

УДК: 7.08

ББК: 85.143(3)

DOI: 10.18688/aa2212-07-52

Р. А. Хмелев

## Проблема специфичности медиума в теоретическом искусствознании второй половины XX века

Проблема специфичности медиума — определяющего для каждого отдельно взятого вида искусства средства выражения, — активно обсуждалась в рамках культурной парадигмы модернизма. Дискуссия вокруг данной проблемы начала развиваться во многом благодаря К. Гринбергу и его вниманию к эссе Г.- Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) [4]. Начиная с 1940-х гг. американский искусствовед формирует собственный подход к изучению произведений искусства, и понятие «медиума» становится одним из ключевых в его теории.

Вопросы медиальной специфичности, общий формалистический характер исследования, повышенное внимание к материальным компонентам произведений живописи (плоскость картины, мазок краски, штрих и др.) прослеживаются не только у теоретиков модернизма [12], но и у исследователей, придерживающихся семиотической методологии (Ю. Дамиш [10] и Н. Брайсон [7]). Важно понимать, что подобные сходства в анализе возникают не от схожести подхода и теоретических принципов, на которых строятся исследования К. Гринберга, представителей новой французской истории искусства или англо-американской исследовательской традиции второй половины XX в. В данной ситуации интересно проследить, почему исследователи, придерживающиеся различных подходов в исследовании искусства, акцентируют внимание на материальном аспекте произведений живописи и как данные установки можно использовать для анализа живописи конца XX в.

Основной целью данной работы является анализ методологий, в которых фигурирует проблема медиальной специфичности, и выявление в них аспектов теории, направленной на анализ и интерпретацию специфических для живописи компонентов, расположенных как в материальных плоскостях, так и в различных знаковых пространствах.

В своих текстах начиная с конца 1930-х гг., К. Гринберг формулирует основные аргументы в пользу утверждения проблемы медиальной специфичности. Прежде всего, это определение «чистоты искусства», которое базируется на размышлении Г.- Э. Лессинга о границах живописи и поэзии. «Чистота», по Гринбергу, проявляется исключительно в моменте полного соответствия произведения искусства собственным медиальным особенностям, требованиям, соответствующим возможностям средств выражения [1, с. 86]. Рассуждая о долговременной практике ориентированности живописи и скульптуры на литературу, а точнее на аспект нарративности, К. Гринберг считает наиболее ценным момент, в котором художники, чей период творчества приходится на вторую

половину XIX в., начинают осознавать плоскость как характерную особенность живописного произведения, которая не может существовать в театральном искусстве, скульптуре, музыке и литературе. Именно в рамках данного рассуждения и возникает «чистота», которая «состоит в принятии ограничений медиума представителями отдельных видов искусства» [1, с. 86].

Сегодня, обращаясь к теории американского искусствоведа и арт-критика, мы должны помнить, что многие аспекты его метода, как и взгляд на теорию живописи, был характерен для теоретиков модернизма. Кроме того, на протяжении 1940–1960-х гг. К. Гринберг утверждает доминирование на международной арт-сцене американской живописи как наиболее «современной»<sup>1</sup>, а также, в большей степени, как исследующей границы медиума. Теоретик подкрепляет свои рассуждения многочисленными аргументами, среди которых — линия развития от кубизма к американскому абстрактному экспрессионизму, а также социальные и геополитические факторы перенесения «столицы» живописи на американский континент [14, р. 572]. Политическая ангажированность Гринберга нередко упоминается критиками и исследователями, что не уменьшает силы влияния формалистических пунктов его теории, а также «предвосхищают господство означающего над означаемым в теории постмодернизма» [5, с. 56].

В работе «Модернистская живопись» (1960) К. Гринберг выделяет некоторые черты модернизма: самокритика внутри дисциплины, некая «авторрефлексия»<sup>2</sup>, сосредоточение отдельных медиумов на собственных границах и их демонстрация, имманентность развития искусства [13]. Важным пунктом данной работы является смещение фокуса внимания американского теоретика с физической плоскости картины к границам этой плоскости и тому, в какой момент художественная практика их деконструирует.

