает, что театр, традиционно относимый к временным искусствам, несёт в себе и пространственные черты. Стайн описывает конфликт, который возникает между элементами театрального реквизита, расположенными как пространственная композиция, и самим действием пьесы, которое последовательно разворачивается во времени³. Инсталляция интермедialна в том же плане, что и театр: она не просто задействует различные материалы или же может включать в себя произведения живописи, скульптуры и прочее, но сочетает сущностные свойства разных видов искусства. В самом общем смысле инсталляция — это «пространственная композиция»⁴. Но нельзя отрицать, что она имеет и временное свойство, хотя бы потому, что зритель осматривает её с нескольких точек зрения, перемещаясь внутри неё, и таким образом воспринимает произведение во времени. Более того, некоторые художники —

² Здесь и далее перевод автора.

³ Стайн пишет о том, что традиционный театр заставляет её «нервничать»: зрительское восприятие «спотыкается», так как оно направлено одновременно на «костюмы, голоса, то, что говорят актёры, как они одеты, как это всё соотносится с их движениями по сцене» [21, р. 146–155].

⁴ Именно такие дефиниции дают словарь Российской академии художеств [4] или Екатерина Бобринская в своём «Концептуализме» (1994) [1].

яркий пример тому Илья Кабаков — выстраивают пространство инсталляции драматургически, как последовательность сменяющих друг друга планов: «...При режиссуре тотальной инсталляции (а в случае постройки тотальной инсталляции художнику среди прочих профессий приходится прежде всего быть режиссёром) художник должен предвидеть маршруты перемещения зрителя внутри инсталляции, по возможности все возможные “точки его зрения”...» [6, с. 92].

Авангард стремится строго следовать разделению на пространственные и временные виды искусства⁵, ведь, как утверждает Фрид, «понятия качества и ценности — и <...> понятие искусства вообще — имеют смысл <...> только в границах каждого отдельного вида искусства» [15, р. 142]. Стоит заметить, что позиция Клемента Гринберга и Майкла Фрида в целом находится в рамках парадигмы, заданной фундаментальным трудом Готхольда Эфраима Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Напомним, что в этой работе Лессинг проводит разбор родовых особенностей живописи и поэзии, приходя к выводу, что эти два вида искусства представляют предмет своего изображения принципиально разными способами. Задача живописи как пространственного искусства — представлять пространственные соотношения, тела, расположенные рядом, одновременно, и она должна отказаться от воспроизведения времени. Поэзии, как временному искусству, следует представлять последовательно развивающиеся во времени действия и не стремиться к изображению рядоположенных тел. Таким образом, чтобы производить должный эффект, живопись и поэзия, по Лессингу, должны строго придерживаться своих границ [10].

Все основные линии противостояния художников-шестидесятников высокому модернизму намечены в программном тексте Дональда Джадда «Специфические объекты» (1965). В данной статье конвенциональным живописи и скульптуре противопоставлено «трёхмерное искусство» 1960-х гг. — под этим подразумевается широкий спектр практик и направлений: минимализм, энвайронменты, ассамбляжи и так далее. Джадд перечисляет целый ряд художников, создающих «трёхмерное искусство»: среди них минималисты Рональд Блейден, Роберт Моррис, Тони Смит, а также такие авторы, как Эдвард Кинхольц, Энн Трюитт, Клас Ольденбург, Роберт Уитмен, Яёи Кусамы, Фрэнк Стелла, Джордж Сигал, Лукас Самарас, Дэн Флавин [18, р. 3]. Этот ряд во многом пересекается с кругом тех авторов, чьё творчество Майкл Фрид маркировал как «театральное»; кроме того, большинство вышеназванных художников вписаны в историю инсталляции как её предтечи или первопроходцы.

Несмотря на то что работы, которые объединяет понятие «трёхмерное искусство», формально могут сильно отличаться друг от друга, Джадд подчёркивает, что внутрен-

⁵ Розалинд Краусс писала: «Мотивом “решётки” <...> модернизм <...> провозгласил свою волю к безмолвию, свою враждебность литературности, повествовательности, дискурсивности». Решётка «воздвигла барьер между визуальным искусством и искусством слова» и «превратила искусство в царство чистой визуальности» [8, с. 19]. Клемент Гринберг в тексте «К новейшему Лаокоону» указывал на то, что в живописи модернизма «первозданная плоскость натянутого холста постоянно стремится преодолеть все остальные элементы», и планы картины «сходятся в одном реальном и материальном плане, каковым является собственно поверхность холста» [2, с. 88].