В этом плане наибольших успехов добились художники, работавшие с «живописью цветového поля». Возникшее измерение «оптического», «видения как такового» становится для Гринберга важным элементом модернистской живописи [13, р. 758]. Однако, по словам Р. Краусс, подобное рассуждение не приводит Гринберга, а вслед за ним и его последователя М. Фрида, к утверждению «оптического» как одного из медиумов искусства, свойственного визуальным практикам второй половины XX в. [3, с. 44].

Одна из важных работ для понимания теории американского искусствоведа называется «После абстрактного экспрессионизма» (1962). В данном тексте автор окончательно отходит от социальных методов исследования в сторону размышления о природе живописи. Важной частью текста является размышление К. Гринберга о цвете и опровержение отношения к нему, как к специфическому элементу, характерному исключительно для произведений живописи. Американский теоретик считает ключевой характеристикой живописного медиума материальную (плоскостную) основу произведения [11, р. 767].

<sup>1</sup> Именно демонстрация особенностей медиума, а позже его границ, является для Гринберга критерием «современности» искусства и важным аргументом в разговоре о доминировании американского абстрактного экспрессионизма. Подобный подход критиковался и последователями, и оппонентами, например М. Фридом и Р. Краусс.

<sup>2</sup> Позже Гринберг отречётся от данного определения модернизма в работе «Модерн и Постмодерн» (1979) [11].

Наряду с цветом Гринберг размышляет и о другой характерной черте живописи до модернизма — создании иллюзии реальности при помощи включения в живописное пространство узнаваемых предметов и объектов [11, р. 767]. Важнейший поворот в этом плане совершают, по мнению Гринберга, прерафаэлиты, Э. Мане, а следом — П. Сезанн и кубисты, жертвуя натуралистичностью изображения отдельно взятых предметов в угоду композиции и визуальной стройности картины [11, р. 759]. Подобное рассуждение о деконструкции иллюзии пространства, «эффекта окна», прослеживается у французского семиотика и структуралиста Ю. Дамиша в работе «Теория /Облака/» (1972)<sup>3</sup>.

Размышление Гринберга об отношении старых мастеров к физической поверхности произведения живописи, а именно о попытке художников создать иллюзию пространства, которое размывает материальную основу картины, схоже с идеями англо-американского искусствоведа Н. Брайсона. Различный характер следов (“traces”), которые скрываются или, наоборот, демонстрируются исполнителем произведения на поверхности картины, будет использован как основа для теории «быстрого» и «скользящего взгляда», в рамках которой важным будет как аспект «видимости» данных меток, так и момент считывания их зрителями в моменте просмотра [7, р. 92–95].

Наиболее ценными в статье «После Абстрактного экспрессионизма» являются размышления Гринберга о «концепции». Превосходство концепции над исполнительским мастерством, которое прослеживается в живописи периода расцвета модернизма, Гринберг считает тем критерием, в котором будет происходить анализ искусства после 1960-х гг. [11, р. 768–769]. Данный жест в сторону концептуального искусства свидетельствует об осознании Гринбергом изменившейся природы искусства в целом и живописи в частности.

Схожие размышления присутствуют в статье Дж. Кошута «Живопись после философии» (1969)<sup>4</sup>. Кроме того, Кошут утверждает парадокс, существующий в модернистской практике, который ярче всего проявляется в попытке выделить живопись в отдельный вид искусства, игнорируя само понятие «искусства» [5, с. 61].

Критика «специфичности медиума» в методологии изучения искусства получила продолжение в трудах Р. Краусс. По её утверждению, в современном искусствознании присутствует несколько ошибок, связанных с данным термином и проблемами, которые он порождает<sup>5</sup>. «Догматическая, идеологическая и дискурсивная загрязненность» понятия «медиум» является наиболее значимым аргументом для Р. Краусс в пользу критики данного определения [3, с. 7]. Излишняя связь «медиума» с именем Гринберга, иг-

<sup>3</sup> Амбициозная задача Ю. Дамиша заключается в написании всей истории искусства через знак /облака/, который по своей сути является неким структурообразующим элементом изобразительного пространства. Именно через разрывы, сломы этого пространства и изменяющееся отношение к нему французский теоретик рассматривает все ключевые этапы развития истории живописи. Наиболее значимой фигурой в этом ключе становится П. Сезанн, который полностью отказывается от иллюзии реального [2, с. 349].

<sup>4</sup> Многие пункты теории Гринберга Кошут подтверждает цитатами минималистов (например, Д. Джадда: «В моей живописи нет ничего такого, чем обладает скульптура» [15, р. 841]).

<sup>5</sup> Обширное количество замечаний на данную тему присутствует в её книге «Путешествие по северному морю: искусство в эпоху постмедиальности», вышедшей в 1973 г.

норирование предшествующих ему высказываний, способствуют стиранию смысловых нюансов<sup>6</sup>.

По мнению Р. Краусс, кино как вид искусства является наиболее ярким примером несостоятельности теории «специфичности медиума». Уже в движении, называемом «Структуралистским фильмом» 1960-х гг., применяется несколько средств выражения, которые свойственны не только фильмам (сходство факта использования статичности камеры с искусством фотографии), что выявляет проблемы в применяемом в рамках одного медиума имманентном и замкнутом анализе, свойственном модернистской теории [9]. Видео возвестило конец специфичности медиума, «с эпохи телевидения — вернее, телевидения — мы вступили в постмедиальное состояние» [3, с. 50].

Стремление «медиумов» к автономности выявляет элементы промышленного производства и фактор взаимозаменяемости в области визуальной практики [3, с. 19]. Подобный парадокс, по мнению Р. Краусс, не присутствует в концептуальном искусстве. Художникам-концептуалистам в меньшей степени важны средства выражения, к которым они обращаются<sup>7</sup>.

Одним из ключевых понятий для теории постмодернизма является «телесность». Оно функционирует в одной плоскости с «индексальным знаком», который в искусствознание вводит Р. Краусс [16]. «Индекс» тесно связан с физическим, реальным объектом, к которому он отсылает. Считывание такого типа знаков происходит зрителем в момент просмотра произведения. Наиболее яркий пример — фотография, которая является «следом», «ссылкой» на конкретный момент во времени и пространстве.

Иную сторону критики представляет теория Лео Стейнберга, которую он изложил в эссе «Другие Критерии» [6]. Будучи специалистом по искусству Ренессанса, исследователь выступил против оппозиции между искусством прошлого и современным искусством через критерии медиальной специфичности, которая базируется на разном отношении к плоскости носителя живописи. Критикуя модернистскую позицию по отношению к искусству Старых мастеров, Стейнберг утверждает важность не столько изменившегося отношения к «основе» живописи, к её иллюзионистическим свойствам и глубине образного пространства, а скорее к изменившемуся типу самой картинной плоскости и способам её антропологического восприятия. На смену понимания плоскости картины, как концепции, изображающей мир и функционирующей в одном поле со стоящим перед ней зрителем, приходит «планшетный»<sup>8</sup> тип картинной плоскости. На смену вертикальному типу восприятия картины, который прослеживается вплоть до искусства Поллока и Морриса Луиса, которые воспринимали образ через помещения картины на стену, учитывая положение зрителя, смотрящего на неё, приходит горизонтальный тип восприятия (важно, что в этом отношении не подразумевается тип физического производства). Этот способ смотрения на произведение искусства начинает активно прослеживаться в творчестве Роберта Раушенберга и Дюбюффе, картины ко-

<sup>6</sup> Например, слова М. Дени 1890 г., о том, что «картина <...> это в первую очередь плоскость, покрытая красками, организованными в определённом порядке» [3, с. 8].

<sup>7</sup> Гринберг в поздних своих работах также отмечал превосходство концепции над исполнением [12].

<sup>8</sup> «Планшетный» следует понимать через аналогию с «горизонтальной основой, на которой расположена горизонтальная печатная поверхность» (6, с. 123)

торых Стейнберг характеризует как «не имитирующие вертикальные поля, они представляют собой непроницаемые «планшетные» горизонтальности» [6, с. 124].