него родства в них больше, чем частных различий. Далее мы попытаемся выделить основные проблемы, общие для разных направлений «трёхмерного искусства» 1960-х гг. и находящие дальнейшее развитие в искусстве инсталляции.

Прежде всего критическое значение имеет *проблема отношения к конвенциональным медиумам*. Текст Джадда пронизан ощущением исчерпанности живописи и скульптуры — исчерпанности, с которой эти виды искусства столкнулись в результате самоограничения и последовательного воплощения принципа медиум-специфичности. Джадд констатирует, что живопись и скульптура стали конвенционально установленными формами. Похожую усталость от традиционных видов искусства демонстрирует и Аллан Капроу, художник, одним из первых начавший создавать хеппенинги и энвайронменты⁶: «Руководство Корпуса морской пехоты США по тактике боевых действий в джунглях, экскурсия по лаборатории, где создают искусственные органы, ежедневные пробки на скоростном шоссе на Лонг-Айленде — всё это более полезно, чем Бетховен, Расин или Микеланджело» [19, р. 261]. Для последующего развития инсталляции принципиально важно, что «трёхмерное искусство» не стеснено конвенциями⁷, только появилось и далеко от того, чтобы подойти к своему пределу, исчерпаться.

Далее следует упомянуть *вопрос о границе между искусством и жизнью*. Творчество минималистов явственно поднимает проблему искусства и не-искусства: Джадд выступает решительно против иллюзионизма, который понимается им прежде всего как передача трёхмерного пространства, отсылающего к реальной жизни. Как пишет Жорж Диди-Юберман, «иллюзия довольствуется малым»: даже плоскости абстрактного экспрессионизма, кажется, выступают над фоном, что «развязывает игру несносного пространственного иллюзионизма» [3, с. 29]. Подлинное пространство жизни кажется художникам 1960-х гг. несравнимо более сильным по воздействию, чем живопись на плоской поверхности⁸. Крайне показателен отрывок из воспоминаний минималиста Тони Смита, который приводит в «Искусстве и объектности» Фрид [15, р. 131]. Во время ночной поездки по недостроенному шоссе Смит поражается открывшемуся виду из окна и чувствует, что представший перед его глазами пейзаж нельзя было «обрамить», передать условными средствами традиционного искусства, так как искусство несопоставимо по силе воздействия с ощущениями реальной жизни [15, р. 131]. Это можно соотнести с тем, как объясняет смерть картины Илья Кабаков: для него картина умерла, потому что «не включает в себя *всю полноту жизни*, рефлексия прежде всего» [7, с. 98].

В связи с этим крайне важно, что энвайронмент и впоследствии инсталляция совершают выход в трёхмерное пространство и в отличие от живописи и скульптуры

⁶ Клас Ольденбург, работавший параллельно с Капроу, писал по поводу их произведений 1960-х гг.: «Можно по-разному интерпретировать хеппенинги, но один из вариантов — рассматривать их как расширение живописного пространства» [22, р. 6].

⁷ Дословно — не стеснено «унаследованным форматом» (inherited format).

⁸ Так же и Аллан Капроу, и художники его круга — Джим Дайн, Клас Ольденбург, Роберт Уитмен — выступали сторонниками смещения искусства и жизни. Труд Капроу «Ассамбляжи, энвайронменты и хеппенинги» открывается фразой: «Граница между искусством и жизнью должна быть настолько зыбкой и, пожалуй, неопределённой, насколько возможно» [19, р. 264].

не изображают (*represent*) фактуру, свет и так далее, но напрямую предъявляют (*present*) всё это зрителю.

Кроме того, заслуживает внимания и *вопрос экспозиции*. Дональд Джадд главную проблему современной ему живописи видит в том, что она представляет собой «прямоугольную плоскость, которая висит на стене» [18, р. 1]. В то же время «трёхмерное искусство» «может задействовать любые формы, правильные или неправильные, и как угодно располагаться в пространстве относительно стены, пола, потолка, помещений, улицы», то есть в качестве структурного фактора осмысливается само выставочное пространство⁹. Инсталляция развивает эту тенденцию и занимает всё отведённое ей пространство уже не как набор отдельных объектов, но как цельное произведение, выстроенное особым образом. Эта «выстроенность» пространства работы [20, S. 15], безусловно, тоже свидетельствует о «театральности» мышления, потому как художника заботят реальные условия, в которых зритель сталкивается с произведением. Если в искусстве прошлого всё, что можно извлечь из работы, находилось строго внутри неё, то минималистский объект (а позже и инсталляция) воспринимается в ситуации, которая включает зрителя¹⁰. Уже для минимализма характерно то, что отношения из работы переносятся наружу, смысловые связи с объектом устанавливает сам человек, подходя к нему с разных сторон, наблюдая в разных пространственных и световых условиях, что в полной мере актуально и для проблематики инсталляции.