Размещение реальных объектов, разрушение понимания верха и низа, приводит к изменению отношения между художником и образом, а следом между образом и зрителем. Стейнберг просматривает линию трансформации отношения к картинной плоскости ретроспективно, через Моне, Дюшана и приходит к окончательной трансформации лишь в картинах Раушенберга и его сохранения мощного картинного основания. Именно в данных трансформациях исследователь видит необходимость иных критериев, которые необходимы при анализе постмодернистской живописи [6, с. 132].

Несмотря на то, что теория «специфичности медиума» в трудах следующего поколения искусствоведов активно критиковалась, отдельные её части, а именно — формалистический характер и внимание к материальной стороне произведений искусства — прослеживаются в трудах исследователей, придерживающихся других методологий. Имманентность анализа, сосредоточенная внутри границ одного произведения, будет прослеживаться у представителей семиотики в искусствознании, а именно в трудах Ю. Дамиша (например «Трактат о Штрихе» (1995) [10] или Н. Брайсона (например, «Видение и Живопись: Логика пристального взгляда» (1985) [7]). Их теория искусства, во многом опирающаяся на структурную лингвистику и феноменологию, учитывала особенности отдельных медиумов, однако использовала их при анализе в ином, знаковом, ключе.

Плоскостная материальная основа произведения тесно связана и функционирует с такими знаками, как линия, пятно, контур, пустота и другие. «Первый штрих, нанесённый на поверхность холста, разрушает его физическую основу, создавая в произведении разрыв, иллюзию оптического пространства», — пишет Дамиш [10, р. 14].

В отличие от теории представителей модернизма, для которых внимание к материальной, технической и физической составляющей произведения является причиной автономного и герметичного подхода формалистического толка, метод семиотиков включает в себя комплексный анализ произведения, не порождая замкнутости и искусственности процесса анализа и интерпретации. Кроме того, семиотическая методология не предполагает и полного отказа от внимания к «медиуму» произведения, так как именно в нём заложены характерные знаковые структуры, необходимые для акта интерпретации и описания произведений.

Французский теоретик Ю. Дамиш в своих трудах активно использует бинарные оппозиции, которые зачастую базируются на материальных компонентах произведений. Среди них «тушь/кисть», «линия/пятно», «контур/пустота». Данные структуры считываются зрителем с физической плоскости произведений и связываются с реальным объектом, являясь, зачастую, «индексальными знаками». Очертив границы затрагиваемой тематики, исследователь говорит о том, что «кисть служит для расположения форм, а тушь — для разделения теней и света» [10, р. 58]. Данное разделение функции в восточной изобразительной системе не позволяет соотносить «кисть/тушь» с оппозицией «линия/пятно» в западной исследовательской традиции (например, в трудах Г. Вёльфлина), так как линия «берёт на себя ключевые семиотические функции», «контур деноотирует фигуры, тогда как цвет вмещивается как приложение», «линия не ограничивает контур, не используется как вспомогательный инструмент, но предстаёт пятном, объ-

ёмом и фигурой одновременно» [10, р. 59]. Важно и то, что, анализируя произведения восточных мастеров, Ю. Дамиш аргументирует свою точку зрения не только визуальными подтверждениями, но и разницей вербальной трактовки таких отношений, изложенных в многочисленных трактатах и книгах.

Схожие теоретические аспекты можно проследить в работах англо-американского исследователя Н. Брайсона. В его методе анализа живописи фигурируют такие понятия как «жест», «след», «штрих», «быстрый взгляд», «скользящий взгляд». Возникая в момент просмотра или интерпретации произведения, эти элементы функционируют между материальной плоскостью произведения и пространством зрителя.

Экран смыслов, которым может считаться живописное произведение, по мнению Н. Брайсона, взаимодействует с «телесностью» не только с помощью тактильных «следов», но и затраченного на изготовление полотна времени. Этот ресурс, заложенный в каждой конкретной работе, коррелирует в теории англо-американского теоретика со степенью проработанности картины и способствует конструированию различных отношений, которые считываются зрителем и оказывают влияние на акт интерпретации.

Таким образом, в семиотическом методе изучения искусства присутствует как формалистский аспект модернистской теории, так и зрительский опыт. Подобная комбинация явного, существующего на поверхности произведения материального, тактильного и физического с подвижным и непрекращающимся анализом приводит к интересным и многогранным результатам исследования произведений. Подобный метод может способствовать наиболее цельному анализу произведений современной живописи, которая существует на постоянно усложняющемся поле «пост-концептуальной» визуальной практики.

Отношение к некой основе, которая стирается старыми мастерами и наоборот демонстрируется модернистами, прослеживается и в «искусстве новых медиа». Так, например, С. Пенни в книге «Опыт и Абстракция: искусство и логика машин» (2008) упоминает размышления модернистов о демонстрации природы материала в отдельно взятом произведении искусства [9]. Эту логику можно перенести на современную художественную практику, которая может располагаться, например, на экранах техники и, следовательно, будет маскировать характер и устройство своей основы, порождая совсем иные отношения между материальной и знаковыми сторонами произведения, чем полагали теоретики модернизма [9].

Реабилитация теории медиума не должна восприниматься как скупая ориентированность на замкнутые отношения искусства и его средств выражения. Живопись сегодня направлена в сторону интертекстуальности, однако набор знаков, посредством функционирования которых достигается непредвиденность смыслов, располагается в материально-физическом пространстве произведения. Работая с темами трансляции опыта, «телесного», художники посредством живописных техник выражения взаимодействуют с оптическим и тактильным восприятием, исследуют модернистские установки, разрабатывают новые. Таким образом, мы можем утверждать, что теория «специфичности медиума» может сосуществовать с более поздними исследовательскими подходами и способствовать полноценному анализу произведения искусства, учитывая как его материальную сторону, так и пласт значений и смыслов.

На основании проведённого исследования можно сделать выводы о том, что специфичность медиума не должна ассоциироваться исключительно с идеями К. Гринберга. Кроме того, акцент на материальной составляющей произведений является наиболее адаптируемым к современным методам искусствоведческого анализа в дискуссии о «медиуме». Также хотелось бы заметить, что сегодня соответствие произведения искусства характеристикам его «медиума», как конкретным физическим особенностям, не может расцениваться как аргумент в пользу его «значимости» или «современности». Интересно и то, что работы живописцев, чьё творчество приходится на период после 1980-х гг. и может восприниматься как некая реакция на концептуализм, наиболее интересны именно в контексте анализа, принимающего во внимание специфику средств выражения, к которым они обращаются. Семиотический метод анализа с акцентом на материальной практике может привести к наиболее ценным результатам подобных исследований.

## Литература

1. Гринберг К. К новейшему Лаокоону // ЛОГОС. — 2015. — № 4. — С. 75–92.
2. Дамиш Ю. Теория /облака/. набросок истории живописи. — СПб.: Наука, 2003. — 360 с.
3. Краусс Р. Путешествие по северному морю: искусство в эпоху постмедиаальности. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. — 104 с.
4. Лессинг Г.Э. Избранные произведения. — М.: Художественная литература, 1953. — 640 с.
5. Рыков А. В. Основы теории искусства. — СПб.: Академия, 2007. — 113 с.
6. Стейнберг Л. Лицом к лицу с искусством XX века — М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. — 424 с.
7. Bryson N. Vision and Painting: The Logic of the Gaze. — New Haven, London: Yale University Press, 1985. — 189 p.
8. Bryson N. Westernizing Bodies: Women, Art, and Power in Meiji Yōga // Gender and Power: In the Japanese Visual Field / Ed. J. Mostow, N. Bryson, M. Graybill. — Honolulu: University of Hawaii Press, 2003. — P. 89–118.
9. Chierico A. Medium specificity in post-media practice // V!RUS e-journal. 2016. URL: [https://www.academia.edu/30274166/Medium\\_Specificity\\_in\\_Post-Media\\_Practice](https://www.academia.edu/30274166/Medium_Specificity_in_Post-Media_Practice) (дата обращения: 26.02.2020).
10. Damisch H. Traite du trait: Tractatus tractus. Exposition au Musée du Louvre du 26 avril au 24 juillet 1995. — Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995. — 214 p.
11. Greenberg C. Modern and Postmodern // Arts. — 1980. — No. 6. URL: [www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html](http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html) (дата обращения: 01.03.2020)
12. Greenberg C. After Abstract Expressionism // Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas / Ed. C. Harrison, P. Wood. — Hoboken: Wiley-Blackwell, 1993. — P. 766–769.
13. Greenberg C. Modernist Painting // Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas / Ed. C. Harrison, P. Wood. — Hoboken: Wiley-Blackwell, 1993. — P. 754–760.
14. Greenberg C. The Decline of Cubism // Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas / Ed. C. Harrison, P. Wood. — Hoboken: Wiley-Blackwell, 1993. — P. 569–572.
15. Koshut J. Art after Philosophy // Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas / Ed. C. Harrison, P. Wood. — Hoboken: Wiley-Blackwell, 1993. — P. 840–850.
16. Krauss R. Notes on the Index: Seventies Art in America // October. — 1977. — Vol. 3 — P. 68–81.