Наконец, *проблема материала*. Как отмечает Джадд, «трёхмерное искусство» может использовать любой материал и колорит. Минималисты особое значение придавали использованию индустриальных и вообще новых материалов, и именно это роднит их объекты и, например, работы Класа Ольденбурга. Джадд писал: «Винил, из которого сделаны мягкие объекты Ольденбурга, выглядит так же, как и всегда выглядит винил: гладким, мягким и немного неподатливым». Именно материалы и техника изготовления объектов и энвайронментов маркируют их как что-то, что, «очевидно, не является искусством» [18, р. 5].

С вышесказанным связана и *проблема коммерциализации искусства*, или же *институциональной критики*. Если Клемент Гринберг полагал, что «чистота» гарантирует независимость искусства, то Розалинд Краусс отмечает, что «эта автономия оказалась призрачной, и сам способ производства абстрактного искусства — например, создаваемые сериями картины — нёс на себе печать промышленного товарного производства, включая в смысловое поле произведения его <...> принадлежность к разряду чистой меновой стоимости» [9, с. 19]. Это ощущение коммерциализации искусства¹¹ подтолк-

⁹ Так, на одной из выставок Роберта Морриса 1964 г. в нью-йоркской Green Gallery работы разными способами задействовали пространство галереи: элемент «Без названия (Угловая балка)» был укреплен по диагонали от одной стены к другой (нельзя не вспомнить здесь «Угловой контррельеф» Таглина), а объект «Без названия (Облако)» был подвешен к потолку.

¹⁰ Это подчёркивал и минималист Роберт Моррис, чьи слова приводит Майкл Фрид [15, р. 125].

¹¹ Критику Брайану О'Догерти принадлежит один из самых метких пассажей о коммерциализации абстрактного экспрессионизма: «...просторные помещения, безупречно строгий декор, выстроенные редкой вереницей, словно дорогие бунгалo, картины. В качестве последних сразу приходят в голову образцы “живописи цветового поля”... Снимок экспозиции “живописи цветового поля” следует признать одной из завершающих точек модернистской традиции <...> Есть какое-то невы-

нуло художников, создававших энвайронменты, к использованию бросовых материалов. Получавшееся в итоге произведение было подчеркнуто неценным и эфемерным, его было сложно продать и даже просто сохранить. Как вспоминал Джим Дайн, когда его выставка в одной из галерей закрылась, он просто выбросил большую часть экспозиции, и так же в то время поступали почти все художники [22, р. 21]. Заметим, что эта практика остаётся по сей день повсеместной после окончания экспонирования инсталляций.

Розалинд Краусс в одном из своих поздних текстов подчёркивает, что закат понятия *медиум* «хронологически совпадает <...> с утверждением критического постмодернизма (институциональной критики и сайт-специфичности)», что «в свою очередь породило новый проблематичный феномен — интернациональное распространение искусства инсталляции» [9, с. 9]. Выше мы предприняли попытку проанализировать некоторые работы и тексты 1960-х гг., которые, как выяснилось, уже концентрируют в себе все существенные черты инсталляции в той или иной степени. Интермедийность, «театральность», сайт-специфичность и институциональная критика, эфемерность — все эти характеристики позволяют маркировать многогранное искусство инсталляции, которое наследует «трёхмерному искусству» и с 1990-х гг. прочно входит в международную художественную систему как одна из её основополагающих форм.

Литература

1. Бобринская Е. А. Концептуализм. — М.: Галарт, 1994. — 216 с.
2. Гринберг К. К новейшему Лаокоону // Логос. — 2015. — Т. 25, № 4. — С. 88.
3. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука. Ленинградское отделение, 2001. — 296 с.
4. Инсталляция // Словарь терминов Российской академии художеств. — URL: <https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=20730&let=%D0%98> (дата обращения: 19.09.2018)
5. Ирина Нахова. Комнаты / Ред.: С. Гусарова, Н. Березницкая. — М.: ММОМА, 2011. — 224 с.
6. Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. — Лейпциг: Kerber Art, 2008. — 288 с.
7. Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. — Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. — 346 с.
8. Краусс Р. Решётки // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Науч. ред. В. Мизиано. — М.: Художественный журнал, 2003. — С. 19–32.
9. Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедийности. — М.: Ad Marginem, 2015. — 104 с.
10. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Избранные произведения / пер. Е. Н. Эдельсона, ред. Н. Н. Кузнецова. — М.: Худож. лит., 1953. — С. 385–516.
11. О’Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. — М.: Ad Marginem, 2015. — 144 с.
12. Bishop C. Installation Art: A Critical History. — London: Routledge, 2005. — 144 p.
13. De Oliveira N., Oxley N., Petry M., Archer M. Installation Art. — London: Thames and Hudson Ltd, 1994. — 208 p.
14. Ferriani B., Pugliese M. Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art. — Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013. — 280 p.