**Название статьи.** Проблема специфичности медиума в теоретическом искусствознании второй половины XX века

**Сведения об авторе.** Хмелев Роман Алексеевич — аспирант. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Соляной пер., д. 13, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191028. Romckicus@gmail.com ORCID: 0000-0002-5895-6668

**Аннотация.** В данной работе автор делает акцент на анализе методологий, в которых фигурирует проблема медиальной специфичности, и выявлении в них аспектов теории, направленной на анализ и интерпретацию специфических для живописи компонентов, расположенных как в материальных плоскостях, так и в различных знаковых пространствах. Первая часть исследования посвящена анализу проблемы специфичности медиума в трудах К. Гринберга. Автор прослеживает, каким образом в трудах американского искусствоведа формируются аргументы в пользу медиальной специфичности, а также особое отношение к произведениям живописи. Повышенное внимание уделяется тем аспектам теории Гринберга, которые направлены на анализ живописи через материальные особенности медиума. Во второй части работы рассматриваются ключевые особенности теории Ю. Дамиша и Н. Брайсона. Одной из общих черт французского теоретика и англо-американского исследователя является повышенное внимание к материальным следам на поверхности произведения, которые в семиотической теории являются «индексальными знаками». Подобный подход способствует формированию методологии, которая базируется на медиальной специфичности произведения с одной стороны, а с другой — не ограничена анализом только формального аспекта. Подобный метод может быть наиболее продуктивным применительно к живописи конца XX — начала XXI вв., в основании которой могут находиться как модернистские установки, так и моменты их переосмысления или отрицания.

**Ключевые слова:** специфичность медиума, К. Гринберг, модернизм, живопись, методология, Н. Брайсон, Ю. Дамиш, семиотика искусства

**Title.** The Problem of Medium Specificity in European Theoretical Art History of the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century

**Author.** Khmelev, Roman A. — M. A., Ph. D. student. Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Solianoi per., 13, 1910285 St. Petersburg, Russian Federation. romckicus@gmail.com ORCID: 0000-0002-5895-6668

**Abstract.** In this work, the author focuses on the analysis of methodologies in which the problem of medium specificity appears, and the identification of aspects of the theory in them, aimed at the analysis and interpretation of the components specific for painting, which located both in material planes and in various symbolic spaces. The first part of the study is devoted to the analysis of the problem of the medium specificity in the studies of K. Greenberg. The author traces how arguments in favor of medium specificity are formed in the works of an American art critic, as well as a special attitude towards paintings. Increased attention has been paid to those aspects of Greenberg's theory that are aimed at the analyzing painting through the material features of the medium. The second part of the work examines the key features of the theory of H. Damisch and N. Bryson. One of the common features of the studies of French theorist and Anglo-American researcher is the increased attention to material traces and marks on the surface of the work, which in semiotic theory are "index". This approach contributes to the formation of a methodology that is based on the medium specificity of the work, on the one hand, and, on the other, is not limited to the analysis of only the formalistic aspect. This method can be the most productive in relation to the painting of the late 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> centuries, which can be based on both modernism attitude and a moment of its rethinking or negation.