разимое великолепие в этом слиянии картины и галереи в единый контекст, всецело одобренный обществом. Нельзя не почувствовать себя свидетелем триумфа возвышенно-серьёзного и вместе с тем рукотворного продукта, подобного сверкающему в зале автосалона “Роллс-Ройсу”, который начинался некогда с несусветной конструкции в сарае за домом» [11, р. 39–44].

15. *Fried M.* Art and Objecthood.— 1967. — URL: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic641765.files/3%20-%20Fried%20—%20Art%20and%20Objecthood.pdf> (дата обращения: 01.10.2018).
16. *Greenberg C.* Avant-Garde and Kitsch // *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / Eds.: C. Harrison, P. Wood.* — Oxford: Blackwell, 1999. — P. 529–540.
17. *Greenberg C.* Modernist Painting // *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / Eds.: C. Harrison, P. Wood.* — Oxford: Blackwell, 1999. — P. 754–760.
18. *Judd D.* Specific Objects // *Donald Judd: Early Work, 1955–1968 / Ed. T. Kellein.* — New York: D.A.P., 2002. — URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (дата обращения: 25.09.2018).
19. *Kaprow A.* Assemblage, Environments and Happenings. — New York: Harry N. Abrams, 1966. — URL: http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf (дата обращения: 24.09.2018).
20. *Petersen A. R.* Installationskunsten: Mellem billede og scene. — København: Museum Tusulanums Forlag, 2009.— 520 s.
21. *Rebentisch J.* Aesthetics of Installation Art. — Berlin: Sternberg Press, 2012.— 296 p.
22. *Reiss J. H.* From Margin to Center: the Spaces of Installation Art. — Cambridge, MA: MIT Press, 1999.— 181 p.

Название статьи. Риторика границ видов искусства 1960-х годов и становление инсталляции как постмедиального вида искусства

Сведения об авторе. Макеева Светлана Олеговна — аспирант. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. s.o.makeeva@yandex.ru

Аннотация. 1960-е годы ознаменованы одним из важнейших рубежей в истории и теории модернистского искусства: в это время с особой остротой разгорелась дискуссия о медиуме, или же о виде искусства. С одной стороны, такие влиятельные критики, как Клемент Гринберг и его последователь Майкл Фрид, настаивали на необходимости эстетической автономии и чётких границ между видами искусства. Залогом «чистоты» видов искусства объявлялось суживание их «сферы компетенции» и выявление сущности собственного медиума (иными словами, принцип медиум-специфичности). С другой стороны, ведущие представители минимализма (Дональд Джадд, Тони Смит), а также художники, работавшие с энвайронментами и хепенингами (прежде всего Аллан Капроу), решительно атаковали не только границы между видами искусства но и границу между искусством и жизнью. Вышеописанный спор представляет отдельный интерес в контексте появления искусства инсталляции, которое происходило параллельно и заняло примерно десятилетие с 1965 по 1975 г. Инсталляция с 1990-х гг. является одной из центральных форм современного искусства, причём Розалинд Краусс характеризует искусство инсталляции как «мультимедиальное», «интермедиальное» или «постмедиальное». Интермедиальность, понимаемая как сочетание черт традиционных видов искусства, как пространственных, так и временных, безусловно, относится некоторыми исследователями инсталляции к важнейшим её приметам. Критика минимализма, «театральности» и смешения видов искусства, изложенная Майклом Фридом в статье «Искусство и объектность», обернулась одной из наиболее точных характеристик набравшего силу инсталляционного мышления и видения в искусстве: большинство художников, чьё творчество Фрид назвал «театральным», вписаны в историю инсталляции как её предтечи или первопрододцы.

Ключевые слова: инсталляция, энвайронмент, живопись, модернизм, интермедиальность, театральность, минимализм, медиум, эстетическая автономия, Клемент Гринберг, Майкл Фрид, Розалинд Краусс, 1960-е, 1970-е

Title. Rhetoric of Arts' Boundaries in the 1960s and the Establishing of Postmedial Installation Art

Author. Makeeva, Svetlana Olegovna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. s.o.makeeva@yandex.ru

Abstract. The 1960s mark one of key milestones in Modernist art history and theory. At that time the question of the medium, or art itself, was discussed especially actively. On the one hand, such influential critics as Clement Greenberg or his disciple Michael Fried supported the idea of aesthetic autonomy and clear boundaries between the arts. The purity of the arts was to be secured by narrowing their “area of competence” and revealing the essence of their medium (which equals to the medium-specificity principle). On the other hand, leading Minimalist artists (Donald Judd, Tony Smith) as well as those working with environ-

ments and happenings (Allan Kaprow, first of all), challenged not only the boundaries between the arts, but also the art-and-life boundary. The abovementioned discussion is especially interesting with relation to the establishing of installation art which took about a decade, from 1965 to 1975. Installation has been one of the artforms central to contemporary art; notably, Rosalind Krauss describes installation art as “multimedial”, “intermedial” or “postmedial”. Intermediality, which in this paper is understood as the quality of combining features of traditional arts — spatial and temporal, — is often considered by some installation researchers (Juliane Rebentisch, Anne Ring Petersen) to be its distinctive mark. Michael Fried’s criticism of Minimalism, “theatricality” and mixing the arts, laid out in *Art and Objecthood*, turned out to be a neat characterization of “installational” thinking and vision in art. The majority of those whose art Fried called “theatrical” are now seen as installation art’s precursors or pioneers.

Keywords: installation, environment, painting, Modernism, intermediality, theatricality, Minimalism, medium, aesthetic autonomy, Clement Greenberg, Michael Fried, Rosalind Krauss, 1960s, 1970s

References

- Bahtsetzis S. *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*. Berlin, Technische Universität Berlin Publ., 2006. 313 p. (in German).
- Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London, Routledge Publ., 2005. 144 p.
- Bobrinskaya E. A. *Conceptualism*. Moscow, Galart Publ., 1994. 216 p. (in Russian).
- De Oliveira N.; Oxley N.; Petry M.; Archer M. *Installation Art*. London, Thames and Hudson Ltd Publ., 1994. 208 p.
- Didi-Huberman G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Minuit Publ., 1992. 208 p. (in French).
- Ferriani B.; Pugliese M. *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*. Los Angeles, Getty Conservation Institute Publ., 2013. 280 p.
- Fried M. *Art and Objecthood*. 1967. Available at: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic641765.files/3%20-%20Fried%20-%20Art%20and%20Objecthood.pdf> (accessed 1 October 2018)
- Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch. Harrison C.; Wood P. (eds.). *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell Publ., 1999, pp. 529–540.
- Greenberg C. Modernist Painting. Harrison C.; Wood P. (eds.). *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell Publ., 1999, pp. 754–760.
- Greenberg C. Towards a Newer Laocoon. Harrison C.; Wood P. (eds.). *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell Publ., 1999, pp. 554–559.
- Judd D. Specific Objects. Kellein T. (ed.). *Donald Judd: Early Work, 1955–1968*. New York, D.A.P. Publ., 2002. Available at: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (accessed 25 September 2018).
- Kabakov I. *On The “Total” Installation*. Bielefeld, Kerber Publ., 2008. 287 p.
- Kaprow A. *Assemblage, Environments and Happenings*. New York, Harry N. Abrams Publ., 1966. Available at: http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf (accessed 24 September 2018).
- Krauss R. Grids. *October*, 1979, vol. 9 (Summer), pp. 50–64.
- Krauss R. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London, Thames & Hudson Publ., 2000. 64 p.
- Lessing G. E. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. London, Longman, Brown, Green, and Longmans Publ., 1853. 255 p.
- O’Doherty B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco, The Lapis Press Publ., 1986. 91 p.
- Petersen A. R. *Installationskunsten: Mellem billede og scene*. Copenhagen, Museum Tusulanums Forlag Publ., 2009. 520 p. (in Danish).
- Ran F. *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms: Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation*. New York, Peter Lang Publ., 2009. 256 p.
- Rebentisch J. *Aesthetics of Installation Art*. Berlin, Sternberg Press Publ., 2012. 296 p.
- Reiss J. H. *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*. Cambridge, MA, MIT Press Publ., 1999. 181 p.