**Keywords:** medium specificity, K. Greenberg, modernism, painting, H. Damisch, N. Bryson, semiotics, art history, methodology

## References

- Bal M.; Bryson N. Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, 1991, vol. 73, no. 2, pp. 174–208.
- Bryson N. Watteau and Reverie: A Test case in "Combined Analysis". *The Eighteenth Century*, 1981, vol. 22, no. 2, pp. 97–126.
- Bryson N. *Tradition and Desire: From David to Delacroix*. Cambridge, 1984. 252 p.
- Bryson N. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London, Yale University Press, 1985. 189 p.
- Bryson N. The Gaze in the Expanded Field. *Vision and Visuality*. Seattle, Bay Press, 1988, pp. 87–108.
- Bryson N. The Post-Ideological Avant-Garde. *Inside Out: New Chinese Art*. London, University of California Press, 1988, pp. 51–58.
- Bryson N. Morimura: Three Readings. *Art+Text*, 1995, no. 52, pp. 74–79.



- Bryson N. *Word and Image: French Painting of the Ancient Regime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995. 281 p.
- Bryson N. Westernizing Bodies: Women, Art, and Power in Meiji Yōga. *Gender and Power: In the Japanese Visual Field*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2003, pp. 89–118.
- Chierico A. Medium specificity in post-media practice. *VIRUS e-journal*. 2016. Available at: [https://www.academia.edu/30274166/Medium\\_Specificity\\_in\\_Post-Media\\_Practice](https://www.academia.edu/30274166/Medium_Specificity_in_Post-Media_Practice) (accessed 26 February 2020).
- Damisch H. Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. *October*, 1978, vol. 5, pp. 70–72.
- Damisch H. *Traite du trait: Tractatus tractus*. Paris, Réunion des Musées Nationaux Publ., 1995. 214 p. (in French).
- Damisch H. *The Origin of Perspective*. Cambridge, MIT Press, 1995. 477 p.
- Damisch H. *The Judgment of Paris (Analytic Iconology; 1)*. Chicago, University of Chicago Press, 1996. 396 p.
- Damisch H. Semiotics and Iconography. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 236–243.
- Damisch H. *Skyline: The Narcissistic City (Cultural Memory in the Present)*. Stanford, Stanford University Press, 2002. 190 p.
- Damisch H. *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*. Stanford, Stanford University Press, 2002. 329 p.
- Damisch H. *A Childhood Memory by Piero della Francesca (Cultural Memory in the Present)*. Stanford, Stanford University Press, 2007. 136 p.
- Damisch H. *Hoah's Ark: Essays on Architecture*. Cambridge, The MIT Press, 2016. 392 p.
- Greenberg C. Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review*, 1940, vol. 7, no. 4, pp. 296–310.
- Greenberg C. Modern and Postmodern. *Arts*. 1980. No. 6. Available at: [www.sharecom.ca/greenberg/post-modernism.html](http://www.sharecom.ca/greenberg/post-modernism.html) (accessed 01 March 2020).
- Greenberg C. The Decline of Cubism. *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Hoboken, Wiley-Blackwell Publ., 1993, pp. 569–572.
- Greenberg C. Modernist Painting. *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Hoboken, Wiley-Blackwell Publ., 1993, pp. 754–760.
- Greenberg C. After Abstract Expressionism. *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Hoboken, Wiley-Blackwell Publ., 1993, pp. 766–769.
- Koshut J. Art after Philosophy. *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Hoboken, Wiley-Blackwell Publ., 1993, pp. 840–850.
- Krauss R. Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, 1977, vol. 3, pp. 68–81.
- Krauss R. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-medium Condition*. London, Thames and Hudson Publ., 2000. 64 p.
- Makeeva S. O. Rhetoric of Arts' Boundaries in the 1960s and the Establishing of Postmedial Installation Art. Zakharova A.; Maltseva S.; Staniukovich-Denisova E. (ed.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 10*. Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print Publ., 2020, pp. 555–565 (in Russian) DOI: 10.18688/aa200-3-49
- Rykov A. V. *Theory of Art: Fundamentals*. St. Petersburg, Academy Publ., 2007. 116 p. (in Russian).
- Stainberg L. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. Chicago, University of Chicago Press, 2007. 436 p.
- Venkova A. V. Digital Immersive Environments in Art: New Anthropological Horizons. Zakharova A.; Maltseva S.; Staniukovich-Denisova E. (ed.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 10*. Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print Publ., 2020, pp. 649–655 (in Russian). DOI: 10.18688/aa200-4-60